

Bremer Literaturpreis 2012 – Förderpreis

Preisverleihung am 26. Januar 2012, im Bremer Rathaus

Joachim Meyerhoff: Alle Toten fliegen hoch. Amerika

Laudatio auf **Joachim Meyerhoff**, gehalten von Richard Kämmerlings

„Wem Menschenmassen ein Gräuel sind, der besuche den Bundesstaat Wyoming“, so verheißt es mein Baedeker-Reiseführer „USA Der Nordwesten“, den ich mir im Herbst gekauft habe. Eigentlich soll nämlich mal wieder eine Amerika-Reise auf dem Programm des nächsten Sommers stehen, und diese merkwürdigen Vierecke auf der Landkarte hatten es mir immer schon angetan, ob das nun die Langzeitwirkung der Marlboro-Werbespots oder die Schuld von „Brokeback Mountain“ ist. Allein diese Namen. Oregon, Idaho und eben Wyoming, allein dafür lohnte es sich ja schon, im gesetzten Alter mit dem Reiten und dem Rauchen anzufangen. Und dann las ich Joachim Meyerhoffs „Amerika“ und erfuhr, dass Wyoming nichts weniger als ein Wunderland ist. Ein Land, in dem die Leute irgendwo in eine Schneelandschaft Whirlpools aufstellen, sich mit Erdbeerschnaps betrinken, das Barbecue anfachen und eine Orgie feiern. Ein Land, in dem man Schulfächer wie Schafzucht, Bergsteigen und Identitätssuche wählen kann und tatsächlich auf dem Schulhof eine ganze Herde geschoren wird oder Ytong-Platten mit den Vornamen der Eltern mit der bloßen Hand zerschmettert werden. Ein Land, in dem eine Gefängniswärter-Familie aus kleinwüchsigen Muskelprotzen in der Freizeit Choreografien einstudiert. Wo ein Basketball-Coach durch die Kraft seiner Gedanken eine totale Niete in einen passablen Spieler verwandelt. Ein Land, in dem ein großer Junge zu einem jungen Mann wird. Ein Land, in dem alles anders ist und in dem man notwendig ein Anderer wird.

Laramie ist Literatur. Wyoming ist ein Wunderland. „Manche frühen Erinnerungen sind auch deshalb so stark“, so heißt es gleich zu Beginn, „weil sie wie ein Wunder daherkommen, unerklärlich und hinterrücks über einen hereinbrechen“. Wunder sind das Unberechenbare. Auch Erinnerungen sind nicht geordnet und sortiert, sondern unsystematisch, merkwürdig ort- und zeitlos.

Das das Buch auf dem Vorsatzpapier eine Straßenkarte von Wyoming zeigt, ist somit eine ironische Irreführung. Würde man nach Laramie reisen, so würde man dieses Wunderland auch mit den besten Karten nicht finden. Nicht nur, weil Joachim Meyerhoff sein miraculöses Austauschjahr in der amerikanischen Provinz bereits Mitte der 80er absolviert hat. Nein, vor allem deswegen, weil es dieses Amerika nur im staunenden, verwunderten Blick des Schülers gibt, der die Neue Welt gleichzeitig vor seinen Augen und in seinem eigenen Inneren findet. Meyerhoffs „Amerika“ ist der Reisebericht einer Expedition in den unbekanntem Kontinent einer Seele, einer Reise freilich, die erst Jahrzehnte später in ihrer ganzen Weite zu erfassen und zu erzählen ist.

Als der frisch amerikanisierte Jugendliche von seiner Reise zurückkehrt, kann er nur in einem denglischen Kauderwelsch Banalitäten stammeln: „Sie sahen mich an. Sie hatten so auf mich gewartet. Ich musste etwas erzählen. Ich holte meine Geschenke. Für jeden einen Kaffeebecher mit einem Rodeoreiter darauf und jede Menge amerikanische Lebensmittel. Maccaroni and Cheese, meine Toastscheiben mit Fruchtfüllung, eine Backmischung für Pancakes, dazu Ahornsirup und sogar zwei Dosen Mountain Dew. Aber was sollte ich erzählen. Womit sollte ich anfangen? Ich sagte: ‚In der Highschool, da hab ich Sachen erlebt. Incredible! Da laufen schwangere Mädchen rum. Here I never ... hab ich noch nie ein schwangeres Mädchen in school gesehen.‘“

Aber die Reise beginnt ganz woanders. Schon die Fahrt nach Hamburg zum Auswahlgespräch ist der erste Teil einer *éducation sentimentale*, der Junge ist siebzehn, erlebnis- und erfahrungshungrig, leider unter unerklärlichen Wutanfällen und will vor allem raus aus seinem Provinznest. Er hat „das verwirrende Gefühl, jeden Tag bestimmt hundertmal vom Kind zum jungen Mann und mit Überschallgeschwindigkeit vom jungen Mann wieder zum Kind zurückkatapultiert zu werden.“ Mit im Gepäck hat Joachim einen „Bullensack“, der 154 Mark in Münzen enthält und für eine Lehrstunde in Sexualkunde gedacht ist, die dann allerdings ebenso zum Fiasko wird, wie die Auswahlrunde selbst. Von den weltläufigen Großstädtern eingeschüchtert macht er aus der Not des Provinzlertums eine Tugend, verlegt sich bei den vermeintlichen

Fangfragen des Bewerbungsbogens aufs ländliche, naturverbundene, religiöse Amerika, weil er so bessere Chancen zu haben glaubt.

Mit dem nämlichen Ergebnis: Er landet Laramie, in the middle of nowhere, bei den frommen Gasteltern Stan und Hazel und ihren drei Söhnen. Doch diese terra incognita ist das ideale Gelände für die Suche nach dem eigenen Ich. „Search for Identity“ steht auch außerhalb der Schule auf dem Lehrplan. Alles ist hier Neuland – die Leistung der 25 Jahre später Nachreisenden besteht allerdings darin, das Neue immer noch in seiner ganzen reizenden Rätselhaftigkeit aufleuchten zu lassen, das Unerhörte, Noch-nie-Dagewesene. Der erste amerikanische Kaffee am Flughafen etwa, „eine wässrige Wohltat“, von dem er gar nicht genug bekommen kann: „Doch der Mann hinterm Tresen schenkte mir ein und sagte: „No Sir, we have refill.“ Das passierte mir in den kommenden Woche häufig, dass sich in einer Kleinigkeit die ganze Andersartigkeit meiner neuen Umgebung offenbarte. Dadurch, dass ich so willig und bereit war, die Dinge anders zu sehen, fiel es ihnen auch leicht, anders zu sein. Wobei – dieser Kaffee war ja wirklich vollkommen anders!“ Und so geht es weiter durch das Land der unbegrenzten Möglichkeiten; ein Staunen mit ständigem Refill: Autositze, so groß wie Sofas, schwankende Wasserbetten, furchterregende Stinktierattacken, Tischgebete, Brandzeichen auf Männerhintern, Erdbeerschnaps.

Joachim Meyerhoffs Debütroman ist aus einem gleichnamigen Theaterprojekt am Wiener Burgtheater hervorgegangen. In den verschiedenen Teilen von „Alle Toten fliegen hoch“ geht der Schauspieler seinen Erinnerungen auf der Bühne nach. Biografie ein Spiel. Meyerhoff spielt sich dabei nicht selbst, er spielt sein Gedächtnis. Frühere Versionen der eigenen Person werden einstudiert wie eine Rolle. Der heiße, glühende Kern des „Amerika“-Buches, das nur den ersten Teil des autobiografischen Romanprojekts darstellt, ist der Unfalltod seines Bruders, des mittleren Bruders, wie es hier heißt. Die Katastrophe ereignete sich ziemlich genau in der Mitte des Auslandsjahres und bildet erzählerisch eine Zäsur in der Chronologie der Geschichte und ein Scharnier des Romans.

Sein früheres Ich darzustellen, das eigene Leben auf die Bühne zu bringen – das setzt gerade eine Distanz zwischen Schauspieler und Rollen-Ich voraus. In der Schriftform findet schon ganz automatisch mehr statt als nur eine Transkribierung der Bühnenerzählung. Dieser Joachim in der Fremde ist eine literarische Figur. „Alle Toten

fliegen hoch“ trägt die Genrebezeichnung „Roman“ nicht grundlos, obwohl es zweifellos von eigenen Erfahrungen und Erinnerungen des Autors die Rede ist.

Dem 1. Kapitel ist eine kurze, kursiv gesetzte Bemerkung vorausgesetzt. Da heißt es „Mit achtzehn ging ich für ein Jahr nach Amerika. Noch heute erzähle ich oft, dass es ein Basketballstipendium war, aber das stimmt nicht. Meine Großeltern haben den Austausch bezahlt.“ Die Tragweite dieser Klarstellung erschließt sich nicht unbedingt aus dem Inhalt. Wer die entsprechenden Passagen über das Basketballtraining mit dem ebenso despotischen wie charismatischen Coach Carter liest, der kann sich ohnehin schlecht vorstellen, dass der 18-jährige eine große Basketballhoffnung gewesen sein soll. Auch nach härtestem Training und großen Fortschritten spielt „The German“ in der Saison nur eine Nebenrolle. Aber die Cheerleader jubeln ihm dennoch zu, im Wunderland der Selbstfindung, die hier das einzige Lernziel ist.

Jedem der auserwählten Teammitgliedern, auch den Ersatzspielern, ist ein Assistent zugeordnet, ein Junge aus den unteren Klassen. The German wird betreut und bedient von einem Jungen namens Matt Finger: „Er musste zu jedem Training erscheinen, meinen Spind aufräumen, mir in den Pausen Wasser reichen, meine durchgeschwitzten Trikots zusammensuchen und in den Wäschesack stopfen. Er durfte während der Spiele hinter mir stehen, mich massieren und, ganz wichtig: Er sollte mir Mut machen.“ Und so flüstert Matt ihm Dinge ins Ohr wie „Hey boy, you are really great“, obwohl er noch gar nicht gespielt hat – wie die sehr klischeehaft amerikanische Umkehrung jener Sklaven, die dem Feldherrn beim Triumphzug flüsternd an die eigene Sterblichkeit zu erinnern hatten.

Am Ende seines Austauschjahres schenkt dieser Assistent seinem Helden ein Fotoalbum, für das er heimlich fotografiert hat: „Als ich das Album durchblättere, sah es tatsächlich so aus, als wäre ich ein integraler und wichtiger Bestandteil der Laramie Plainsmen gewesen: ich an der Freiwurflinie, ich beim Sprungwurf, ich beim Korbleger, ich während einer Auszeit vornübergebeugt, Coach Carters Anweisungen empfangend. Und ich beim Jubeln.“ Kurz, dieses Album ist Fiktion, obwohl jedes einzelne Bild wahr ist, ist seine Geschichte erfunden. Es ist die Geschichte, zu der das Basketballstipendium gehört, die Geschichte, die Meyerhoff „noch heute“ oft erzählt. Welche Variante jetzt wirklich stimmt, die vom kaum zum Einsatz kommenden Lehrling oder die vom deutschen Held, kann der Leser nicht entscheiden. Dass es ein Lehrjahr war,

das der Junge aus der deutschen Provinz in der amerikanischen verbracht hat, steht so oder so außer Frage.

Das Romanhafte aber erschöpft sich nicht im literaturtheoretischen Gemeinplatz, dass die autobiografische Erzählung immer eine Konstruktion und ein Gemenge aus „Dichtung und Wahrheit“ ist. Die Erinnerung ist ein Lückentext, den der Erzähler auf sehr unterschiedliche Weise ausfüllen kann. Er kann die Leerstellen ausstellen, mehrere einander widersprechende Varianten einer Episode anbieten, das Ringen um die Wahrheit, das Bohren in der Vergangenheit ausstellen und zum Thema. Das schenkt sich Meyerhoff einfach, alle Details, alle Namen, alle Fakten sind wie selbstverständlich zur Hand. Weil nicht problematisiert wird, kann leicht der Eindruck entstehen, die Erinnerung sei unproblematisch, und das Erzählen also oberflächlich. Dabei ist doch die komische Zuspitzung, das groteske Detail deutliches Signal eines bewussten literarischen Verfahrens. „Da habe ich Sachen erlebt. Incredible.“

Es gibt wenige komische Naturtalente in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Gerade die Erinnerungsliteratur, die ungewöhnlich großen Raum einnimmt und einige große Erzähler hervorgebracht hat – genannt seien hier nur Peter Kurzeck, Arnold Stadler oder Norbert Scheuer, jüngst Andreas Maier oder auch Angelika Klüssendorf – wird vom melancholischen, finsternen Ton bestimmt, vom Pathos der Vergänglichkeit, verbitterten Leiden am Verlust und dem gnadenlosen Zahn der Zeit. Das komische Erzählen ist dem Fabulieren vorbehalten, dem Ausgedachten und Verspielten, nicht der Rückschau.

Joachim Meyerhoff zeigt, dass Komik keine Frage des Gegenstandes ist, sondern der Form, genauer: eine Frage des Wiedergabemodus. Die lustigsten Episoden des Romans sind Augenblicke extremer Peinlichkeit, wie der aufgrund der falschen Beinbekleidung zum Scheitern verurteilte Ausflug des Zweitklässlers ins Rutschenparadies. Mit Lederhose geht auf der Riesenrutsche gar nichts, aber großartig, wie Meyerhoff den Schmerz der Lächerlichkeit in die Lust an der Pointe sublimiert hat. „Guck mal da“, sagt die Lehrerin, „da sind auch noch liebere Rutschen.“ Das tut wirklich weh.

Wie überhaupt der Roman Gelegenheit gibt, die alte Frage nach dem Ursprung der Komik noch einmal neu zu stellen. Komiktheorien gibt es ja mindestens so viele wie Ostfriesen- oder Schottenwitze, aber die definitive Antwort, warum eine Erzählung zum Lachen reizt, ist immer noch nicht gegeben. Was ist lustig an einem Satz wie „Maurens Haarspitzen schabten am Autohimmel?“

Komik ist, so eine erstes Meyerhoffsches Gesetz, die letzte, kleine Drehung zuviel, die die Schraube kaputt macht, die aus einer ungewöhnlichen Situation und einem originellen Bild ein unmögliches, aber gerade darum grotesk komisches macht. „Eine Reihe hinter dem Gegelten saß ein Junge, dem man tief in die Nasenlöcher gucken konnte und der wie ein fünfzehnjähriger Bankdirektor wirkte, hanseatisch, blasiert und zuverlässig bis zur Bewusstlosigkeit.“

Die Komik aber ist auch ein Gegengewicht, dass die Schwere des Todes ausbalanciert, dessen Beute dem Projekt den Titel gibt. Alle Toten fliegen hoch, ein Kinderspiel, in einem Buch, das vom Erwachsenwerden handelt. Coming of Age-Novel heißen solche Bücher im Englischen. In diesem Jahr, in dem alles anders werden soll und auch wird, ereignet sich auch die Begegnung mit dem Tod. Eine Begegnung, die gar nicht passt, die die Aufbruchsstimmung, die Neugier, den Lebenshunger des Erzählers böse foul und in die Parade fährt. Er fliegt zur Beerdigung zurück nach Deutschland, doch der Tod bekommt nicht wirklich den Raum, den er sich erobern will. Die Verweigerung der Trauer ist auch eine Trotzreaktion.

Die Liebesaffäre mit Maureen steht an, die im Whirlpool ihren Anfang nimmt und im Schaben am Autodach seine Fortsetzung findet. „Ich konnte den Blick nicht von ihrer Frisur lassen. Wie auf blonden Bugwellen schob sich ihr Gesicht durch ihre fixierte Haarpracht hindurch. Im Whirlpool hatten ihr die Haare nass am Kopf geklebt und ihr offenes Gesicht hatte mir gut gefallen. Meine Locken, damit war ich von meinen Brüdern bei jedem Bad im Meer geärgert worden, blieben sogar kraus, wenn sie nass waren. ‚Du bist eine Ente‘, hatte mein mittlerer Bruder zu mir gesagt, ‚du hast Drüsen auf dem Kopf und fettest Dein Haar so wie eine Ente ihr Gefieder.‘“ Der mittlere Bruder, der da schon tot ist. Und als es mit Maureen ernst wird, trägt er den Pullover seines Bruders, den er als einziges Erinnerungsstück mitgebracht hat. „Wow, never seen such a sweater before“. Auch das ist Neuland.

Autobiografie ist immer auch Thanatografie, die Lebensbeschreibung muss immer die Toten umfassen. In der Regel sind das die Großeltern oder die Eltern, Die gerettete Zunge, das berühmte Werk Elias Canettis, kreist um den traumatischen frühen Tod des Vaters, als der Autor fünf Jahre alt war. Für Meyerhoff ist der Tod des Bruders der Motor des Schreibens, die Ereignisse des Jahres gewinnen gerade deswegen an Bedeutung. „The only smell they can't stand is the smell of death“, kommentiert der

durchgeknallte germanophile Basketball-Trainer Carter seine makabere Parade toter Stinktiere, die er zur Abschreckung an Zaunpfähle gehämmert hat.

Im Todestrakt, in der death row des Wyoming State Prison, lernt Joachim Meyerhoff den wegen Doppelmordes verurteilten Randy Hart kennen, mit dem sich eine merkwürdige Brieffreundschaft ergibt. Mit Randy Hart, der schließlich freikommt und nach Deutschland reisen kann, wird er zum ersten Mal das Grab seines Bruders besuchen. Ist dieser Randy Hart eine reale Figur? Oder eine Art Medium, das schlechte Gewissen des Erzählers? Jedenfalls ist diese Rettung des zum Tode Verurteilten die unglaublichste Geschichte des Buches, ein Handel, den der Erzähler eingeht, bei dem er dem Tod gewissermaßen im Austausch für den verlorenen Bruder eine andere Seele abjagt. Seit er wieder in Deutschland ist, trägt er sein T-Shirt der Gefängniskluft, das er als Souvenir bekam, als wäre er verurteilt zum Weiterleben.

Eines Tages also sitzt dieser Randy Hart in Deutschland in der Küche der Familie. „Meine Mutter bezog ihm das Bett in unserem neuen Gästezimmer, dem Zimmer meines Bruders.“ Viele Sachen hatte Randy Hart nicht dabei. „Meine Mutter legte ihm Anzihsachen meines Bruders heraus. „Ist doch besser als wenn sie im Schrank hängen.““ Randy Hart nimmt seinen Retter dafür zum Angeln mit und sagt den Satz „Aale sind die Tiere, die ihren Tod am längsten überleben.“

So schlägt Meyerhoff dem Tod ein Schnippchen. Gegen seine Macht kann der Mensch nur das Gedächtnis stellen. Den Epitaph. Die Vergegenwärtigung. Die Schrift. Joachim Meyerhoff, der als Schauspieler ein Experte für Präsenz ist, hat sein Schreiben dieser Aufgabe gewidmet: der Vergegenwärtigung, der Rettung der Erinnerung in der Schrift. Schön, dass Meyerhoff nur den Förderpreis bekommt. Das bedeutet, dass wir das Beste noch vor uns haben, andere Bücher, liebere vielleicht oder auch böserere.

Joachim Meyerhoff, herzlichen Glückwunsch.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · Fax (0421) 361 6903 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2012

Preisverleihung am 26. Januar 2012, im Bremer Rathaus

Marlene Streeruwitz: Die Schmerzmacherin

Laudatio auf **Marlene Streeruwitz**, gehalten von Dr. Daniela Strigl

Die Sieben Schmerzen der Marlene Streeruwitz

Die Heldin in Marlene Streeruwitz' Roman „Die Schmerzmacherin“ ist eher eine Schmerzensfrau als eine Schmerzmacherin. Ihren Vater hat Amalie Schreiber nie kennengelernt, ihre Mutter, eine Fixerin, hat sie im Stich gelassen, zum „Staatsmündel“ gemacht. Während ihrer Ausbildung in einer Sicherheitsfirma muss sie sich von einem Mann demütigen und handgreiflich traktieren lassen. Die Verhörsituation ist simuliert, aber die Schläge sind echt. Und eines Tages wird sie von starken Blutungen überrascht, es dauert eine Weile, bis sie realisiert, dass sie einen Abortus erleidet, also muss sie schwanger gewesen sein, also ist an diesem einen Tag, der ihrem Gedächtnis abhanden gekommen ist, etwas passiert: eine Vergewaltigung? Oder einfach Sex im Suff?

Was mit einem Menschen geschieht, der Schmerzen erleidet, aber auch, wie schnell das Erleiden ins Zufügen umkippt, zeigt Marlene Streeruwitz in diesem buchstäblich atemberaubenden Buch. In einem britischen Privatgefängnis soll Amalie ihren Ausbildungsfortschritt an einem gefesselten Mann demonstrieren, sie rührt ihn nicht an, aber mit der Grenze zur verbalen Aggression ist auch der Rubikon zur Gewalt überschritten.

Als Autorin hat Marlene Streeruwitz seit den Tagen ihrer Arbeit für das Theater den Ruf einer Unbarmherzigen. Sie schont weder ihre Figuren noch ihre Leser und Leserinnen. Was ihr weh tut, das teilt sie schwesterlich mit ihnen. Sie selbst also ist die Schmerzmacherin.

Wenn in christlichen Landen von Schmerzen die Rede ist, wird immer auch die Passionsgeschichte erzählt. Nach katholischer Tradition ist sie mit den Sieben Schmerzen

Mariae verknüpft, die in der bildlichen Darstellung als sieben Schwerter das Herz der Gottesmutter durchbohren. Die Sieben Schmerzen Mariens sind eine Apotheose des Duldertums. Die Sieben Schmerzen der Marlene Streeruwitz sind das gewiss nicht, sie sind überindividuell, repräsentativ und vor allem: reaktiv. Wann immer es geht, dreht sie den Spieß, die Klinge um. Auch in der Kunst werden Schmerzen erlitten, mitgelitten und zugefügt.

1. Familienschaden

Es gibt in der Literatur, auch bei Marlene Streeruwitz, das handfeste Leiden an der klassischen kompakt-katholischen Kleinfamilie. Es gibt aber auch das Leiden an der dynastischen Leerstelle. In „Die Schmerzmacherin“ wird die 24jährige Heldin als Produkt einer löchrigen Genealogie beschrieben. Wie ein Familienfluch pflanzt sich das Fehlen der Väter und das Versagen der Mütter bis in Amalie Schreibers Gegenwart fort. Amalie, Amalia, Amtschlerl, Mali oder Amy: Wie soll sie wissen, wer sie ist? Der berühmte Familienname (der Urgroßvater, ein großer Künstler, starb 1911) ist angesichts der genetischen Phalanx der Rabenmütter ein schwacher Trost. Ohne Pflegevater und Pflegemutter, ohne die Schottolas im beschaulichen Stockerau, wäre die kleine Amalie, einmal verstaatlicht, tatsächlich übriggeblieben. Nicht die natürlichen, die zufälligen Eltern tun ihre Pflicht und Schuldigkeit, geben Liebe, Halt, Geborgenheit.

Eine böse Mutter oder, nach einer späteren Fassung, Stiefmutter überredet den Vater, die Kinder im Wald auszusetzen, wo die Hexe in ihrem diätetisch irreführenden Lebkuchenhäuschen kannibalischen Gelüsten frönt. Nicht „Die Bremer Stadtmusikanten“, sondern „Hänsel und Gretel“ ist das Grimmsche Märchen, das „Die Schmerzmacherin“ leitmotivisch prägt. Im Roman ist die Rolle der bösen Stiefmutter, vielleicht gar der Hexe, mit Amys Londoner Großtante Marina besetzt.

„Familie“ nennt die Mafia bekanntlich einen durch blinden Gehorsam strukturierten Verband, der Blutsverwandtschaft simuliert. Die Firma Allsecura ist auch so eine Familie, die sich Familiengeschädigten wie Amalie als Ersatz anbietet.

2. Morbus Austriacus

Die Schreibers sind eine jüdische Familie aus Wien mit Emigrationshintergrund. Amalies Vorfahr ist kein (Gustav) Mahler, der komponiert, sondern ein Schreiber, der malt. In „Die Schmerzmacherin“ erzählt Marlene Streeruwitz auch die Geschichte eines Restitutionsbegehrens, in der die treibende Kraft, die Erbin, ganz offensichtlich nicht zu den Guten gehört. Die von ihr angezettelte Sammelklage gegen die Republik Österreich wird von Amy blockiert.

Einfach so. Und weil sie den Verdacht hat, dass „die Marina“ ihr den Sicherheitsjob mit einem Hintergedanken eingebrockt haben könnte: Wer möchte Erlös und Erbe schon teilen?

Zugleich sind die Schreiber eine typisch österreichische Familie, weil Täter und Opfer sich in ihr vermischen. Amys unbekannter Großvater soll ein Nazi gewesen sein. In Marlene Streeruwitz' Roman „Partygirl“ (2002) begeht umgekehrt der Vater der Geschwister Madeline und Rick Selbstmord, als er, ein unheilbarer Nazi, von einem Makel in seinem arischen Stammbaum erfährt.

Hier handelt es sich um Symptome des Morbus Austriacus; der Begriff stammt von Jean Amery, dem Folteropfer der Nazis. Er hat ihn auf Thomas Bernhard gemünzt, auf sein suizidales Panoptikum des Scheiterns in und an Österreich, auf das Amalgam aus Katholizismus und Nationalsozialismus, Kleinmut und Größenwahn, Verdrängung und Verharmlosung, Verstrickung und Weißwaschung.

In einem Schlüsselwerk der österreichischen Nachkriegsliteratur, Hans Leberts Roman „Der Feuerkreis“ (1971), kehrt der Wiener Jerscek als Captain der britischen Armee in das Haus seiner Halbschwester Hilde Brunner zurück, er ein Kämpfer für Österreichs Unabhängigkeit, sie eine verstockte Naziverbrecherin, beide durch inzestuöses Begehren aneinander gekettet – wie auch die Geschwister in „Partygirl“.

In der Literatur manifestiert sich der Morbus Austriacus als heimtückische Erbkrankheit, als Sucht und als Sippenhaftung der besonderen Art. Es wäre voreilig, ihn als ausgestorben anzusehen, nur weil wir seiner überdrüssig geworden sind.

3. Gefährliche Sicherheit

Gegenwärtiger als „Die Schmerzmacherin“ kann ein Text kaum sein, nicht nur weil sein Zeitrahmen auch noch die Supergaus von Fukushima und Dominique Strauss-Kahn miteinschließt, sondern vor allem weil er unser Leben im Zeitalter der privatisierten Gewalt vermisst. Wo Söldner agieren statt Amtsträgern, ist es um Recht und Gesetz nicht gut bestellt. Im Auge des Taifuns herrscht Ruhe, doch im Zentrum der organisierten Sicherheit lauert, wie Amys Erfahrung zeigt, die Gefahr. So erzeugt eine paranoide Gesellschaft erst jenen rechtsfreien Raum, vor dem sie sich fürchtet. Das Fürchten gehört zum Geschäft. Der Sicherheitsexperte hält sich seine Paranoia wie einen Diensthund.

„Ein Roman muss ja mehr sein als ein gutes Buch“, sagt Marlene Streeruwitz in einem Interview. Bewundernswert sind nicht ihre jahrelangen Recherchen, bewundernswert ist deren rückstandsfreie Auflösung im Roman. Amy bringt es lange fertig, das Handbuch der Gewaltanwendung als rein theoretisches Rüstzeug zu betrachten: alles eine Frage der Dosis.

Dabei hilft, dass auf englisch auch das Obszöne so sachlich und grundvernünftig klingt. „Die Schmerzmacherin“ ist wohl jener zeitgenössische Roman deutscher Sprache, in dem am meisten Englisch gesprochen und gedacht wird. Und wie die Autorin den Stimm- und Sprachwechsel orchestriert, das ist schlicht brillant.

4. Werkzeug werden

Amy Schreiber ist nicht die einzige Streeruwitz-Heldin, die sich mittels Autosuggestion auf Trab bringt, und zwar im wörtlichen Sinne: Amy läuft. Das Laufen ist die augenfällige körperliche Manifestation von Ehrgeiz. Es gibt einer jungen Frau, die meint, nicht wirklich zu leben, sondern nur so zu tun, als ob, das Gefühl, da zu sein. Angestrebt und begonnen wird eine Laufbahn, das war bei der Titelheldin von „Jessica, 30“ (2004) nicht anders. Die insgeheimen Reden dieser Frauen dienen der Selbstanfeuerung im Hürdenlauf durch den entwickelten Kapitalismus. „Einsatz“ heißt das, was sie zeigen, und meint die Bereitschaft, sich einsetzen zu lassen. Die Schwäche, die sie sich leisten, bleibt im Rahmen des Systems: „Sie war lieber lazy als faul.“ „Ansporn“ ist das Schlüsselwort, über das Amy nachdenkt: sich selbst die Sporen geben – jedenfalls eine schmerzhaft Erfahrung.

Ob das Werkzeug weiblich oder männlich ist: es muss funktionieren. Überfülle und Leere, Vakuum und Wirrnis machen es gleichermaßen verfügbar: „Sie wollte eine einzige Linie haben. In ihrem Leben. Sie wollte einen einzigen Weg gehen. Aber sie wusste nichts mehr. Nicht, wie man lieben sollte. Nicht, wie sie leben sollte. Das Leben in die Hand nehmen. Wie man so sagte.“ Marlene Streeruwitz behandelt das demontierte Subjekt, als wäre es ganz. Sie zeigt das Leben, Amys Leben, als verpatzte Casting-Show: „ich möchte ein strahlender Schwan sein, und ich würde jedem strahlenden Schwan den Hals umdrehen.“

5. Körper-Invasion

Über die Wollust des Schmerzes weiß eine Erzählerin Bescheid, deren Protagonistinnen einen gewissen Hang zum Masochismus haben. Untrennbar eins sind Wollust und Schmerz im Fall von Amys unbemerkter Schwängerung. Ein gewaltsamer Zugriff, ein Übergriff auf ihren Körper scheint wahrscheinlich (auch weil man sie wohl noch zusätzlich betäubt, ihr Gedächtnis gelöscht hat). Hier fand keine unbefleckte Empfängnis statt, hier wird kein Erlöser geboren. Sie habe, sagt Amalie sich, kein „Kind verloren“, weil sie keines erwartet habe. – „Das Kind hätte ein Engel sein können oder nicht. Glaubst du, der Muttergottes Maria ist es auch so gegangen. Aber die hat nicht eine Flasche Wodka zum Frühstück getrunken.“ In der „Schmerzmacherin“, das hat ein Kritiker bemerkt, klingt auch der böse Euphemismus der „Engelmacherin“ mit.

Wie Kleists Marquise von O. (auch Kleist ist ja ein Spezialist für Findlinge und gestörte Erbfolgen) begibt Amy Schreiber sich auf die Suche nach dem Vater, ihr ist jedoch weder ein Kind noch ein auch nur dürftig gezimmertes Happyend beschieden: Unerreichbar fern bleibt die Heilige Familie. Statt dessen wird uns der körperliche Prozess des Verlusts mit quälender Lust am Detail vor Augen geführt.

„Was für ein wunderbares Maschinchen, der Körper“, darf Amy andererseits munter denken – der Körper als das Werkzeug dessen, der seinerseits zum Werkzeug wird oder zur Waffe. Schließlich ist die Frau ja auch noch schön, was sie nach gutem altem Geheimdienstbrauch aufwertet oder, wie der sinistre Senior Mr. Gregory, die graue Eminenz der Firma, es ausdrückt: „Beauty is a weapon like any other device.“

Invasive Eingriffe erfolgen freilich auch über Mund und Magen, glücklich, wer sie ohne Reue zu genießen vermag. Die epische Versenkung in den Konsum von Wodka oder Schokotörtchen beschwört eine betörende Sinnlichkeit. Überhaupt ist Marlene Streeruwitz in der gesamten Literatur deutscher Zunge zweifellos die Expertin für die Sachertorte; in „Partygirl“ finden Sie ein komplettes Rezept, eingebacken in das Treiben einer schwulen Toskana-Ferienkommune.

6. Kein Damenopfer

Das Unheimliche dieser unserer Allsecura-Welt liegt im diffusen Nebeneinander von Vertrauen und Verrat, Tätern und Opfern, Mentoren und Verführern, Engeln und Teufeln. Schwankend zwischen Pathos und Empathie, ist Amy selbst kein Unschuldslamm, sie kennt den Wutausbruch und die mädalische Verlockung. Das Bild des verletzten, gefesselten Mannes, ihr ausgeliefert und auf sie angewiesen, wiederholt sich.

Amys Anpassungswille ist nicht frei von Widerborstigkeit. Letztlich verweigert die Schmerzmacherin die Opferrolle und damit die obligate Katharsis durch Tragik, gleichsam die seelische Grundreinigung des Lesers. Amy ist weder dumm noch blind, vor allem ist sie tatsächlich lernfähig. Wie im klassischen Thriller wendet sich die Waffe gegen ihren Besitzer und wird zum unguided missile: Amy hat gelernt, wie man jemandem eine DNA-Probe entwendet, und auch bei ihrer Flucht aus dem Trainingszentrum am Schluss profitiert sie von ihrem Knowhow. So wie Hänsel die hungrige Hexe mit dem Knöchelchen hereinlegt und Gretel sie in den Backofen lockt.

Gregory, der Mann von scheinbar unantastbarer Souveränität, hat womöglich nicht bedacht, dass der Name „Amalie“ auf althochdeutsch die Tüchtige, die Tapfere bedeutet. Am Anfang lacht er Tränen über sie. Zuletzt und also am besten lacht er aber nicht. Amy findet ihn, den sie als Kindesvater überführt hat, auf dem Konferenztisch, genauer: seine Leiche, als ein Bild des Gekreuzigten. In Hans Leberts „Feuerkreis“ gibt der Bruder der Schwester schließlich den

Fangschuss, er opfert sie, als sie ihre Schuld bekannt hat, und ihr blutüberströmter Leichnam wird zum Abbild der rotweißroten Staatsflagge. „Die Schmerzmacherin“ versagt sich die glorreiche Allegorie Österreichs ebenso wie das weibliche Sühneopfer.

Davongekommen ist die Läuferin, die Surferin Amy Schreiber: „Don’t fight the waves. Go with the flow.“ Sie, die einmal gestanden hat, das Leben tue ihr „fast immer weh“, sie könne sich aber nicht rächen, sie sieht sich mit einemmal gerächt. Die Welt erscheint deshalb nicht weniger schrecklich, aber das Glück bleibt doch eine Möglichkeit. Zum Beispiel mit Gino, dem unheroisch gutherzigen Gigolo, der die flüchtende Amy vom Spitalsbett aus telephonisch anfeuert. Mit den letzten Worten des Romans rebelliert die Schmerzmacherin gegen die Philosophie des Handbuchs, dem sie entstammen: „care and attention“.

7. Die Schmerzlust des Lesers

Als die Jury ihre Begründung für ihre Entscheidung formulierte, da tauchte die Frage auf, ob man das sagen könne, dass die Autorin auch ihre Leser auf die Folter spanne, und zwar gemeiner als der gemeine Kriminalroman, ob das nicht abschreckend klinge. Hier aber ist der Ort der Wahrheit: Ja, wir fühlen uns peinlich befragt von dieser bohrenden Wissbegier, wir leiden, wenn wir uns an Amys Fersen heften und mit ihr durch den Trainingsmarathon hetzen, wir spüren physisch ihre Beklemmung und Atemenge, auch Angst genannt. Für den magischen Vorgang der Verwandlung von Schriftzeichen in Affekt und Körpergefühl gibt es einen Begriff: Kunst. Marlene Streeruwitz’ Sprache des Defekts stellt den real existierenden gesellschaftlichen Mangel als Verletzung der Syntax aus, als verstümmelte Schönheit. Ihr förmlich punktierter Stil des Halbgedachten, Halbgesagten, des grammatischen Coitus interruptus ist längst ein Klischee der Kritik geworden, die übersieht, dass ein jedes Buch sein maßgeschneidertes Sprachkleid erhält: „Jessica, 30“, ein innerer Monolog à la Schnitzler, kommt fast ohne Punkte aus. Und „Die Schmerzmacherin“ schwingt sich aus der Atemlosigkeit auch zu gediegenen musikalischen Perioden auf.

Daß die Gesetze des Thrillers verletzt und die Erzählfäden am Schluss nicht zusammengeführt werden, auch das schmerzt den Leser: der Gefesselte im Schnee, der geraubte Tag, Ginos schwerer Autounfall, die Fusion von Allsecura, Marinas Pläne, Gregorys Tod – wie hängt all das zusammen? Wir erfahren es nicht, weil solche Aufklärung Lüge wäre, wo bestenfalls partielle Aufhellungen möglich sind. Auch im noch so präzise konstruierten Roman müssen Zeichen ins Leere gehen, wie der im Traum emporgereckte Arm von Amys Spitalsgenossin. Wer könnte den Durchblick haben in einer Welt, in der die Entscheidungen im Dunkeln fallen?

In ihrem Werk ist diese Schriftstellerin nicht apodiktisch, sie ist bloß radikal – bis zur Schmerzgrenze und darüber hinaus. Marlene Streeruwitz als die Mater Dolorosa der

Gegenwartsliteratur? Im Roman ist an einer Stelle, in einer schönen Verschmelzung von Waffe und Wunde, von einer „klirrenden Verwundbarkeit“ die Rede. Vom Humor als einem zulässigen Kampfmittel hat die Autorin nie viel gehalten, aber man darf in einer Laudatio der Gerühmten auch widersprechen: Sie kann nämlich sehr wohl auch witzig sein, ohne sich etwas zu vergeben, und dieses Buch hat seine satirischen Glanzlichter in der Konditorei von Stockerau, wo Amy anhand eines wiedererhitzten Verehrers verpasste Lebenschancen überprüft, und im stinkvornehmen Londoner Savoy Grill, wo sie den Showdown zwischen sich, Gregory und Marina mit fröhlicher Aggressivität über die Bühne bringt.

Trotzdem ist nicht daran zu rütteln, dass Marlene Streeruwitz' Prosa in erster Linie ein Schmerzmittel ist – ein Mittel nicht gegen, sondern für den Schmerz. In diesem schönen Schmerz zu schwelgen, ist das paradoxe Glück der Leserin. Die ihr dafür danken möchte.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · Fax (0421) 361 6903 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2013 – Förderpreis

Preisverleihung am 28. Januar 2013, im Bremer Rathaus

Andreas Stichmann: »Das große Leuchten«

Laudatio auf **Andreas Stichmann**, gehalten von Dr. Roman Bucheli

Meine sehr verehrten Damen und Herren

Andreas Stichmanns Roman „Das grosse Leuchten“, den wir heute mit dem Förderpreis auszeichnen, ist eine unerschöpfliche Wunderkammer. Sie können in diesem Buch lesen, so viel Sie wollen, Sie können dieses Buch aufschlagen, wo immer Sie wollen: Stets werden Sie Neues entdecken, bei jeder Begegnung werden Sie auf Fährten gelockt, die Sie zuvor nicht gesehen haben, je öfter und genauer Sie hinschauen, umso vielfältiger wird es Sie anschauen. Und mit Verwunderung und Bewunderung werden Sie feststellen: Dieser junge Autor, der nach einem Erzählband nun seinen ersten Roman veröffentlicht hat, lässt uns glauben, er beherrsche sein Handwerk mit grösster Leichtigkeit und wie im Schlaf. Denn obwohl diese kunstvolle Komposition bis hinein in die kleinsten Verästelungen der Handlung von der Gestaltungskraft und -lust ihres Schöpfers vibriert, werden Sie gleichwohl an keiner Stelle auch nur die geringsten Spuren des mühevollen Ringens und der hartnäckigen Arbeit entdecken können. Ein Zauberer der Sprache und ein Magier des Erzählens – nicht weniger ist dieser Autor: und gewiss ein Schwerarbeiter, der umschreibt, neu schreibt, streicht und wieder schreibt – und freilich auf diesem Weg jede Schwere in tänzerische Grazie zu verwandeln weiss.

Und so habe ich denn inzwischen Wochen, ja fast Monate mit diesem Buch verbracht. Ich habe es von vorne nach hinten und wieder zurück gelesen; ich habe es vor- und zurückspringend gelesen; und abermals habe ich von vorne begonnen, bald diese und bald jene Stelle zu meiner liebsten, zur bewegendsten oder, ja, dies auch, zur irritierendsten erklärt.

Und glauben Sie mir: Es ist mir derweil in keinem Augenblick langweilig geworden, geschweige dass ich des Buches überdrüssig geworden wäre. Denn dieser Roman kennt sich aus mit der Obdachlosigkeit junger Menschen, dieses Buch weiss Bescheid über die Not der Vaterlosigkeit oder den Seelenschmerz eines Mutterverlusts, es ist vertraut mit den Traumas von Flüchtlingen, und Andreas Stichmann führt seine Leserinnen und Leser ebenso zielsicher durchs Ödland deutscher Kleinstädte wie durch die chaotisch verwinkelten Gassen von Teheran. Kurz: Von diesem Buch kann man sich getrost eine ganze Weile durchs Leben und bis ans Ende der Welt und wieder zurück begleiten lassen.

Denn manchmal, meine sehr verehrten Damen und Herren, manchmal muss einer bis ans Ende der Welt gehen, um da zu finden, wonach er nicht gesucht oder jedenfalls weder wissentlich noch willentlich gesucht hat.

Bisweilen liegt das Ende der Welt tatsächlich am sprichwörtlichen Ende der Welt, etwa am Ende einer zermürbenden Fahrt durch die iranische Halbwüste, am Ufer des Kaspischen Meeres und dort auf einem einsamen, windzersauten Friedhof, der eigentlich nur ein sandiger Hügel ist mit da und dort ein paar Steinen, einigen Grasbüscheln und dazwischen das Grab einer Mutter, die da seit gewiss zwanzig Jahren begraben liegt.

Gelegentlich aber findet sich das Ende der Welt auch gleich um die Ecke in einer deutschen Kleinstadt und hat sogar einen genauen Namen, gar ein Klingelschild. Etwa so: Bastianstrasse 7–9, Familie Wagner. Diese unscheinbare Adresse mit dem Allerweltsnamen verheisst Rupert, dem Helden von Andreas Stichmanns Roman, so etwas wie die Einstiegs Luke in die Wirklichkeit, das Einfallstor aus dem Chaos des Draussen in ein Drinnen der bürgerlichen Ordnung und Zugehörigkeit. Als deren ebenso untrügliche wie Sehnsucht erweckende Insignien und namenloses Glück versprechende Utensilien erkennt er: die mit Sicherheitsnoppen versehenen Söckchen des Kindes von Herrn und Frau Wagner, sodann deren Namenstassen auf dem Frühstückstisch, schliesslich die Wachstumsmarkierungen des Wagner-Sprösslings, der ungeachtet seiner kindlichen Noppensocken doch immerhin schon zur stattlichen Grösse von 1.52 gediehen sein muss.

Verschlossen sei der Zugang zum Paradies, bewacht vom Cherub, heisst es in Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“. Es bleibe nichts anderes, als die Reise um die Welt zu machen und zu sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. Eine solche Reise unternimmt der Held in Andreas Stichmanns Romanerstling. Rupert würde nun freilich nicht behaupten, er suche das Paradies oder das Glück; vielleicht würde er zunächst noch nicht einmal sagen wollen, er sei auf der Suche, und wenn er es sagen würde, nicht benennen können oder wollen, wonach er sucht. Vermutlich hat er noch nicht einmal einen genauen Begriff von seiner Lage, immerhin und gewiss jedoch eine entschieden weniger deutliche Vorstellung seiner Lebenssituation, als wie sie sich der Leserin und dem Leser darstellt. Er ist, daran besteht gar kein Zweifel, aus jeder Ordnung gefallen, und er ist zugleich sich selber und ihm wiederum die Welt abhanden gekommen. Er ahnt es zwar, aber er spürt lediglich die Folgen, ohne die Zusammenhänge zu erkennen.

Was Rupert aus der Bahn geworfen hat, schildert Andreas Stichmann mit der gleichen fast schmerzhaften Lakonie, wie er den keineswegs gespielten Gleichmut und die geradezu aufreizende Gelassenheit des innerlich von Tumulten und Stürmen aufgewühlten Jugendlichen in wenigen, aber dafür umso wirkungsvolleren Andeutungen hervortreten lässt.

Alles beginnt damit, dass Ruperts Mutter im Haus ihrer Freundin Frances, wo sie stets die Sommerferien verbringen, eines Morgens nicht zum Frühstück erscheint. Rupert findet die Mutter im unteren Badezimmer, sie liegt in der Badewanne, es riecht seltsam, das Wasser ist rosa gefärbt, die Mutter hält die Augen starr offen. Rupert begreift zunächst nicht und ist fürs Erste beruhigt. Doch zurück am Frühstückstisch versteht er, warum die Mutter nicht mehr blinzelte, warum das Wasser rosa gefärbt war, woher der eklige Geruch kam: „Jetzt ist sie tot“, sagt er unvermittelt, mehr nicht. Rupert lebt fortan bei Frances, und deren Sohn Robert, im gleichen Alter wie Rupert, freilich psychisch ebenfalls angeschlagen, wird so etwas wie sein Zwilling Bruder.

Von diesem toten Punkt der Existenz, von diesem stummen Schmerzzentrum aus schickt Andreas Stichmann seinen Helden auf einen doppelten Parcours der Irrungen und Wirrungen, bald an dieses und bald an jenes Ende der Welt. Von dieser Reise wird er zuletzt verwandelt und doch als der Gleiche zurückkehren: als einer, der vielleicht noch nicht zu sich selbst gekommen ist, der aber unerschrocken einen Weg zu den verschütteten Zonen seiner selbst geht. Für die erste Etappe, nichts anderes als eine durchaus besinnungslose Flucht, stellt der Autor seinem Helden das gleichaltrige, sozial verwaahrloste iranische Flüchtlingskind Ana zur

Seite; einige Zeit später, und darum kommt uns Rupert nun vielleicht auch ein wenig reifer, ruhiger, bisweilen fast schon abgeklärt vor, führt ihn die zweite Etappe nach Teheran und ans Kaspische Meer, diesmal in Begleitung Roberts.

Diese beiden Suchbewegungen verschränkt Andreas Stichmann in seinem Roman zu einer kunstvollen Komposition, indem er sie kapitelweise abwechselnd erzählt und damit ihre strukturelle Parallelität evident werden lässt. Es sind beides zwei ebenso verzweifelte wie hilflose Versuche, die gewaltsam zerstörte Lebens- und Weltordnung wiederherzustellen, und es ist eine geradezu pathetische Anstrengung, mit der sich Rupert ins Leben und in die Anwesenheit zurückkämpfen will, aus der er zuvor nicht weniger gewaltsam vertrieben worden war. Aber der Weg zurück ins „richtige“ Leben ist zunächst ein wild entschlossener Ausbruch aus dem – wie er es vielleicht intuitiv empfindet – „falschen“ Leben, die Vertreibung will vollends und ohne Erbarmen vollzogen sein. In Ana findet Rupert eine Fluchthelferin, die ebenso mutterlos aufgewachsen ist, wie er und Robert vaterlose Kinder sind. Ausserdem durchläuft Rupert bei Ana eine freilich rabiater rustikale und nicht eben einfühlsame *éducation sentimentale*. So geht er bei ihr in eine doppelte Schule der Rücksichtslosigkeit – gegen sich selbst und gegen andere –, was ihn freilich nur zu bald irritiert und zur stillen Rebellion animiert.

Als sei der Roman ein modernes Märchen, muss Rupert in die Welt hinaus und in die Fremde, wo er sich zu bewähren hat und wo die Metamorphose zum eigenen Selbst beginnt. Hier verwandelt sich die Sehnsucht nach der Ferne und dem Unbekannten unmerklich und unvermutet in die Sehnsucht nach dem Verlorenen. Die Suche indes muss Rupert notwendig erst in die Irre führen, ehe sich ihm das eigentliche Ziel im gleichsam besinnungslos Gefundenen endlich offenbart.

Dreimal gerät Rupert dabei an so etwas wie das Ende der Welt, ehe er zuletzt dort ankommt, von wo er aufgebrochen war.

Die Flucht führt Rupert und Ana zunächst nur gerade bis an die Ränder der nächstgelegenen Stadt, wo sie im Niemandsland einer schaurigen Obdachlosigkeit und in Gesellschaft zweier Zombies in einem miefigen Wohnwagen unterkommen: Teheran ist Anas Ziel und dort ihre im Land zurückgebliebene Mutter, jedenfalls sagt sie das. Rupert will nur fort aus dem Haus der Pflegemutter und aus dem Klammergriff dieser Erinnerung an ein starr offenstehendes Augenpaar. Seiner wahren Wünsche wird er erst hier in der äussersten Trostlosigkeit des paradoxerweise immobilen, weil aufgebockten Wohnwagens inne: Er möchte ein „richtiger Lebensteilnehmer“ werden und „nicht jeden Morgen im Chaos aufwachen“.

Das Phantombild einer solchen „Kleinfamilienwelt“ hat Rupert alsbald gefunden, und er gelangt hier ans zweite Ende der Welt. Er identifiziert die Bastianstrasse 7-9 und da die Familie Wagner als geeignetes Zielobjekt für einen immerhin bewaffneten Raubüberfall, um das nötige Kleingeld aufzutreiben für seinen Traum, den er insgeheim für sich und Ana hegt: sie sollen „Stadtmenschen“ werden und „in einer richtigen Stadtwohnung aufwachen“. Ruperts dilettantisch versuchter Überfall auf das Kleinbürgertum ist nun freilich das Herz- und Kabinettstück dieses Romans. Andreas Stichmann weiss seine Töne genau und äusserst virtuos zu modulieren: er kennt das Pathos und scheut auch das Melodrama nicht, seine Episoden formt er bald zu grotesk-komischen Szenen, bald zu irrwitzig bizarren Farcen. Hier gestaltet er den Einbruch zu einer wunderbaren Tragikomödie, indem er seinen Helden ein wenig bloss der Lächerlichkeit preisgibt, ihn aber in solcher Entstellung zur Kenntlichkeit kommen lässt. Hingerissen nämlich von seinen eigenen Phantasien von der schlichten Behaglichkeit bei Wagners, vergisst Rupert seine bösen Absichten und träumt sich schmerztrunken (denn beim Sprung über die Gartenmauer hat er sich überdies den Knöchel verstaucht) in seligste Geborgenheitsphantasien. „In die Realität einsteigen“ – so heisst das Programm, aber als Rupert, immerhin mit einer Pistole bewaffnet, den Kleinen der Wagners in seinem „grünen Frotteeschlafanzug“ aufs Klo gehen sieht, regrediert jeder Versuch zur Gewaltanwendung in kindliche Sentimentalität, gar stellt er sich vor, zu den Wachstumsmarkierungen an der Küchenwand auch für sich einen Strich hinzuzufügen, zum Zeichen dafür, dass auch er – oder besser: kein anderer und nur er hier „liebvoll hochgezogen wurde wie eine Pflanze“.

Zu Geld kommt Rupert auf anderen Wegen, auch eine Wohnung steht in Aussicht, allein, Ana verschwindet aus seinem Leben, wie sie hineinkam, sozusagen spurlos. Er wähnt sie in Teheran, wohin er alsbald (oder sind es ein paar Jahre später, der Roman lässt es geschickt im Offenen) mit Robert aufbricht. Abermals fluchtartig und überstürzt begeben sie sich auf die Suche nach Ana, die sie wiederum auf der Suche nach ihrer Mutter glauben. Auf geheimnisvoll verschlungenen Wegen gelangen sie so ans Kaspische Meer und an einen windzerzausten Flecken Erde und da an ein Grab, es ist angeblich das Grab von Anas Mutter, wo diese schon gut zwanzig Jahre liegen soll. Und wiederum findet Rupert auch an diesem Ende der Welt nicht, wonach er suchte, also keineswegs Ana, dafür etwas ganz anderes: Eine Erinnerung an seine Mutter. Als schliesse sich hier ein Kreis: „Das Gefühl, genau an diesem Punkt stehen zu müssen, um genau hier und jetzt Frieden mit meiner Mutter zu schliessen.“ Das denkt Rupert – und sogleich lässt Stichmann ihn in seinen Gedanken ein

wenig ins Sarkastische wegkippen, um den überwältigenden Gefühlen Herr zu werden: „Der grosse Friedhofsmoment also. Den ich in keiner Weise empfinde.“ Dessen ungeachtet oder vielleicht gerade darum (weil hier nämlich das Mass innerer Betroffenheit sich ablesen lässt am ostentativ lakonischen Widerstand, der ihr entgegengesetzt wird) ist es die vielleicht ikonographisch prägnanteste Szene in diesem Buch. Sie folgt überdies unmittelbar und damit den stärksten Kontrast erzeugend, woran sich wiederum die kompositorische Souveränität Stichmanns zeigt, auf das tragikomische Kapitel über den misslungenen Einstiegsversuch in die Wirklichkeit. Es sind die beiden entscheidenden Kippmomente in dem Roman. An der Bastianstrasse verliert Rupert vollends den Boden unter den Füßen – am Kaspischen Meer, weitab vom Grab der eigenen Mutter, wird er am Grab der unbekannten Mutter in sein verlorenes Leben zurückkatapultiert.

Und dort finden wir Rupert wieder im letzten Kapitel des Romans, einer Art Epilog. Rupert kehrt zurück an den Ausgangspunkt der Geschichte. In das Haus der Pflegemutter, wo seine Mutter sich umgebracht hatte. Es ist kein wohlfeil paradoxes Spiel, das Stichmann hier mit seiner Figur treibt. Die Kleist'sche Reise um die Welt war nicht umsonst, und Ruperts Mission ist nicht gescheitert. Er hat Ana zwar verloren, aber ein Bild der Mutter zurück gewonnen. Auch sagt er nun: „Ich bin ganz offensichtlich noch vorhanden.“ Aber wer so spricht, lässt der nicht gerade Zweifel aufkommen an dem, was er behauptet? Auch anderes, was er sagt und tut, gibt nicht nur Grund für Zuversicht. Doch immerhin hat Rupert einen Weg gefunden, sein inneres Chaos und die heranstürmenden Eindrücke zu ordnen: Er schreibt. Es käme ihm, so sagt er, manchmal so vor, „als würden sich die Dinge ordnen, als würden sich die Worte zu so was wie einer Geschichte verbinden“. An anderer Stelle beschreibt Rupert seine Tätigkeit so – und man muss nun wie am Grab von Anas Mutter Ruperts Selbstironie heraushören: „Genau genommen tippe und sortiere ich ja hier schon seit fast einem Jahr und drifte dann doch hauptsächlich nur weg.“ Wäre also das Schreiben der Königsweg aus den Irrungen und Wirrungen? Stichmann ist nicht so naiv, seinen Roman mit einer Hymne auf das Schreiben enden zu lassen, zur Feier seiner selbst und des vollbrachten Werks. Tippen und sortieren, das ist für Rupert fast das Gleiche – und das ist es doch manchmal auch und keineswegs immer zum Schaden des Getippten. Aber Stichmann ist offenkundig auch kein Zyniker. Und er wäre kein Schriftsteller, wenn er nicht mit Rupert an die magische Kraft des Schreibens glauben würde. Wenn er nicht daran glauben würde,

dass einer mit sich und seinem Stoff ans Ende der Welt gehen müsse, um von dort mit einem Stück Poesie zurückzukommen: dass, um es abermals mit Kleist zu sagen, alles Getippte und solcherart Sortierte „gleichsam durch ein Unendliches gegangen“ sein muss, ehe sich „die Grazie“ einstellt.

Nein, das Schreiben ist nicht der Königsweg aus den Wirrungen und Irrungen, aber das Schreiben selbst muss durch alle Wirrungen und Irrungen hindurchgegangen sein, soll es denn mehr als nur Sortiertes und Getipptes sein. Noch ist darum Hoffnung und Rupert am Ende des Romans nicht verloren. Und wenn Rupert, meine Damen und Herren, wenn er nur annähernd ein Werk von solcher Luzidität und Gestaltungskraft und Erzähllust zustande bringt, wie es Andreas Stichmann mit diesem zauberhaft genauen, mit diesem magisch leuchtenden, mit diesem sanft und keineswegs auftrumpfend um alle menschlichen Regungen wissenden Roman gelungen ist: dann braucht uns um Rupert nicht wirklich bange zu sein. So wenig uns im Übrigen um Andreas Stichmanns weiteres Schaffen bange sein muss, dem wir vielmehr, dankbar und freudig wie hoffnungsfroh, für dieses schöne und kluge Debüt so sehr wie zu diesem Preis gratulieren.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen • Am Wall 201 • 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 • Fax (0421) 361 6903 • E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2013

Preisverleihung am 28. Januar 2013, im Bremer Rathaus

Wolf Haas: »Verteidigung der Missionarsstellung«

Laudatio auf **Wolf Haas**, gehalten von Richard Kämmerlings

Sehr geehrter Herr Bürgermeister, lieber Wolf Haas,

„Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ Der amerikanische Philosoph Thomas Nagel wurde 1974 mit seinem so betitelten Aufsatz schlagartig berühmt. „What is it like to be a bat?“, das klingt im Englischen noch etwas spannender. Denn wer wäre nicht gern einmal Batman? Nagel wollte allen Theorien des Bewusstseins eine Grenze setzen: Egal, wie viel wir über das Gehirn eines Wesens wissen, zum Beispiel aus naturwissenschaftlicher Sicht, aus der neurologischen Forschung – es ist uns grundsätzlich unmöglich, seine Perspektive des Erlebens einzunehmen. Wir werden nie wissen, wie es ist, eine Fledermaus zu s e i n ! Bei diesem Tier leuchtet das rasch ein: Wie soll man sich auch vorstellen können, wie es ist, Entfernungen mit einem eingebauten Echolot abzumessen und im Stockdunklen Höhlenwände wahrzunehmen?

Doch wie ist das bei einem anderen Menschen, bei einem fremden Bewusstsein überhaupt? Können wir die Welt mit anderen Augen sehen? Können wir nachfühlen, was ein anderer empfindet? „Und wie fühlt es sich an, wenn man die Gehirnerweichung hat?“, fragt Benjamin Lee Baumgartner die junge Londoner Burgerverkäuferin, in die er sich gerade Hals über Kopf verliebt hat?

„Gehirnerweichung fühlt gar nicht an. Man wird nur verrückt. Man weiß nicht, wie es anfühlt. Gehirnerweichung kann man nur von außen betrachten, der Erweichte kann nicht mehr

berichten.“ Es ist 1988, der Schrecken jener Tage ist der Rinderwahnsinn, die Bovine spongiforme Enzephalopathie, kurz BSE genannt. Hamburger zu füttern, erfordert in jenen Tagen schon ziemlich viel Mut oder Ignoranz, zumal, wenn man eigentlich auch noch Vegetarier ist und nur das Mädchen am Grill kennenlernen will. Woran erkennt man, ob man selbst vielleicht schon erkrankt ist und kurz vor dem Verrücktwerden steht?

„Wenn man uns zuhört, könnte man glauben, die Gehirnkrankheit ist schon voll ausgebrochen“, sagt der verliebte Baumgartner.

Doch weiß man, wie es sich anfühlt, verliebt zu sein? Woher eigentlich? Vielleicht war man es ja noch gar nicht richtig: „Viele Menschen glauben, dass das, was sie sind, verliebt ist. Nachher verlieben sie sich richtig, dann merken sie erst, das war vorher nichts, das war nur Kinderlulu.“ In der sprachphilosophischen Tradition nennt man das das Qualia-Problem: Sehen zwei Menschen das gleiche, wenn sie „rot“ sagen? Es gibt doch so viele verschiedene Rottöne? Und vielleicht sieht ja jemand grün, wo jemand anderes rot sieht?

Ludwig Wittgenstein hat in seinen Philosophischen Untersuchungen das Problem pragmatisch gelöst. Wir lernen, was etwa „rot“ oder „schmerzhaft“ bedeutet, in intersubjektiven Sprachspielen. Auch wenn wir den Schmerz des anderen nicht empfinden können, und nicht sehen, was er sieht, wissen wir doch, was er meint, wenn er sagt: „Ich habe Schmerzen.“ Verliebtsein, mit anderen Worten, erkennt man nur am Verhalten. Und auch ob man selbst verliebt ist, fühlt man nicht. Sondern man erkennt es am eigenen Verhalten. „Was sind eigentlich die typischen Symptome der Rinderkrankheit?“, fragt Benjamin. „Die Kuhe benehmen sich komisch“ „Haben sie zittrige Knie? Panikgefühle? Angst, sie könnten ein falsches Wort sagen? Würden sie einer unbekanntem Burgerverkäuferin sofort eine Niere spenden.“

Die Wittgensteinssche Lösung hat nur einen Haken: Wenn Verliebtsein und Verrücktsein, von außen betrachtet, die gleichen Symptome aufweisen und beide irgendwie mit Hackfleischkonsum Hand in Hand gehen.

Wolf Haas neuer Roman, der heute mit dem Bremer Literaturpreis ausgezeichnet wird, ist ein sprachphilosophischer Liebesroman. Oder ein Roman über die Liebe zur Sprache? Das einzige Buch, das Baumgartner auf seiner England-Reise mitgenommen hat, ist ein Werk über den polnischen Mathematiker Alfred Tarski, der in die Geschichte der Sprachtheorie eingegangen ist mit seiner Forderung Objekt- und Metasprache strikt zu trennen. Wolf Haas-Romane sind natürlich der größte denkbare Verstoß gegen dieses Gesetz der Logik.

„Das Wetter vor 15 Jahren“ ist ein einziges langes Interview zwischen einer nur „Literaturbeilage“ genannten Kritikerin und einem Schriftsteller namens Wolf Haas über dessen neuen Roman. Dessen Geschichte ist dem Leser nur auf der Metaebene zugänglich. Auch dieser Roman im Roman erzählt von einer unerhörten Verliebtheit, und zugleich entspinnt sich im Gespräch darüber eine weitere Love Story, oder jedenfalls eine Affäre. Genau dies, die Vermischung von Objekt- und Metasprache, ist das große Privileg der Kunst: „Denn nur in der Dichtung darf die Sprache sich auf sich selbst beziehen, darf ein Satz über die Welt und sich selbst im selben Atemzug sprechen.“

Die Verteidigung der Missionarsstellung besteht zu großen Teilen aus Dialogen. Und gleich zu Beginn unterhalten sich Benjamin und seine Verkäuferin darüber, dass es eigentlich egal sei, worüber geredet wird. „Wenn man verliebt ist, kann man über alles sprechen, es geht nur darum, die Zeit herzubringen, bis man wieder weiß, was man machen kann.“ Aber die eigentliche sprachtheoretische Pointe liefert die Frau, die dem widerspricht: „Das Sprechen selbst ist schon da, weißt du schon.“ Eine Grundfrage des Romans lautet also: Ist das ganze Gerede nur Mittel zum Zweck oder schon die Sache selbst. Ist Linguistik eigentlich Sexualwissenschaft? Und der Roman ein Liebesakt?

Nach der sprachtheoretischen These der immer noch namenlosen Burgerverkäuferin folgt im Roman von Wolf Haas der erste Kuss. Oder genauer: eine der vielleicht zärtlichsten, schönsten, abwegigsten, sicher aber eine der längsten Beschreibungen eines Kusses in der deutschen Gegenwartsliteratur, die hier komplett zu zitieren, sie, liebe Zuhörer, vielleicht auf den Gedanken bringen könnte, ich wollte hier durch Vertauschung von Meta-, durch Objektsprache Zeilen schinden. Also lesen sie bitte selbst noch einmal nach, Seite 44 folgende.

Tatsächlich kann es nur die zweitlängste sein, denn noch länger ist mindestens der erste Kuss zwischen Vittorio Kowalski und Anni am Anfang von „Das Wetter vor fünfzehn Jahren“, ein Metakuss natürlich, der längste Metakuss der Gegenwartsliteratur.

Ein Wort ist überfällig, ein hässliches, ein Germanistenwort: Es lautet natürlich Metafiktion und bezeichnet in der Angelsächsischen Literatur sogar ein eigenes Genre, metafiction, so fasst man normalerweise die klassischen Erzählungen der Postmoderne zusammen, Autoren wie Italo Calvino, John Barth, Romane, in denen der Autor plötzlich als seine Figur auftaucht oder die Personen sich darüber unterhalten, wie die eigene Geschichte am besten weitererzählt

werden sollte. Einer der sympathischen Züge der Haas-Romane ist, dass er sich mit der immer wieder ausgerufenen Verabschiedung der Postmoderne gar nicht abgibt, sondern genüsslich alle Register zieht, um den Leser stets mit der Nase darauf zu stoßen, dass er eine Roman ist, eine Fiktion. In „Verteidigung der Missionarsstellung“ fallen sofort die in Klammern eingefügten Bemerkungen des Autors oder Lektors für eine Überarbeitung auf, die aber unausgeführt sind. Einschübe wie: „PARKATMOSPHERE EINFÜGEN. BÄUME UND LEUTE ETC. EVTL. VON BRUNO SCHREIBEN LASSEN. ODER VON HELGA FALLS SIE SCHON WIEDER DA IST“. Und später kommt sogar einmal der eigentliche Hauptteil des Buchs in elf Zeilen vor: „SPÄTER EINFÜGEN. NÄCHSTE WOCHE SCHNELL 50 SEITEN LEBENSGESCHICHTE ZUSAMMENSCHUSTERN.“ Noch ein Beispiel, weil's so gemein ist: „(DIE DREI GLÜCKLICHEN WOCHEN ZWISCHEN BENNI UND DER BAUM SPÄTER EINFÜGEN. ZUGFAHRTEN UND SO. WIE GEHT GLÜCK? MARGIT FRAGEN, OB SIE MIR WAS SCHREIBT. ODER EINFACH IRGENDWAS HERUNTERAXOLOTELN.)“

Was wir lesen ist also nur eine Vorfassung des Romans. So dreht Wolf Haas nebenbei ein erkenntnistheoretisches Dogma der Moderne weiter. Nicht nur die Realität, das „Ding an sich“ ist uns unzugänglich, sondern auch der eigentliche Roman. In „Das Wetter vor 15 Jahren“ muss man ihn aus dem Interview erschießen, es gibt immer nur Handlungsfragmente und Zitate. Im neuen Buch fehlt die letzte Fassung, die all das enthalten müsste, was konventionellerweise ein Romansetting ausmacht. „Bäume und Leute etc.“ Wir haben nur den Baumgartner, der im Roman mehrfach ankündigt, Jahrzehnte später ein Buch über seine zunächst noch namenlose Liebe zu schreiben.

Ebenfalls in beiden Romanen haben wir es mit dem Schriftsteller Wolf Haas direkt zu tun. Im „Wetter“ gibt er ein Interview, in dem es nebenbei auch um sein früheres Werk geht, er ist bekannt als Autor von Kriminalromanen. Auch in „Verteidigung der Missionarsstellung“ tritt der Autor der Brenner-Krimis auf und gibt eine längere Reflexion über den Zusammenhang von Fiktion und Wirklichkeit. Er ist der beste Freund seines Studienkollegen Benjamin Lee Baumgartner und erinnert sich daran, wie er seine sprachtheoretischen Studien betrieb, während Baumgartner mit seiner aus England mitgebrachten neuen Freundin im Nebenzimmer Sex hat. Nun nicht mehr nur auf rein linguistischer Basis, sondern laut und deutlich körperlich. Objektsprachlich gewissermaßen.

Jetzt, wo auch der Sex endlich konkret wird, bekommt die Frau auch einen Namen. Baum heißt sie von nun an.

Wolf Haas ist bekanntlich ein promovierter Sprachwissenschaftler. Seine Dissertation handelte von den „sprachphilosophischen Grundlagen der Konkreten Poesie“. Im Roman beschäftigt er sich mit den Hintergrundgeräuschen aus dem Nachbarzimmer gerade mit dem historischen Wandel von temporalen zu kausalen Konjunktionen. Früher verwendete man „weil“ im Sinne von „während“, wie heute noch im englischen „while“ zu erkennen. Beispiel: „Weil die Wände wackelten, tippte ich die Fußnoten in meine Arbeit.“ Der ganze Roman ist um die Frage herum konstruiert, inwiefern zeitliche Zusammenhänge auch kausale sind. Benjamin Baumgartner verliebt sich immer dann unsterblich, während gerade eine Epidemie im Anmarsch ist. Auf BSE folgt die Vogelgrippe. Verliebt er sich, weil eine Seuche ausbricht? Oder bricht die Seuche aus, weil er sich verliebt? Ist Liebeskrankheit nur die andere Seite der Mad Cow Disease?

Konkrete Poesie versteht die Schrift nicht nur als abstraktes Zeichensystem, sondern zugleich als Material zur visuellen Darstellung. Eine grundlegende Eigenschaft von Sprachzeichen ist ihre Arbitrarität, ihre Willkürlichkeit. Die Beziehung zwischen dem Bezeichnenden und Bezeichneten, zwischen Schriftzeichen und Lauten einerseits und Dingen andererseits, beruht auf Konvention. Das Wort Ecke hat nichts mit der Form einer Ecke zu tun. Wenn ein konkreter Poet aber E, C und K untereinander und das zweite E wieder daneben schreibt, dann hat er das Wort auch in Form einer Ecke aufgeschrieben, konkret eben. Wenn sich Lee Baumgartner am Greenwich Market die falsche Abzweigung nimmt, dann lässt Wolf Haas den Satz auf der Buchseite in die Vertikale kippen. Wenn die Augen auf dem Paisley-Muster einer Bluse tanzen, laufen die Worte eben in Schleifen. Wenn die Rede vom Querlesen ist, wird das ebenso wörtlich genommen wie das Schweigen, das durch das Wort „nichts“ auf einer ansonsten leeren Buchseite visualisiert wird. Selbst die Zeitbegriffe, die am Beispiel der unter Sprachforschern berühmt gewordenen Hopi-Indianer durch den Roman geistern, finden ihre Entsprechung im Schriftbild: Die schier endlose Dehnung einer Aufzugfahrt wird fast wie im Daumenkino in der Bewegung eines Absatzes mit den immergleichen Worten nachvollziehbar. Und umgekehrt fasziniert einen Wolf Haas und seine linguistisch geschulten Romanhelden nichts so sehr wie Dinge, die selbst schon die Form von Buchstaben haben: T-junction, T-Bone-Steaks und S-Kurven heißen eben so, weil sie genau so aussehen. Das sind buchstäblich Geschichten, wie sie das Leben schreibt.

Wolf Haas, einer der größten schwarzen Humoristen in der mit dieser Farbnuance nicht gerade gesegneten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, setzt hier gezielte Pointen und kleiner Insider-Jokes für Germanistikstudenten. Doch geht es ihm um mehr. Schon in den nur scheinbar weniger komplex konstruierten Brenner-Romanen hat er sich vom planen und naiven Realismus der Kriminalliteratur distanziert. Nicht Brenner ist darin die eigentliche Hauptfigur, sondern der Erzähler selbst, der in seinem kunstvoll konstruierten Pseudomündlichkeit mit Vorausdeutungen und Abschweifungen den Leser bei der Stange, aber zugleich an der kurzen Leine hält.

In den beiden Nicht-Brenner-Romanen treten das Spiel und die Selbstreflexion nur stärker in den Vordergrund. Wolf Haas gehört in eine Reihe mit Autoren wie Christian Kracht und Felicitas Hoppe, die nicht daran glauben, dass man auf direktem Weg die Kluft zwischen Text und Wirklichkeit überspringen oder sie einfach leugnen könnte. Ein Roman ist nicht die Welt, sondern ein Gebilde aus Sprache. Eine Abbildung der Welt kann der Sprache nicht gelingen, dafür aber viel mehr: Ihre Neuschaffung, Umschöpfung, Multiplizierung und Potenzierung. Metasprache bedeutet eben auch: Überwindung dieser physikalisch nun einmal so dahergelaufenen vier Dimensionen von Raum und Zeit.

Das Paradoxe ist daran, dass Wolf Haas, indem er auf der Eigengesetzlichkeit und dem Kunstcharakter von Literatur besteht, gerade das Autobiografische und Authentische durch die Hintertür wieder in den Roman holt. Ganz ähnlich, wie das auch Felicitas Hoppe, die Bremer Literaturpreisträgerin von 2007, in ihrem wunderbaren jüngsten Buch „Hoppe“ tut. Es ist nicht nur ein lustiges Spiel, wenn ein Schriftsteller namens Wolf Haas im Roman auftaucht. In der Maske ausgestellter Fiktionalität können tatsächlich existentielle Dinge verhandelt werden. Liebe, Eifersucht, Trennung, das vielleicht nur erträumte Glück, ein mögliches Leben.

„Dies soll kein Buch über die Baum werden“, heißt es merkwürdig apodiktisch, gleich nach Ihrem ersten Erscheinen, in dem Wolf Haas (also der Roman-Wolf-Haas), gleich einmal zugibt, dass es die bestaussehendste Frau ist, die er kennt, dass er in sie verliebt ist. Und wenige Seiten später wird das Ganze noch mal wörtlich wiederholt. Man muss kein Detektiv Brenner sein, um genau das höchst verdächtig zu finden. Natürlich ist das ein Buch über die Baum. Längst ist die Baum mit Baumgartner verheiratet, als der 2006 zu einem Übersetzerkongress nach Peking fährt. Dort verliebt er sich zum zweiten Mal und fällt

zugleich einer neuen Seuche zum Opfer. Als er mit der hübschen Holländerin Essen geht, steht „Verrücktes Huhn“ auf den Tisch. Daran, wie die Geschichte mit der Vogelgrippe weiterging, daran erinnern wir uns alle noch.

Während sie auf Baumgartner wartet, findet die Baum in Wolf Haas' Wohnung das noch unfertige Manuskript über die ihr bis dahin unbekannte Love-Story ihres Mannes mit der namenlosen Hamburger-Verkäuferin und ist über die Abweichung dieser Version von ihrer eigenen Geschichte so empört, dass sie Haas das Manuskript um die Ohren haut und sich von ihrem Mann scheiden lässt: Erzähltheorie taugt da nicht als Entschuldigung und auch die Geschichte mit der Liebesseuche finden die Scheidungsanwälte nicht überzeugend. Unzurechnungsfähigkeit wegen Liebeskrankheit ist eben etwas für Linguisten und Poeten, nicht für Juristen, die ihre eigenen handfesten Gründe haben. „Die Scheidungsanwältin und ihre Klientin sahen im zeitlichen Zusammentreffen seiner Eskapaden mit den Seuchen nur einen Zufall, einen an den Haaren herbeigezogenen lächerlichen Versuch, die Verantwortung abzuwälzen. Eine Zeitgleichheit, keine Kausalität. Einen Begleitumstand, keine Ursache.“ Dass der ganze Roman auf dieser merkwürdigen Koinzidenz aufgebaut ist, ist vor Gericht ebenfalls nicht von Interesse.

Ein Buch solle kein „blödes Rätsel“ sein, das man dechiffrieren muss, sagt die „Literaturbeilage“ im „Wetter vor 15 Jahren“ einmal. Trotzdem haben Wolf Haas-Romane immer etwas von Kriminalistik. Die Geschichte der Herkunft von Benjamin Lee Baumgartner gehört etwa zu den Rätseln, die hier gelöst werden müssen: Halb Navajo-Indianer, halb Bayer aus Simbach. Wie das genau zusammenhängt, soll für diejenigen unter ihnen, die das Buch noch nicht gelesen haben, auch nicht verraten werden.

„Verteidigung der Missionarsstellung“ ist eine linguistische Liebesgeschichte in vier Akten, in deren Zentrum der Reiz der Fremdheit steht, die nur durch Sprache und Kommunikation überwunden wird. Ein Virtuosenstück über die Erotik der Sprache und die Verführungskraft des Dialogs. Der Roman führt mit potenziertter Ironie vor, wie Welt und Wirklichkeit in eine Geschichte eingeht, in Erzählungen verwandelt und mit Bildern, Motiven, Wiederholungen und running gags geschliffen und veredelt wird.

Begriffe, so denkt man spontan, seien immer das Allgemeine, das Konkrete und Individuelle müsste ihnen entweichen. Umgekehrt aber haben gerade die Abweichungen und Ausnahmen Namen. So fällt als Frauennamenname „die Baum“ besonders auf, gerade weil sie überhaupt nichts Stämmiges hat. Die T-junction heißt so, weil in Amerika normale Kreuzungen eben Kreisverkehre sind, für die man eben wiederum in Deutschland ein eigenes Wort braucht.

In einem der wunderbaren Flirtdialoge sagt der Linguist Baumgartner: „Für Normalbumsen gibt es auch kein Wort.“ ‚Doch‘, antwortet sie ruhig, ohne von ihrem Buch aufzublicken. ‚Es gibt das Wort Missionarsstellung.‘“

Es sei überraschend, heißt es später, „dass es gerade für die normalste Stellung ein so interessantes Wort gibt.“ Wolf Haas Romane feiern das Wunder der Normalität, die Schönheit des Ungewöhnlichen, den Blitz der Liebe, der uns vor eine Burgerbude oder in einem Heuschaber im Alpendorf erwischen kann. Sie verteidigen die Missionarsstellung, das scheinbar Normale und Konventionelle, in dem sie die Alltäglichkeit der Sprache zur Einzigartigkeit der Erzählung erheben. Wer verliebt ist, dem ist es egal, wie abgedroschen seine Witze und wie banal der Gesprächsstoff ist. Wie gesagt: „Wenn man verliebt ist, kann man über alles sprechen, es geht nur darum, die Zeit herzubringen, bis man wieder du weißt schon was machen kann.“ Du weißt schon was, ob Missionar oder nicht.

Wolf Haas erinnert uns so mit jeder Zeile daran, welche eine grandiose Eigenschaft des Menschen es ist, erzählen zu können. Nur in der Literatur können wir erleben, wie es ist, eine Fledermaus zu sein. Oder eine durchgedrehte Kuh, ein verrücktes Huhn oder der vermeintliche Halbindianer Benjamin Lee Baumgartner. Oder vielleicht ein bisschen, wie es sich anfühlt, Wolf Haas zu sein.

Für diesen Einblick bedanken wir uns und ehren Wolf Haas nun mit dem Bremer Literaturpreis. Herzlichen Glückwunsch.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen • Am Wall 201 • 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 • Fax (0421) 361 6903 • E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2014 – Förderpreis

Preisverleihung am 27. Januar 2014, im Bremer Rathaus

Roman Ehrlich: »Das kalte Jahr«

Laudatio auf **Roman Ehrlich**, gehalten von Dr. Lothar Müller

Der Weg gehüllt in Schnee

Sehr verehrter Herr Bürgermeister, sehr geehrte Honoratioren,
hochverehrtes Bremer Publikum, lieber Roman Ehrlich,

die mehrspurige Bundesstraße hat einen Beschleunigungstreifen. Gelbe Schilder zeigen an, wo es zu einer Ortschaft geht. Leitpfosten mit Reflektoren säumen die Straße in regelmäßigen Abständen. Auf dem Rastplatz gibt es zwischen der Tankstelle und dem Parkplatz mit den langen Reihen von LKW's einen Flachbau mit einem Selbstbedienungsrestaurant, einem Automatenpielkasino und einem kleinen Erotikmarkt. Kurz, es ist alles so, wie es zu sein hat in einer Welt, in der wir unsere Welt wiedererkennen können. Der Wanderer, der hier einkehrt, hat sich, von einem plötzlichen Unbehagen an seinem Leben in der Stadt getrieben, auf den Weg zu seinem Elternhaus gemacht. Er wird den Ort an der Küste nahe dem verlassenem militärischen Übungsgelände erreichen, und wäre er mit dem Auto unterwegs, er könnte seine Zieladresse auf dem GPS eingeben. Aber wir, die Leser, können es nicht. Wir erfahren den Ortsnamen so wenig wie den Namen des Wanderers. Er hat sich in das leere Ich der Sprache gehüllt, das für jedermann bereitsteht: „Ich verließ die Stadt auf meinen Füßen zur kältesten zeit des Jahres.“ „Ich trat hinaus in eine vom Schnee weich und ruhig gewordene Landschaft.“ „Manchmal schloss ich für eine Weile die Augen und spürte, wie der Schnee auf meinen Lidern schmolz.“

Ich ist kein Name. Aber Richard ist ein Name. Durch die Erzählung „Das kalte Jahr“ von Roman Ehrlich – für mich ist sie eine Erzählung, kein Roman – geistert dieser Name, schon ehe die Figur auftaucht, die ihn trägt. Es ist ein kleiner Junge, der aus der Türöffnung herausschaut in die Kälte, als der Wanderer sein Elternhaus erreicht hat. „Ich wohne hier allein“, sagt er, und später: „Du kannst hier unten auf der Couch schlafen, wenn du willst, ich schlafe oben im ersten Stock. Ich heiße Richard.“

Wie findet eine Erzählung zu ihrer Form, wie findet sie zu ihrer Sprache, ihrem Ton? Nicht zuletzt, indem sie „Nein“ sagt, Wegweisern nicht folgt, Formangebote ausschlägt. In Richard, dem unbekanntem kleinen Jungen, der in dem Zimmer lebt, das der Wanderer als Kind bewohnt hat, hat Roman Ehrlich eine Figur erfunden, die ihm beim Neinsagen hilft. Richard verweigert, ja er verbietet mit rätselhafter Autorität Fragen nach seiner Herkunft, seiner Familie, was er allein in dem Haus macht, ob er nicht zur Schule gehen muß, und nicht zuletzt die Frage, was mit den Eltern des Wanderers geschehen ist. Aus ihm spricht der Geist dieser Erzählung: ihre Weigerung, sich dem Formmodell zu fügen, das auf den mehrspurigen Bundesstraßen der Gegenwartsliteratur allgegenwärtig ist: dem Familienroman. Er ist es, der in der Regel die Tür aufmacht, wenn ein Held in sein Elternhaus, in die Räume seiner Kindheit zurückkehrt. Meist ist er mit dem realistischen Erzählen im Bunde, mit der Umrißzeichnung von Generationenprofilen und Sozialmilieus, mit der Konstruktion plausibler Psychologie, mit der Aufklärung und Selbstaufklärung, mit der Aufdeckung verborgener Schuld und verschwiegener Geheimnisse.

Hier aber öffnet Richard die Tür des Elternhauses, von innen, und damit öffnet sich ein anderer Raum des Erzählens: der Raum des Unheimlichen. Richard darf man sich durchaus als Kind mit zweitem Gesicht vorstellen, als einen entfernten Verwandten des kleinen Danny Torrance aus Stephen Kings „The Shining“. Irgendwann wird er den Satz sagen: „Unter denen, die draußen auf dem Feld sitzen, erkennt man die Toten daran, dass der Schnee auf ihnen liegen bleibt.“ Der Leser kennt diesen Satz schon. Mit ihm endet auf der zweiten Seite des Buchs die angedeutete Rahmenhandlung, in der das Ich, es muß das des Wanderers sein, seinen Arbeitsplatz verläßt, den hochmodernen Bürokomplex, in dem es nach frisch verlegtem Teppichboden riecht, nach Druckertoner und dem verbrannten Staub aus Computerlüftungen. Das anspruchsvolle Ziel der Erzählung ist: eine Welt zu entwerfen, zu der dieser Satz wie selbstverständlich gehört.

„Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“ – so beginnt der Zyklus „Die Winterreise“ von Wilhelm Müller, kaum anderswo innerhalb der romantischen Literatur der Deutschen ist es so kalt, liegt eine dichtere Decke aus Schnee und Eis über der alten Verbindung von Melancholie und Reiselust. Die Gegenwartsliteratur wäre sehr viel ärmer, gäbe es in ihr nicht die Wiedergänger aus älteren Zeiten. Der Wanderer, den Roman Ehrlich in sein fremd gewordenes Elternhaus ziehen lässt, ist ein solcher Wiedergänger. Die Schneelandschaft, die er durchquert, die Kälte, die seinen Heimatort einhüllt, ist mit dem Thermometer allein nicht zu messen. Sie folgt einem poetischen Gesetz, das in vielen romantischen Erzählungen herrscht: der Stillstellung der Zeit. „Das kalte Jahr“, das dieser Erzählung den Titel gibt, ist keine Zeitangabe, es ist die gefrorene, erstarrte Zeit, die an den Orten des Unheimlichen herrscht.

Mit dem landläufig Romantischen, etwa der Waldeinsamkeit, ist diese unheimliche Welt nicht zu verwechseln. Sie ist durch und durch Zivilisationslandschaft mit Supermärkten und, wie gesagt, der Kindheitsort grenzt an ein verlassenes Kasernengelände, einer – freilich Ruine gebliebenen – Gokartbahn hätte der Auftakt zur Umwandlung des Militärareals in einen Freizeitpark werden sollen. Richard bastelt in seinem Kinderzimmer seltsame Geräte aus Metall zusammen, vielleicht unterhalten seine Mörser untergründige Verbindungen zu den Hinterlassenschaften des Truppenübungsplatzes. Diese Zivilisationslandschaft hat etwas leicht Zeitversetztes, Anachronistisches. Mit dem städtischen Bürokomplex hat der Wanderer die Welt verlassen, in der alle ständig online sind. Er wird, wenn ihm am Heimatort das Geld ausgeht, in einem Fernsehgeschäft arbeiten, das von der Reparatur nicht von Flachbildschirmen, sondern von bauchigen Fernsehern mit altem Schaltkreis-Innenwelten lebt. So schlecht ist der Empfang im Ort, dass auch die Monitore Teil der Winterreise werden, in der die Erzählung die Wortfelder der Kälte und des Eises abschreitet: sie zeigen immer wieder Schneegestöber und wandernde Balken.

„Die Luft stand still und kalt über dem Ort. Sofort legten sich feine Eiskristalle auf meine Schultern, in den Kragen und auf mein Gesicht. Ich spürte die ganze Wärme aus meinem Körper wie durch eine aufgelassene Haustüre verwehen.“ „Der Schnee am Strand war grau wie Asche“. Für dieses Abschreiten der Wortfelder und Räume der Kälte und des erstarrten Lebens hat sich Roman Ehrlich den Raum durch das Ausschlagen des Formmodells Familienroman geöffnet. Durch dieses Ausschlagen gewinnt er den Schatten, die Spuren der abwesenden Eltern, den Blick auf die handgeschnitzte Holzfigur, die sie schon vor der Geburt

des Erzählers auf einer Fernreise gekauft haben, die dunkle exotische Gottheit mit dem düsteren Gesichtsausdruck, die immer dem Fenster zugewandt sein mußte, nie in das Haus hineinblicken durfte, ohne daß diese Vorsichtsmaßnahme viel genützt hätte: „Ich dachte an das Unheimliche, das von meinen Eltern ausging und sie gleichzeitig auch selbst ergriff“, heißt es einmal im Rückblick auf die ein für alle Mal feststehende Ordnung, die im Elternhaus herrschte.

Aber mit der Winterreise in die Fremde des eigenen Elternhauses gibt sich diese Erzählung nicht zufrieden. Und auch nicht mit dem Ton, den die Ich-Erzählung des Wanderers anschlägt. Ihr wichtigster Kunstgriff ist, daß die Erzählung die ins Haus hineinführt, zugleich auch wieder herausführt, in einem anderen Ton, zu anderen Figuren, in ferne Weltgegenden und Zeiten. Auch für diese Umpolung der Erzählenergien ist der kleine Richard die Schlüsselfigur. Er ist nicht nur ein undurchschaubarer Bastler – womöglich von Höllenmaschinen –, er ist auch der Zuhörer des namenlosen Wanderers. In der kalten, zeitlosen Welt wandelt er sich vom Ich-Erzähler zu einem Geschichtenerzähler, der, nicht immer erfolgreich, Richard mit verbürgten, historischen Stoffen zu unterhalten sucht: der Landgang deutscher Soldaten 1888 in Samoa, der zu ihrer massenhaften Erschießung, Enthauptung und Zerteilung führte, der Brand von Chicago und der Wiederaufbau der Stadt, unter anderem durch den Architekten Sullivan, die Hinrichtung der als Bombenleger verurteilten Gewerkschafter beim Haymarket-Prozeß in Chicago. Viele Häuser, darunter mehrfach das Privathaus des Architekten Frank Lloyd White gehen in den Geschichten in Flammen auf, mit denen der Wanderer das kalte Haus bevölkert, und am Ende züngeln aus dem Haus eines Nachbarn im schneebedeckten Heimatort reale Flammen. Gutenachtgeschichten sind es nicht, mit denen der Wanderer Richard für sich gewinnen will, Katastrophen, Abstürze, Tote sind darin allgegenwärtig – und sie werden im Buch von historischen Fotografien, Zeitungsausschnitten, Zeichnungen begleitet. „Das kalte Jahr“ ist, wie manche Bücher von W.G. Sebald oder Alexander Kluge, von Bildern durchsetzt. Auf den ersten Blick scheint es, als sollten diese Bilder den dokumentarischen, historischen Charakter der erzählten Geschichten beglaubigen, auch die des Elternhauses selber. Eine Fotografie zeigt die hölzerne Götterstatue am Fenster, eine andere das Haus des Nachbarn. Aber auf den zweiten Blick kommt Richard ins Bild, ihr Zuhörer. Wie den Familienroman schlägt er auch die Verlockungen der Dokufiction aus, und so zieht das Erzählen das scheinbar Dokumentarische in den Bann des unheimlichen Hauses, in die Zweideutigkeit hinein. Die Winterreise des Wanderers führt in ein Zwischen-

reich, das an die Horrorerzählung ebenso grenzt wie an den Allerweltsalltag, den es der Kälte und Erstarrung aussetzt. Ein solches Zwischenreich mit den Mitteln und in den Bildern der Sprache, mit Worten also zu erobern, ist keine geringe Leistung. Herzlichen Glückwunsch, Roman Ehrlich, zum Förderpreis des Bremer Literaturpreises 2014.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · Fax (0421) 361 6903 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2014

Preisverleihung am 27. Januar 2014, im Bremer Rathaus

Clemens Meyer: »Im Stein«

Laudatio auf **Clemens Meyer**, gehalten von Dr. Wiebke Porombka

Der Arbeiter im finsternen Stollen der Gegenwart

1

Das Fatale an Zeiten des Umbruchs ist: Die tradierten Begriffe, die alten Denkmuster und Logiken greifen nicht mehr. Das Dach ist weggeflogen, der Überbau, mit dem sich eine Gesellschaft ihrer selbst vergewissern konnte, ist in sich zusammenfallen.

Relativ genau ein Jahrhundert ist es her, dass der Philosoph und Soziologe Georg Simmel – wie unzählige andere seiner Zeitgenossen – diese Erfahrung macht, auf seinen Wegen durch die großen Städte, durch die Metropolen, die zu dieser Zeit mit frappanter Rasanz entstehen und die das Leben der Menschen innerhalb nur weniger Jahre auf vollkommen neue Voraussetzungen stellen, das ganze Dasein neu justieren. In seinem Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“ aus dem Jahr 1903 notiert Simmel die Beobachtungen, die er über den veränderten Habitus seiner Mitmenschen macht, über die neuen Herausforderungen, denen sie durch die Urbanisierung anheimfallen. Dass dadurch auch ihr Gefühlsleben und ihr Denken in ihren Fundamenten erschüttert worden sein muss, ist Simmels feste Überzeugung. Allein: es fehlen die Begriffe, der feste Überbau, um diese neue Mentalität erfassen zu können.

Simmel schlägt deshalb eine andere Form des Erkenntnisgewinns vor. Er sei überzeugt, schreibt Simmel, „daß sich von jedem Punkt an der Oberfläche des Daseins, so sehr er nur in und aus dieser erwachsen scheint, ein Senkblei in die Tiefe der Seelen schicken läßt, daß alle

banalsten Äußerlichkeiten schließlich durch Richtungslinien mit den letzten Entscheidungen über Sinn und Stil des Lebens verbunden sind.“

Von der Oberfläche aus in die Tiefen der Seelen vorzudringen. Wenn Sie die verbliebenen lebensphilosophischen Schmauchspuren Simmels abziehen, dann können Sie das Ganze auch ein wenig umformulieren: Es gibt eine Korrelation von den Erscheinungen an der Oberfläche einer Gesellschaft und deren geistig-kultureller Tiefenstruktur.

Clemens Meyer erzählt in seinem Roman „Im Stein“ über Umbrüche, die ziemlich genau ein Jahrhundert später stattgefunden haben. Er hat einen Roman geschrieben über die Jahre nach 1989, in denen es den Menschen gerade im Osten Deutschlands das Dach weggesprengt, den Überbau fortgerissen hat.

„Im Stein“ ist eine Spurensuche, ein detaillversessener Gesellschaftsroman. Und zugleich zeichnet Meyer darin ein beinahe mythologisches, mitunter grausames Bild dieser Zeit – unserer unmittelbaren Vergangenheit und Gegenwart. Dieses Bild ist keine einfache Abbildung, weil eine solche einfache Abbildung heute nicht mehr möglich ist. Meyers Bild macht unsere Zeit kenntlich und zugleich bleibt es rätselhaft. Denn Clemens Meyer arbeitet, wie Simmel es beschrieben hat für eine Zeit, in der die alten Bilder nicht mehr taugen: Er sucht Symptome auf der Oberfläche und schickt sodann Senkblei um Senkblei hinab.

Aber natürlich vollzieht der Schriftsteller Clemens Meyer diese Bewegung vollständig anders, als der Vergleich mit dem allenfalls zart schwingenden Pendel des Soziologen Simmel es nahe legen mag. Bei der Lektüre von „Im Stein“ überkommt den Leser eher ein ums andere Mal das Gefühl, auf der wild pendelnden Kugel einer Abrissbirne zu sitzen, die indes nur das zertrümmert, was den Blick verstellten könnte.

2

Anfangs ist da nur ein schmaler Spalt, der sich auftut. Eine junge Frau schiebt mit ihren Fingern die Lamellen einer Jalousie ein wenig auseinander und blickt hinaus. Und während diese junge Frau in den winterlichen Abendhimmel schaut und zu erzählen beginnt, schauen wir als Leser von der anderen Seite durch diesen Spalt hindurch, den Clemens Meyer im ersten Kapitel seines Romans öffnet, in den er sein Senkblei schickt.

Die junge Frau, die hier am Fenster steht, ist eine junge Prostituierte. Sie ist eine von unzähligen Frauen, die in den Nachwende-Jahren im Osten Deutschlands ihre Körper zu verkaufen anfangen, irgendwo in einer Grauzone zwischen Legalität und Illegalität.

Zwischen dem Glück über schnell verdientes Geld und Selbstbestimmtheit und körperlicher und seelischer Erniedrigung.

Clemens Meyer arbeitet sich immer tiefer hinein in diese Welt. In den Stein, in diese Nachwende-Metropole, die Anklänge an Leipzig hat, womöglich ist sie eine fiktive Legierung von Leipzig und Halle. Zugleich aber ist die Stadt, wie Clemens Meyer sie nun erzählt, etwas Drittes, ein Kunstraum, dessen Ausmaße nicht zu bändigen und zu überschauen sind, der traumgleich zu wuchern scheint, sobald die Wohnungen, Bordelle, Bars verlassen werden. Dieser Stadt wohnt etwas Gigantomantisches inne. Unterhöhlt wird sie von einem riesigen Bohrer, dessen infernalisches Dröhnen den passenden Begleitsound zu dieser Welt spielt.

Immer mehr Geschichten legt Clemens Meyer frei, lässt immer neue Frauen zu Wort kommen, lässt sie über sexuelle Praktiken, über Angebotspaletten und die aktuellen Moden der bezahlten Lustbefriedigung genauso wie etwa über die Techniken sinnieren, die Körpersäfte und -ausdünstungen der Freier möglichst rasch wieder loszuwerden. Unverbunden und doch verbunden stehen diese Episoden nebeneinander und schwellen dabei an zu einem Chor, von dem ein Sog, gleichzeitig aber auch etwas Bedrohliches ausgeht.

So unterschiedlich die Frauen sind, die in diesem Roman zu sprechen beginnen – alt, jung, mütterlich, verzweifelt, abgebrüht, selbstbewusst –, eines ist ihnen gemeinsam: Nachdem Clemens Meyer uns für ein paar kurze Momente, für ein paar Seiten hat hineinblicken lassen in ihren Alltag, ihre Gedanken, lässt er sie wieder verschwinden, hinter den Türen der Wohnungen, in denen sie ihre Freier empfangen, oder hinter den Türen von Bordellen, wo sie Abend für Abend hoffen, einen guten Schnitt zu machen und an nicht allzu unangenehme Kunden zu geraten. Wer vom Rhythmus der Stadt an die Oberfläche gespült wurde, der wird im nächsten Moment aufs Neue verschluckt.

Wiederkehrende Figuren sind bei Clemens Meyer nur die Hintermänner, die Nachtclub-Besitzer, Zuhälter oder diejenigen, die sich schlicht als Wohnungsvermittler ausgeben. Aber genauso wenig wie die Hintermänner als die Bösen in diesem Spiel stigmatisiert werden, sind die Frauen bei Clemens Meyer zwangsläufig Opfer. Die einen wie die anderen sind Teile eines Systems.

Die ad hoc Rationalisierung nach dem Ende der DDR, der Sprung in den entfesselten Kapitalismus gleicht einem Kollaps. Auch das vermeintlich Unveräußerliche, die Körper selbst, werden in die Warenströme eingespeist.

Wenn alles Ware ist, selbst die Körper, dann geht das zwangsläufig einher mit dem Wegfall von Individualität und Beziehungen. Deshalb kann es bei Clemens Meyer keine klassischen Protagonisten mehr geben. Jede dieser Frauen ist nur noch ein Gut, ein Partikel im Warenstrom, der kurz auftaucht und im nächsten Moment schon durch andere Kanäle und Windungen weiterkatapultiert worden ist.

Spätestens an dieser Stelle werden einige unter Ihnen vermutlich den zaghaften Einwand auf den Lippen haben, dass hier doch von Prostitution, dem „ältesten Gewerbe der Welt“ die Rede sei. Das stimmt, einerseits. Andererseits stimmt es mit Blick auf diesen Roman eben auch wieder nicht. „Im Stein“ ist alles andere als ein dokumentarischer Roman über das so genannte „Rotlichtmilieu“.

Bei Clemens Meyer wird die Prostitution zu einem Mikrokosmos, in dem sich das Ganze einer Gesellschaft, unserer Gesellschaft spiegelt. Zu derjenigen Oberflächenstruktur, von der aus Clemens Meyer ein Senkblei hinabschickt in unserer aller Seelen und unmittelbar bei unserer geistig-kulturellen Verfasstheit landet. Sie müssen sich diesen Roman vorstellen wie eines dieser Wechselbilder, das je nach Lichteinfall ein anderes Motiv zeigt. Oberfläche und Tiefe, den Einzelfall und die Gesellschaft, Realität und Mythos, Dokument und Poesie.

Ethnopoese hat Hubert Fichte dieses beobachtende Schreiben genannt, das ganz nah dran ist an der Gegenwart und sie zugleich poetisiert. Clemens Meyer hätte damit, wie er permanent zwischen diesen Ebenen abwechselt, sie verschneidet und amalgamiert, zweifellos die Bewunderung Fichtes errungen. Und zweifellos hätte Fichte, der sich ähnlich unkorruptierbar in die Tiefen der sexuellen Obsessionen genauso wie Aversionen seiner Zeit hineingewühlt hat, sich darüber gefreut, dass Clemens Meyer ihm in seinem Roman hin und wieder eine kleine Reminiszenz erweist. Jörg Fauser wäre noch zu nennen, oder Jean Genet, kompromisslose Beobachter, die nicht vor dem vermeintlich Dreckigen, dem Abseitigen zurückgewichen sind und die die Gegenwart mit ihren Büchern einmal poetisch umgepflügt haben. Ohne Frage gehört Clemens Meyer in ihre Reihe.

Das Entscheidende und gleichsam das Kunstvolle besteht in der Gleichzeitigkeit von Dokument und Poesie. Bereits für Alfred Döblin Grundlage des modernen Roman. In seinem programmatischen Vortrag „Der Bau des epischen Werks“, gehalten 1928 an der Berliner Humboldt-Universität, fasst Döblin sein ästhetisches Credo, durch das sich der moderne Autor vom traditionellen Romanschriftsteller abzugrenzen habe, wie folgt zusammen: Zunächst muss die Realität, müssen die „zerlegten Tageswahrheiten“ quasi-protokollarisch

aufgenommen werden, um schließlich zu der hinter ihnen sich verbergenden „überreale(n) Sphäre“ durchbrechen, diese offenbaren zu können: „Der wirklich Produktive aber muß zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.“

Mit „Berlin Alexanderplatz“ hat Döblin dieses Programm umgesetzt. Franz Biberkopf, dieser geistig obdachlose, bald auch durch den Verlust des Armes körperliche versehrte Held, spiegelt sich in der Stadt bzw. darin, wie Döblin dieses Berlin der zwanziger Jahre mit seiner Montagetechnik abbildet: Zersplittert, zerklüftet, aufgerissen.

Was Döblin für das frühe 20. Jahrhundert geschrieben hat, das hat Meyer für unsere Zeit getan. Einen Gesellschaftsroman, der Symptome sammelt, der seziert, aber der nicht erklären muss, weil er stattdessen eine poetische Sprache, eine literarische Form für seine Diagnose nicht gefunden, sondern geschaffen hat.

Bei Clemens Meyer ist nicht mehr nur eine einzelne Figur fragmentiert, sondern die Menschen treten nur noch als Fragmente in Erscheinung. Und Zeit und ihre Wahrnehmung werden nicht nur mehr darüber erzählt, dass einzelne Wirklichkeitspartikel montiert, miteinander verschnitten werden, sondern bei Meyer ist jede Chronologie außer Kraft gesetzt. Erzählt wird nicht eine lineare Geschichte, vielmehr werden die einzelnen Schichten dieser Geschichte freigelegt. Nicht einer übergeordneten Logik folgend, sondern so, wie Meyer sie findet, wie er sie aus ihren Versteinerungen herausschlägt.

3

„Im Stein“, den Titel von Clemens Meyers Roman habe ich nun ein ums andere Mal genannt. Dieser Stein mag die Stadt meinen, die Häusermeere, die nichts verraten über die Menschen, die hinter ihren Mauern leben. Vielleicht ist er auch eine Anspielung auf „Das kalte Herz“. Sie kennen gewiss dieses Märchen von Wilhelm Hauff, in dem der törichte Köhler Peter sein Herz für ein Leben in Reichtum verpfändet und fortan mit einer steinern Attrappe in der Brust leben muss. Bei Clemens Meyer würde dieses kalte, das steinerne Herz zum Bild für die Mentalität einer ganzen Gesellschaft werden, zu ihrer Signatur.

Man kann den Titel aber auch ganz wörtlich nehmen. „Im Stein“, das heißt: im Bergwerk. Eine Faszination, fast eine Besessenheit für das Motiv des Bergwerks entstand in der Literatur der Romantik, mithin noch einmal ein gutes Jahrhundert, bevor Alfred Döblin seine Dampftramme in den Berliner Alexanderplatz und in die Seelen seiner Figuren hat krachen lassen.

Der Abstieg ins Bergwerk meinte in der literarischen Romantik immer zugleich einen Abstieg ins Innere, ins Unbewusste. Und das, wie nun auch bei Clemens Meyer, in einer permanenten Verschränkung von gesellschaftlicher Realität und poetischer Reflexion über die verborgenen Seiten des Bewusstseins.

Nehmen Sie etwa Novalis, seines Zeichens Salineninspektor, der in seinem beruflichen Alltag nicht nur regelmäßig Exkursionen ins Erdinnere unternahm und dabei über die Möglichkeiten maximaler Ausbeutung und Ertragssteigerung durch den Bergbau tüfteln musste. Als Autor, als Philosoph verwandelte er diese Abstiege in Reflexionen über die dunklen Gründe und Abgründe unseres Bewusstseins.

Oder nehmen Sie „Die Bergwerke zu Falun“ von E.T.A. Hoffmann, im Jahr 1819 erschienen. Eine fantastische Erzählung darüber, wie eine Liebe daran zerbricht, dass ein junger Bergmann kurz vor seiner Hochzeit nicht mehr aus dem Stollen zurückkehrt: er ist dem Glitzern der Steine erlegen, stirbt für seinen Wahn. Jahre später wird der Bergmann entdeckt: scheinbar unversehrt, aber eben nur scheinbar.

Was Hoffmann, im Kleinen, über die wahnhafte Verblendung des Bergmanns erzählt, das erzählt Clemens Meyer, im Großen, über die Nachwendezeit. Auch hier werden Liebe und Begehren eingetauscht gegen den Wahn nach glitzernden Steinen, die vermeintlich aus jenen zu schlagen sind.

4

Keine Sorge. Ich habe nicht, vor noch eine weitere Schicht freizulegen, mich noch ein weiteres Jahrhundert und weitere Texte zurück zu tasten, um auf die womöglich bewussten, eher vermutlich unbewussten, die intendierten oder zufälligen, die heimlichen oder vielleicht in ihrer – jedenfalls von mir so empfundenen Nähe – beinahe unheimlichen Korrespondenzen, Spuren und Ähnlichkeiten hinzuweisen, die sich in dem Roman von Clemens Meyer zu spiegeln scheinen.

Sie haben ohnehin längst gemerkt, welches Senkblei ich hier auszuschicken versucht habe: In Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs, des Wandels, in der Krise, können – neben all denen, die immerzu auch geschrieben wurden und geschrieben werden – Bücher entstehen, die nachhallen und die schließlich bleiben, weil sie symptomatisch sind für ihre Zeit, weil sie ihre Zeit vermessen, von der Oberfläche bis in die geistigen und kulturellen Tiefen. Die vor allem auch deshalb bleiben, weil sie eine literarische Form kreieren, um dieser Zeit ihr spezifisches Antlitz zu verleihen.

Clemens Meyer hat mit „Im Stein“ einen Roman geschrieben, der keine Moral vor sich herträgt. Einen Roman, der erbarmungslos zu sein scheint, mit seinen Figuren und mit uns, mit den Lesern. Denn leicht, das ahnen Sie längst, ist die Lektüre nicht. Ich erinnere noch einmal an die anfangs genannte Abrissbirne, auf der man nicht nur reitet, sondern die einen hin und wieder auch im Nacken erwischen zu scheint.

Natürlich aber ist „Im Stein“ gerade deshalb, weil er keine Moral vor sich herträgt, zutiefst moralisch. Und dieser Roman ist gerade deshalb, weil er sein Mitleid nicht ausstellt, voller Empathie für die Menschen, von denen er erzählt. „Im Stein“, in dieser großen eigenartigen, unwirtlichen Stadt, in dieser Welt, die zugleich eine Unterwelt ist, mögen die Figuren nach kurzer Zeit wieder verschwinden. Clemens Meyer aber verleiht ihnen zuvor eine Stimme, die sich uns einbrennt. Er lässt diese Menschen sich entblößen, so dass sie kenntlich werden, aber er lässt ihnen ihre Würde. Vielleicht gibt er sie ihnen auch erst wieder zurück.

Lösungen bietet Clemens Meyer keine, auch keine Auswege. So einfach wie bei Wilhelm Hauff, wo sich der törichte Peter am Ende sein echtes Herz zurückerschwindeln kann, ist die Wirklichkeit und auch die Vorstellung von ihr nicht mehr.

Wenn sie ähnlich einfach wäre, womöglich hätte Clemens Meyer dann nicht einen solch gewaltigen Roman schreiben können, wie er das mit „Im Stein“ getan hat. Ein Roman, der uns in Abgründe und scheinbar fremde Unterwelten entführt und der uns dabei aber tatsächlich so nah an uns heranführt, dass man sich beinahe ein wenig geblendet fühlt. Es ist mir eine große Freude, lieber Clemens Meyer, dass wir uns bei Ihnen für diese Erfahrung mit dem Bremer Literaturpreis bedanken können.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · Fax (0421) 361 6903 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2015 – Förderpreis

Preisverleihung am 26. Januar 2015, im Bremer Rathaus

Nadja Küchenmeister: »Unter dem Wacholder«

Laudatio auf **Nadja Küchenmeister**, gehalten von Dr. Roman Bucheli

Sehr verehrter Herr Bürgermeister
sehr verehrte Damen und Herren
liebe Nadja Küchenmeister

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht.“

Sie kennen das, meine sehr verehrten Damen und Herren. Es ist der Anfang der Genesis in Luthers Übersetzung. Und nun hören Sie dies:

„die sonne scheint mir aus der luft / und aus der regenrinne, sie scheint mir / aus der wiese, aus dem frischen schnee. // sie scheint mir aus dem efeu, dem orangen / bäumchen, sie scheint mir aus dem ficus / und aus den kakteen ...“

So lauten die ersten zwei Strophen aus Nadja Küchenmeisters Gedichtband „Unter dem Wacholder“. Klingt das nicht wie ein Appell an alle Geschöpfe und Dinge und darum wie eine Schöpfungsgeschichte im Kleinen? Die Dichterin ruft die Dinge auf, indem sie ins Licht treten lässt, was die Welt ausmacht, von der „regenrinne“ bis zum „orangenbäumchen“; und indem sie die Dinge bei ihren Namen ruft, wird evident, was Gedichte zuallererst und vor allem anderen sind: nämlich Sprache. Auch das kennen wir aus der Genesis: die Schöpfung

vollzieht sich durch die Sprache, indem allen Dingen ein Name gegeben wird. Jedes Gedicht und dieses Eröffnungsgedicht im Besonderen ist darum eine kleine Schöpfungsgeschichte.

Aber dieses Gedicht endet in einem, wie soll ich es sagen, düsteren Vers:

„die sonne scheint und wärmt nicht mehr.“

Wir haben es am Ende dieses so verheißungsvoll begonnenen Schöpfungsberichts mit einer kalten Sonne zu tun: Sie scheint noch, aber wärmt nicht mehr. Wir schauen durch das Prisma dieser Verse auf eine Welt, die schon am Ende des Schöpfungstages aussieht wie nach der Apokalypse. Und wenn wir dann in die Mikroebene der Verse hinuntersteigen, glauben wir auch Hinweise zu finden, die eine solche Deutung bestätigen: hand, abend, mond, mund: Die Permutation dieser Wortendungen lässt lautmalerisch als Generalbass das Ende mitschwingen. In ihrem Anfang ist das Ende der Welt immer schon vorgesehen und darin eingeschrieben.

„Weltende“, meine Damen und Herren, heißt ein berühmtes Gedicht des Dichters Jakob van Hoddis. 1911 wurde es erstmals veröffentlicht, es beginnt so:

„Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.“

Wir wissen, dass den Bürgern nur drei Jahre später noch viel mehr als nur Hüte von den spitzen Köpfen flogen. Die Köpfe selber wurden ihnen weggeschossen. Das Gedicht hat etwas Prophetisches, auch wenn Jakob van Hoddis, der 1942 in dem Vernichtungslager Sobibor ermordet worden ist, lediglich ein freilich dramatisches meteorologisches Phänomen schildert, das ihm andererseits die Bilder und Metaphern gibt für seine Vorstellung vom „Weltende“.

Und nun hören Sie dies:

„wind kommt auf und reisst die schwalben von den drähten.“

Es liegt nicht an Nadja Küchenmeister, wenn ich bei diesem ersten Vers ihres Gedichtes „wolken“ an Jakob van Hoddis und seine abstürzenden Dachdecker denken muss. Es ist vielmehr die Freiheit des Gedichts, die solches zulässt. Aber hören Sie, wie die Apokalypse hier ausgeht. Ich zitiere die letzten Verse:

„das gewitter / zieht weiter, kaum dass ein blitz zur erde fuhr. wolken sind / was deine augen waren. was deine augen waren, wolken nur.“

Das klingt harmlos, harmloser jedenfalls als das „Weltende“ bei Jakob van Hoddis, wo zuletzt die Eisenbahnen von den Brücken fallen. Aber steckt nicht gerade in dieser Harmlosigkeit, im Bewusstsein des gerade noch einmal vorübergegangenen Unglücks („kaum dass ein blitz zur erde fuhr“), steckt nicht darin der weitaus größere Schrecken? Was nicht eintrat, steht erst noch bevor. Ich will nicht behaupten, Nadja Küchenmeisters Gedicht sei in seiner Zurückhaltung beunruhigender als die Drastik bei Jakob van Hoddis. Man muss die Gedichte lesen vor dem Horizont ihrer Zeit und ihrer Erfahrungen. Aber in beiden schlummert ein vergleichbares Potenzial an Beunruhigung und Beklemmung. Bei Nadja Küchenmeister umso mehr, als sie den stillen Schrecken in einem verführerisch schönen Bild versteckt: Von einem schläfrigen Hund ist in dem Gedicht die Rede, der sich bei dem aufkommenden Gewitter nichts anmerken lässt, bis auf dies: „manchmal zucken seine ohren / hebt sich das lid über die milch der pupille, zittert ein muskel im hinterlauf“. In solchen unwillkürlichen Regungen zeigt sich, welche Energieströme die Welt im Verborgenen erschüttern. Das Zittern eines Muskels erzählt dann so unauffällig wie lakonisch von einer Gefahr, der man gerade noch einmal entronnen ist.

Nadja Küchenmeister ist eine Virtuosin des Unspektakulären. Sie schöpft dabei gleichermaßen aus dem Fundus von Kindheitserinnerungen, wie sie die Landschaften ihrer Gegenwart mit kräftigen Strichen skizziert und daraus Seelenlandschaften hervorgehen lässt. Träume gehören zu den mächtigsten Kräften im Innenleben dieser Gedichte: Aus dem Verborgenen und Entlegenen kommen die Motive her – und sie haben eine geradezu fatale Neigung, dahin zurückzukehren. Gleichsam in zwei Sphären schaut man darum durch die transparenten Bilder dieser Gedichte: in die eine Richtung sieht man ins Reich der Imagination, in die Traumwelten und in die verlorenen Paradiise der Erinnerung; schaut man von der anderen Seite her, erkennt man die Melancholie alles Vergänglichen; Todesahnungen grundieren viele Gedichte, als sei das Leben ein langes Exerzitium im, wie es einmal heißt, „abschiednehmen von den dingen“. Häufig stehen darum diese Gedichte auf der Schwelle zwischen den Lebenden und den Toten: „nur zur hälfte wach, zur hälfte / abgewandert ins geträumte tal“, so lesen wir im Zyklus „der tod im traum“. An diesem Ort, der nicht mehr ganz in dieser, aber auch noch nicht vollends in jener Welt liegt, ergibt sich eine Hellhörigkeit für die Herzkammertöne des Verschwiegenen: „was du hörst, sind zungen fremder / arten“. Es liegt dann in diesen Gedichten ebenso viel stille und stumme Verzweiflung (die wir vielleicht und freilich etwas rabiater aus den Gedichten von Sylvia Plath kennen), wie sie gleichzeitig ein

ebenso stilles Pathos des Aufbruchs durchströmt, als wohnte jedem Anfang schon das Ende inne und jedem Ende noch ein hoffnungsfroher Anfang. Jeder Traum in diesem Gedicht ist eine Vorahnung des Todes und eine Erinnerung an die Anfänge des Lebens, und jeder Garten ruft zugleich ein Abbild der Kindheit wie den Vorschein eines Gottesackers herauf. Aus dem Nebeneinander des Ungleichzeitigen und der widerstreitenden Stimmen entsteht die erstaunliche Polyphonie dieser Gedichte.

Aber es kommt noch etwas anderes hinzu. Manche Gedichte von Nadja Küchenmeister – und nun halten Sie sich bitte fest –erscheinen mir als eminent politisch. Ich gebe zu, das liegt nicht auf der Hand und selbst die Dichterin wird daran zuallerletzt gedacht haben.

Jedoch, wie sagte einmal Arthur Rimbaud: „Wenn das Blech als Trompete erwacht, so ist es nicht seine Schuld.“ Anders gesagt: Wenn diese Gedichte als politische Gedichte erkannt werden, dann ist es nicht ihre Schuld und auch nicht die Schuld der Autorin. Es ist ein Ausweis guter Literatur, wenn sie und ihre Verfasser stets weniger wissen über sich selbst als ihre Leser. Gewiss sind diese Gedichte nicht auf plakative Art politisch. In ihrer Diskretion erinnern sie etwa an Bertolt Brechts anrührendes Gedicht „Der Radwechsel“. Es geht so:

„Ich sitze am Strassenhang.
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?“

Lakonischer und zugleich genauer hat kaum ein Dichter den Ort der Dichtung festgehalten. Sie steht immer und unverfügbar dazwischen – und meist ist sie gerade damit beschäftigt, ein Rad oder ein anderes Zubehör auszuwechseln im vergeblichen Versuch, die Fahrtüchtigkeit oder überhaupt die Tauglichkeit für einen wie auch immer beschaffenen Alltag herzustellen. Solcherart entziehen sich auch die Gedichte Nadja Küchenmeisters in jeder Hinsicht allen denkbaren Verfügbarkeiten. Gerade darum sind sie in einem emphatischen Sinne politisch.

Sie möchten ein Beispiel haben ...: Nehmen Sie das Triptychon „döllersheimer ländchen“. Es geschieht nicht alle Tage, dass Sie ein Gedicht lesen, durch das – freilich ungenannt – Adolf Hitler geistert. Und das sodann in minutiösen Gängen durch das Waldviertel den historischen Raum als einen toten Winkel der Erinnerung durchschreitet, so schlicht wie

ergreifend, dass wir abermals die Virtuosin des Unspektakulären am Werke sehen, die eine beflissene Erinnerungspolitik mit den Mitteln der Poesie sanft konterkariert.

„Wenn das Blech als Trompete erwacht, so ist es nicht seine Schuld.“ Rimbaud in allen Ehren, meine Damen und Herren, aber dieses Blech konnte nur als Trompete erwachen. Oder anders gesagt: Nadja Küchenmeister weiss sehr genau, was sie tut.

Nehmen Sie etwa den vierteiligen Zyklus „das amerikanische licht“. Erneut haben wir es, wie bei dem Eröffnungsgedicht, mit einer Art Schöpfungsgeschichte zu tun. Ein halbwüchsiges Mädchen erkennt plötzlich in den Gegenständen ihres ostdeutschen Alltags ein seltsames Lichtphänomen. „ja, dieses amerikanische licht hing morgens immer vor dem balkon / und auch am abend glänzte es noch auf den fahrradständern. woher / es kam, ich weiss es nicht, aber von nun an wick es mir nicht mehr // von der seite.“ Derweil werden die Schlangen vor den Geschäften länger, und sie werden wieder kürzer, die Kinder vergnügen sich, wie sie es hüben und drüben immer taten, nur das amerikanische Licht hört nicht mehr auf zu leuchten.

Dann schildert der letzte Teil des Zyklus diese Szene:

„aus schürzen ragten ellenbogen, stemmten sich unter grossem / gezeter, wenn wir im hof noch unsere speere spitzten, auf die / mit kissen ausgestaffierten fensterbretter. da redeten die küchen / stimmen das ende einer utopie herbei, oder so ähnlich.“

Wir wissen, welche Utopie im Gerede dieser Hausfrauen gemeint ist. Wir schreiben das Jahr 1989 und erleben gerade den Kollaps der stets hinausgeschobenen sozialistischen Heilserwartung. In Amerika verkündet derweil Francis Fukuyama das Ende der Geschichte, und die Welt feiert den Sieg der Markt- über die Planwirtschaft. Wir wissen heute auch, und es wurde uns jüngst in Paris und wird uns fast täglich rund um die Welt schmerzlich ins Bewusstsein gebrannt, dass weder die Geschichte noch die Utopien an ihr Ende gekommen sind. Vielmehr erleben wir heute eine Wiederkehr der Geschichte, indem das Projekt der Aufklärung herausgefordert und infrage gestellt wird durch eine Gegen-Aufklärung in der Form eines rabiaten Fundamentalismus. Wir wissen aber auch, dass der Aufklärung immer schon eine Dialektik innewohnte, dass die Aufklärung immer schon gefährdet war durch die Inthronisierung der Götter der Vernunft. Von solcher Dialektik erzählt Nadja Küchenmeisters Gedicht „das amerikanische licht“. Sie kleidet diese Dialektik in Skepsis: das „amerikanische licht“ nämlich habe auch den Eingang zu Dantes „Stadt der Schmerzen“ gezeigt; sie drapiert die Dialektik in Sarkasmus, indem das Gedicht auf einer spöttischen Note endet: an dem Tag nach den umstürzenden Ereignissen habe sich „über die gülzower strasse, die hecke und die

tischtennisplatten der volle glanz amerikas“ ergossen. Fest steht am Ende dieses doch so zukunftsfrohen Gedichts: Das Heil wird auch diese amerikanische Religion nicht bringen.

Nein, meine Damen und Herren, dieses Blech wird ganz bestimmt geahnt haben, dass es dereinst als Trompete erwachen sollte.

Nicht allein für die traumwandlerisch genauen Bilder, mit der Daseinsnot und Alltagsglück greifbar werden; auch nicht nur für die subtilen Erkundungen in den Bezirken der Träume oder in den Sphären der Vergänglichkeit, aber für das suggestive Nebeneinander von solchen Bildern, poetischer Sprache, existenzieller Hellhörigkeit und zeitdiagnostischer Schärfe erhält Nadja Küchenmeister den Förderpreis des Bremer Literaturpreises.

Ich freue mich sehr, im Namen der Jury Sie, liebe Nadja Küchenmeister, zu diesem Gedichtband und zu dieser Auszeichnung beglückwünschen zu dürfen.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen • Am Wall 201 • 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 • Fax (0421) 361 6903 • E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2016 – Förderpreis

Preisverleihung am 25. Januar 2016, im Bremer Rathaus

Matthias Nawrat: »Die vielen Tode unseres Opas Jurek«

Laudatio auf **Matthias Nawrat**, gehalten von Dr. Wiebke Porombka

Womöglich kennen Sie die kurze Erzählung „Eden“ des im Jahr 2013 verstorbenen polnischen Dichters Slawomir Mrozek. Nicht nur, weil Mrozek der Nachname Jureks ist, des titelgebenden großväterlichen Helden aus Matthias Nawrats Roman, kam mir diese Erzählung in den Sinn. Sondern auch deshalb, weil „Eden“ – das Paradies – ebenfalls in Matthias Nawrats Roman ein nicht wegzudenkender Ort ist.

Das mag Sie vielleicht wundern, erzählt Matthias Nawrat in „Die vielen Tode unseres Opas Jurek“ doch über mehr als ein halbes Jahrhundert polnischer Geschichte und über die nicht immer gradlinigen Wege, die das Schicksal einer Familie durch diese Geschichte nimmt. Das mag allzu paradiesisch nun nicht klingen. Vom Blick in die Gegenwart unseres Nachbarlandes ganz zu schweigen. Aber die Konstitution des Menschen ist bekanntlich denkbar einfach: Je abgründiger und hinterhältiger die Wirklichkeit, desto größer die Sehnsucht nach dem Paradies.

Das „Eden“ in Mrozeks kleiner Erzählung ist weniger ein Garten als ein Stadtpark, in dem der Erzähler zwei Kinder trifft, von denen ihn zunächst der Junge, kurz darauf das Mädchen nach der Uhrzeit fragt. Was harmlos beginnt, entpuppt sich rasch als existentielles Drama. Der Junge fühlt sich durch die unterschiedlichen und deshalb in seinen Augen widersprüchlichen Antworten des Erzählers betrogen. Wie kann die Antwort auf die Frage nach der Uhrzeit zunächst „halb vier“ und wie kann eine Weile später die Antwort auf exakt dieselbe Frage „viertel vor fünf“ lauten?

Die Erklärungs- und Beschwichtigungversuche des Erzählers bewirken das Gegenteil, die Wut des Jungen steigert sich. Viel unangenehmer indes als diese Wut, dem seine heimliche Sympathie gilt, ist dem Erzähler das Gebaren des Mädchens, das verständnisvoll und im geflissentlichen Tonfall einer Erwachsenen mit dem Erzähler kumpanieren will.

Es bleibt nur ein Ausweg: Flucht. Nachgerade panisch verlässt der Erzähler den Park, dieses trügerische Eden, in dem er unfreiwillig in die Rolle der Schlange geschlüpft ist, sich aber eher wie ein Esel fühlt. Hinter ihm hallen die Rufe der Kinder: Wie spät es denn bitte nun sei?

Es ist, wie so oft, ein elendes Paradox. Denn natürlich empört sich der Junge über ein durchaus wesentliches erkenntnisphilosophisches und gleichermaßen moralisches Phänomen: Über die vermeintliche Verfügbarkeit dessen, was als Wahrheit gilt, je nachdem, wie die Umstände es verlangen. Über die instrumentelle Verwendung der Sprache in Abhängigkeit davon, wie es unter den jeweiligen Verhältnissen nützlich erscheint. Allein: Mit der Uhrzeit macht der Junge unglücklicherweise ausgerechnet dem falschen Angeklagten der Prozess.

Ein kurzer Gang durch die philosophie- und literaturgeschichtlichen Gefilde genügt, um festzustellen, dass der Zweifel daran, wie Sprache und Wirklichkeit miteinander in Zusammenhang stehen, ein konstitutiver insofern ist, als er allenthalben das Movens für das Poetische darstellt. Man denke an die Romantiker und ihre Suche nach der Ursprache, die oftmals auch die paradiesische heißt, oder aber an Walter Benjamins Reflexionen über die adamitische Sprache, die sich dadurch auszeichnet, dass sie eine nicht-instrumentelle ist und unmittelbar die Dinge selbst benennt. Dass diese Sprache, die mit dem Wesen der Dinge korreliert, eine Utopie ist, ein Ideal, dem sich schreibend allenfalls angenähert werden kann, macht sie nicht weniger bedeutsam. Im Gegenteil. Dort, wo sie im Hintergrund leuchtet, erwächst das Potential, die instrumentellen Deformationen, die das gegenwärtige Sprechen und mit ihm das Denken einer Gesellschaft ereilt hat, kenntlich zu machen. Und vor allem kann in diesem Moment gelingen, die Versehrtheiten sichtbar zu machen, die den Menschen durch diese Deformationen zugefügt werden.

Auch wenn ich soeben von einem etwas nebulösen „Dort“ gesprochen habe, dann ahnen Sie vielleicht, dass ich natürlich längst von dem Schreiben Matthias Nawrats spreche. Matthias Nawrat vereint in seiner Literatur das Vermögen eines präzisen Zuhörers, eines Lauschers und Aufzeichners von Sprechweisen mit dem Vermögen, diese zugleich ins Poetische zu verwandeln. Eine im besten Sinne irritierende Leseerfahrung beschert er uns auf diese Weise, weil die mitunter unheilvolle manipulative Kraft der Sprache, die sich physisch und psychisch in die Menschen einschreibt, beständig mit ihrem emanzipatorischen Potential abwechselt,

nachgerade in eins zu fallen scheint. Dass dieser Doppelcharakter der Sprache das Schreiben von Matthias Nawrat grundiert, lässt seine Literatur zu einer zutiefst menschenfreundlichen werden.

Diese Menschenfreundlichkeit, wie wir sie in „Die vielen Tode unseres Opas Jurek“ kennen lernen dürfen, schließt dabei die Bereitschaft zu Versöhnung und Nachsicht ein. Denn natürlich, das darf bei alledem nicht vergessen werden, ist die Sprache keine von außen uns ereilende Macht, sondern eine menschengemachte, gerade dort, wo sie politischen Systemen dazu dient, vermeintliche Wahrheiten und die aus ihr folgenden gesellschaftlichen Strukturen zu zementieren.

Aber ich hatte Ihnen ja von Paradies erzählen wollen. Das Paradies ist bei Matthias Nawrat nicht etwa ein Stadtpark, sondern das neu errichtete Kaufhaus, zu dessen Direktor Jurek ernannt wird. Beheimatet ist dieses Paradies in der kleinen polnischen, ehemals deutschen Stadt Opole, in die es Jurek nach dem Zweiten Weltkrieg verschlägt, nachdem er als junger Mann die Zeit in der – wie es im Roman heißt – „weltberühmten Ortschaft Oświęcim“ überlebt hat. Ihnen wird vielleicht der deutsche Name geläufiger sein: Auschwitz.

Bei Nawrat heißt die Internierung durch die Nationalsozialisten lediglich die „so genannte schwierige Zeit unseres Opas Jurek“. Dass Jurek seine Mitgefangenen „Mitarbeiter“ nennt, dass er von einer, wenngleich „miserablen“, aber immerhin noch „kulinarischen Situation“ spricht, kann man als böse und bittere Ironie verstehen, als eine sarkastische Persiflage des NS-Jargons. Bei Nawrat fungieren diese bewussten Euphemismen aber noch als etwas anderes: als schützender Sprachmantel, in den die Figuren sich hüllen können und der ihnen gestattet, das Grauen immerhin ein wenig von sich wegzuhalten und auf diese Weise zumindest einen Teil ihrer Würde bewahren zu können. Uns aber macht Nawrat das Leid derweil durch diese verstörende Verschiebung, durch die sich zu erkennen gebende rhetorische Umkehrung umso bewusster.

In ähnlicher Weise erzählt Nawrat über die Drangsale, Verhöre und Folterungen, die späterhin das polnische System verüben wird, nicht nur an Jurek, auch an dessen Familie. Ungerechtigkeiten, die die Verantwortlichen wiederum durch sprachlichen Überbau zu kaschieren versuchen. Aber auch, wenn die Figuren diese sprachlichen Zurichtungen der Wirklichkeit an der Oberfläche akzeptieren, dann sind es doch ihre Körper, die rebellieren. Wie der Todeshunger, den Jurek in Oświęcim neben anderen Qualen hat erdulden müssen, sich unwiderruflich in sein Denken und seinen Körper eingeschrieben hat, erzählen uns seine Enkel immer wieder. Denn es sind in diesem Roman die Enkel, die in einem eigentümlichen

Erzähler-Wir das Geschichtenreservoir weitergeben, das Großeltern und Eltern ihnen übermittelt haben. Dass die Geschehnisse auf diese Weise mindestens einem doppelten Verschiebungsprozess unterliegen, macht die Selbstreflexion dieses Romans aus.

Wie es den Großvater zeitlebens nach üppigen Mahlzeiten, nach Delikatessen giert, erzählen diese Enkel etwa, wie er nachgerade manisch in seinem Keller Eingemachtes hortet, oder wie er in einer gespenstisch an das Strafexorzieren in Auschwitz erinnernden Weise die Familienmitglieder stundenlang in der Küche stehen lässt, damit sie darüber nachdenken, ob man die Kartoffeln nicht doch dünner hätte schälen können.

Beinahe nebenbei macht Nawrat auf diese Weise die Traumatisierungen sichtbar, die politische Gewaltherrschaft in Menschen hinterlässt und die zwangsläufig an andere Menschen weitergegeben werden und die nachgerade unmöglich machen, nicht auf direkte oder indirekte Weise zu Handlangern des Systems zu werden.

Die Geschichten und Anekdoten, die Jureks Enkel erzählen oder eher: weiter- und wiedererzählen, weisen – zum Glück für die Menschen, die sie erlebt haben – unterschiedliche Grade der Absurdität, variierende Klüfte des Auseinanderfallens von Eigentlichem und dessen sprachlicher Vermittlung auf. Verbunden mit dem nachsichtigen und emphatischen Blick Nawrats entsteht auf diese Weise die eminente Komik, die uns auf beinahe jeder Seite seines Romans nicht etwa entgegenspringt, sondern vielmehr entgeganzelt, und dabei immer wieder herrlich ironische Volten und zuweilen regelrecht alberne Funken schlägt.

Von grandiosem Slapstick und dabei gleichsam hochgradig symptomatisch sind die wiederkehrenden Szenarien, die uns aus Läden oder Fabriken berichtet werden. Annonciert als unbedingt notwendige Maßnahmen und mit beeindruckender Ausdauer werden da Regale hin- und hergeschoben, verrückt, gewendet, um dann in der Regel doch wieder an ihrem ursprünglichen Platz zu landen. Wo keine Waren geliefert werden, bleibt kaum etwas anderes, um immerhin Geschäftigkeit zu simulieren. Katastrophal wird es freilich, wenn die systemimmanente Logik durchbrochen wird und, einem Unfall gleich, plötzlich doch eine Lieferung eintrifft. Immerhin, und da war der polnische Sozialismus, wie Nawrat ihn uns erzählt, besteht so eine Lieferung mit relativer Wahrscheinlichkeit aus Dingen, die für Lebensmittelläden vollends sinnlos sind. Aus einer Ladung Harnische etwa.

Dass Nawrat durch diese Art der Gesellschaftsbetrachtung zum veritablen Nachfolger des eingangs zitierten Slawomir Mrozek wird, der als Großmeister des Absurden die sozialistische Scheinlogiken immer wieder ausgehoben hat, haben Sie vermutlich längst bemerkt. Und sicherlich auch, dass Nawrat nicht zuletzt in Fragen des Humors Romantiker ist: Für jene bedeutete ein Witz, wenn das eigentlich nicht Zusammenpassende, das Widersprüchliche für einen kostbaren, erkenntnistiftenden Moment eine Liaison einging und offenbarte, was ohne diese Verbindung weiter im Verborgenen geschlummert hätte.

Eden, das Paradies – beinahe wäre es mir zwischenzeitlich wieder entfallen. Und nun würde ich Ihnen ja auch gern mehr erzählen über das Opolner Paradies, jenes Kaufhaus, das im Idealfall voller Delikatessen stünde und in dem Jurek als Direktor seine Erfüllung fände.

Die Sache mit dem Paradies ist nun aber eben die, dass es mitunter eine recht überschaubare und begrenzte Angelegenheit ist, zumal dann, wenn dieses Paradies den Gesetzen eines Systems gehorchen muss, in dem das, was Wahrheit ist, genauso unvermittelt abwechselt und ausgetauscht wird, wie derjenige, der in diesem System wohlgelitten ist. Und so ist denn die so genannte paradiesische Zeit Jureks leider eine recht kurze. Womöglich kann, dass er so bald abgesetzt wird als Direktor des Paradieses, gar nicht anders sein, wenn ein Paradies den gesellschaftlichen Prinzipien derart diametral entgegensteht wie ein Kaufhaus dem Sozialismus.

Es ist kaum verwunderlich, dass in Matthias Nawrats vor zwei Jahren erschienenem Roman „Unternehmer“, der eine im Schwarzwald situierte Parabel auf die westliche Welt entwirft, ebenfalls ein so genanntes Paradies existiert: Hier handelt es sich um einen Schrottplatz, auf dem das Schwemmgut der kapitalistischen Zivilisation abgeliefert wird, ohne dass die durch dieses System lädierten und verstümmelten Figuren den trügerischen Schein dieses Blendwerks erkennen würden.

Matthias Nawrat kennt beiden Seiten, die westliche, über die er in „Unternehmer“ erzählt wie auch die östliche. In eben jenem Opole, in dem „Die vielen Tode unseres Opas Jurek“ angesiedelt ist, wurde Nawrat 1979 geboren, um als 10jähriger mit seinen Eltern nach Westdeutschland zu emigrieren. Und so, wie er als Beobachter und Zuhörer beider Welten immer zugleich Fremder und Vertrauter ist, wie seine Position durch Nähe und Distanz geprägt ist, so mag auch die Geschichte, die er uns in seinem jüngsten Roman erzählt, ein Teil seiner eigenen sein und zugleich doch die Geschichte eines Landes und seiner Bewohner, die bisher oft überhört wurden. Sein „Wir“ sind nicht nur die Enkel, sondern ist

der amalgamierte Stimmenchor eines Landes, dessen Uhrzeiger immer wieder auch durch die Übergriffe seiner beiden großen Nachbarn, Deutschland und Russland, verschoben wurden.

„Und deshalb ist es auch klar“, heißt es einmal, „warum sich unser kleines Land heute etwas eingezwängt fühlt in seinen Grenzen, denn es hat das Gedächtnis und den Verstand eines großen Königs und Freiheitskämpfers, aber den Körper eines Liliputaners, der als Hofnarr irgendwo auf dem Treppchen unterhalb des Throns sitzt, auf dem heute andere europäische Länder regieren, und wenn dieser Liliputaner sich über seine Lage ärgert, dann schellen die Glöckchen an seinen Pantoffeln und seinem Hut, und die Gesellschaft im Raum belustigt, was den Liliputaner nur noch mehr ärgert.“

Denkt man angesichts dieses Ärgers des unfreiwillig albern erscheinenden Hofnarren, der natürlich jener von vor 1989 ist, allein an die staatliche Neubesetzung der polnischen Medien, wie sie von der regierenden Partei mit dem schönen Namen „Recht und Gerechtigkeit“ zum so genannten „Wohle des Volkes“ derzeit vorgenommen wird, dann schwingt in dieser Figur unversehens etwas Unheilvolles, hoffentlich nicht allzu Prophetisches mit.

Umso wichtiger und beglückender ist es, dass es eine Stimme wie die von Matthias Nawrat gibt, die uns die Misstöne eines instrumentell überformten Sprechens zum klingen bringt, und das wunderbarer Weise, indem er ihr durch poetische Verdichtung auf die Schliche kommt.

Und so weist der Roman, den wir heute mit dem Förderpreis zum Bremer Literaturpreis auszeichnen, weit über das historische und geographische Feld, das er absteckt, hinaus, denn er gemahnt uns daran, ganz grundsätzlich und immerzu zu überprüfen, inwiefern wir uns mit unseren so genannten Gewissheiten nicht vielleicht gerade selbst belügen.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2016

Preisverleihung am 25. Januar 2016, im Bremer Rathaus

Henning Ahrens: »Glantz und Gloria«

Laudatio auf **Henning Ahrens**, gehalten von **Richard Kämmerlings**

**Lieber Henning Ahrens, sehr geehrte Frau Staatsrätin,
meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Leserinnen und Leser!**

Ist das denn die Möglichkeit? Oder doch die Wirklichkeit? Das kann doch nicht wahr sein, da fällt mir echt nichts mehr ein. Wer sich in Tagen wie diesen ausgiebig mit Zeitungen, Fernsehberichten oder gar den Debatten in sozialen Netzwerken beschäftigt, der kann oft kaum glauben, was ihm dort alles als Realität, als tatsächliches Geschehen unserer Gegenwart behauptet wird. Kann es wahr sein, dass öffentliche Schwimmbäder in Deutschland oder Österreich Flüchtlingen oder „Menschen mit Migrationshintergrund“ den Zutritt verwehren? Oder dass in Freiburg im Breisgau Asylsuchende nicht in die Diskothek gelassen werden? Oder dass vor einem Gesundheitsamt genannten Gebäude mitten in der deutschen Hauptstadt schutzsuchende Menschen stunden-, ja tagelang in der Kälte stehen müssen? Ist das denn die Möglichkeit? Leider kein Konjunktiv und auch kein apokalyptisches Futur, sondern Präsens, unsere unmögliche, aber reale Gegenwart.

Wahrscheinlichkeit ist keine Grundbedingung der Wirklichkeit mehr. Noch weniger ist sie eine Kategorie der Fiktion. Die Werke von Henning Ahrens haben sich noch nie um das Wahrscheinliche geschert, und eben darin liegt ihr besonderer Realismus. „Achtung. Noch 12 Schritte bis zur Wirklichkeit“ steht auf einem Schild vor der sanierten Mühle des Bio-Terroristen Landauer in „Glantz und Gloria“. Eine Mühle, ein umgebauter „Galerie-Holländer“, die ständig ihre Form ändert.

Rock Oldekop, Berichterstatter der unerhörten Begebenheiten im kleinen Örtchen Glantz und von Beruf Bilderbuchillustrator, versucht, Monate nach seinem Gastaufenthalt, einen Aufriss des Gebäudes zu zeichnen:

„Waren es drei Etagen gewesen? Sechs? Oder gar zwölf? Auf welcher Höhe hatte ich gewohnt? Eines Abends hatte ich auf Wolken hinabgeblickt, die die Mühle wie einen Gipfel umschlossen. Ein anderes Mal hätte ich durch das Fenster Blumen pflücken können. Und eines Nachts war es im Zimmer so finster gewesen, dass mich ein geradezu unterirdisches Gefühl erfüllt hatte.“ Wenn nicht einmal Wände und Decken Halt bieten, wie sollte das ein kleines, schmales Buch tun? Aber ist „Glantz und Gloria“ wirklich ein kleines, schmales Buch? Beim Lesen kam es mir manchmal so ausholend und figurenbevölkert vor wie ein voluminöser Roman. Und dann plötzlich so dicht und konzentriert wie ein Lyrikband. Ein Buch, in dem Sein und Schein spielerisch die Plätze tauschen. Von der titelgebenden Gloria, einer jungen Medizinerin, die ihre Karriere als Landärztin in Glantz beginnen will, ist der Satz überliefert: „Du weißt doch, dass ich nicht von dieser Welt bin, Liebster“. Oder war das eine andere Geliebte Oldekops? Ganz und gar von dieser Welt ist in diesem Roman keiner.

„Dunkel war's, der Mond schien helle, Schnee lag auf der grünen Flur, als ein Wagen blitzeschnelle langsam um die Ecke fuhr“, so lautet eines der beiden Motti des Buches, und es wimmelt dementsprechend auch von totgeschossenen Hasen, die auf Sandbänken Schlittschuh laufen. Von Widergängern also, von Geistern und Untoten, die nicht ruhen können oder wollen. Um Mitternacht stehen auf dem Friedhof des Ortes im Düstergebirge Zombies mit Smartphones in der einen und Hamburger in der anderen Hand aus den Gräbern auf und sind denen zu Diensten, die den Ort frei von allem Fremden halten wollen. Wobei „fremd“ hier von Seiten der Einheimischen ziemlich weit definiert ist. „Die leben hier, seit dieser Ötzi in den Alpen zu Eis wurde, mindestens. Die waren sogar schon mal Germanen. Die haben Stammbäume, da kannst du Möbel für ein ganzes Haus draus zimmern.“

Landauer, der gegen diese Heimattümelei der Glantzer in Tatunion mit Massentierhaltung zur Selbstjustiz greift, wohnt in seiner Transformers-Mühle übrigens auf urhistorischem Grund: „eine Stätte, auf der als Hexen diffamierte Frauen den Flammentod starben, denn wenn der Mob nach Blut schreit, bekommt er Blut, das ist ein Gesetz, das über das Ende der Welt hinaus Bestand haben wird“. Landauer selbst, wiewohl aus dem Westfälischen zugereist, soll aus unehelicher Linie vom lokalen Glantzer Adel abstammen. Das hilft ihm hier wenig, denn zum Anderssein reicht in diesen Verhältnissen schon ein bisschen zu viel Grips. In der Dorfkneipe „Zum Heldenhain“ kann man sich damit nicht unters Volk mischen. „Landauer,

der hätte noch tausend Jahre hier wohnen können, der wäre immer der Zugewanderte gewesen. Die sind da unter sich, und so soll das auch bleiben. Für die ist das Landesverteidigung.“

Auch Rock Oldekop, der Erzähler des Romans, ist ein gebürtiger Glantzer, der tatsächlich auch per Grundbuch Anspruch auf eine Parzelle hier hat, auf dem einst sein Elternhaus stand. Es brannte ab, als das Kind fünf Jahre alt war, und es entkam nur dem Tod, weil es an dem Abend bei einer Freundin übernachtete. Jetzt kehrt er zurück, getrieben von Dämonen der Vergangenheit. Er will herausbekommen, ob der Brand damals vielleicht doch nicht nur auf defekte elektrische Leitungen zurückzuführen ist, sondern ein Mordanschlag war. Ein Scheiterhaufen, der dem Feuerbergtal alle Ehre machen würde. So kehrt Rock, der auf den herkunftsmäßig viel unauffälligeren Namen Karl-Otto getauft wurde, in seinen Geburtsort zurück. Die ihn um- und antreibende Frage, was damals geschah, rückt freilich bald in den Hintergrund.

Vergangenheitsbewältigung ist wichtig, doch dort, wo stets alles beim alten bleibt, fordern die Kämpfe der Gegenwart die volle Aufmerksamkeit. Der dritte Mitstreiter gegen die Dumpfheit der Herkunft ist der aus der Art geschlagene Abkömmling der Unternehmerdynastie Koraschke, inzwischen 92, der das Familienvermögen, dem der Ort überhaupt seine Blütezeit verdankte, in moderne Kunst investierte. Die Koraschke-Villa ist vollgestopft mit Meisterwerken, „mochten sie nun von Götz oder Baumeister, von Baselitz, Polke oder Kiefer stammen“. Koraschke ist es auch, der während der pogromartigen Belagerung seines Hauses auf das peinlich fehlerhafte Deutsch der selbsternannten Verteidiger des Abendlandes hinweist: „Hörst Du mein Herz? Es sagt, du musst beständig sein in was du tust“. Koraschke dazu kurz und wütend: „Herrgott – die Muttersprache fault in diesen Mäulern“.

Der inkognito zurückkehrende Racheengel ist seit Dürrenmatts „Besuch der alten Dame“ ein Topos der Anti-Heimat-Literatur. Claire Zahanassian wird in ihrem Heimatort Güllen als Wohltäterin empfangen und will sich dort an ihrer Jugendliebe rächen. Rock Oldekop kommt als Privatdetektiv in einer Familiensache zurück und wird gleich verstrickt in die Kämpfe der Gegenwart. „Wichserzecken! Opferschwuchteln! Stutzergecken!“ hallt es ihm später – natürlich auf Youtube, wo sonst? – entgegen, Parolen einer „Teufelsbrut“ und ihres „digital eingepökelten Gebrülls“. Die Schweinebande, gegen die Landauer seinen einsamen Kampf führt, betreibt tatsächlich eine Mastanlage, sie ähnelt aber in ihrer Unvermeidlichkeit auch dem guten alten „Schweinesystem“ gegen das man in den Siebzigerjahren anrannte und sich

selbst in die Luft sprengte, wie beispielsweise der italienische Verleger Giangiacomo Feltrinelli 1972, der eigentlich einen Hochspannungsmast in der Nähe von Mailand umlegen wollte.

Wieso ist man eigentlich als Revolutionär gegen die Stromversorgung? Landauer erzeugt seinen eigene Windenergie in der Mühle, die benzingetriebenen Autos seiner Gegenspieler nennt er nur „Klimawandler“, aber sein wahrer Kampf gilt ganz buchstäblich der modernen Massentierhaltung und der Fleischproduktion und -konsumption im Allgemeinen. Seine Katze sei „der einzige Fleischfresser“, den er auf Dauer in seinen vier Wänden dulde.

Auch in der Speisekammer, dem „locus amoenus“ des Landvolks und Schauplatz einiger saftiger Sexszenen, riecht es nach „Ausdünstungen von Mettwurst und Schinken“. Der leitmotivisch beschworene Gegenduft dazu sind Brombeergelee und Kastanienhonig, die Ahrens'sche Variante der Proustschen Madeleine. Der ganze Roman ist wie alle Werke des höchst sinnlichen Erzählers Henning Ahrens durchzogen von Düften und Gerüchen, meist keinen angenehmen. Die Basisnote ist neben dem Schweinsgeruch der von Ausscheidungen, von Gülle und Jauche. Der Gegenspieler und Erzfeind Landauers ist der lokale Großlandwirt Harm Kremser, „Schweinemonopolist und Milchvieh-Oligarch“, der zwar ganz zeitgemäß auch in Windräder, Biogasanlagen und Solarenergie macht, also nicht unbedingt ein Feindbild grüner Landwirtschaft ist, aber trotzdem nicht nur in den Augen des Fanatikers Landauer das Böse schlechthin verkörpert: „aus jeder seiner Speckfalten troff der Stolz darauf, dass seine Ahnen den Arsch seit Äonen nicht von ihren Äckern hochbekommen hatten.“

Henning Ahrens gehört freilich nicht zu den zahlreichen Schriftstellern, die die provinzielle oder sogar dörfliche Welt ihrer Kindheit von der hohen Warte einer bohemehaften Metropolenexistenz verdammen oder umgekehrt als Fluchtpunkt vor den Zumutungen der Gegenwart beschwören nach dem Tocotronic-Motto: „Aber hier leben, nein danke!“ Ahrens ist vielmehr ein geistiger Erbe des Solitärs und Ausnahmeschriftstellers Hans Jürgen Wense, der zwischen den Dreißiger und den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts die deutschen Mittelgebirge durchwanderte, sie literarisch und historisch, geografisch und volkskundlich vermaß und beschrieb, auf einem gewaltigen und bis heute nicht annähernd erschlossenen Werk von Abertausenden von Seiten. Wense, ein in der modernen deutschen Literatur höchst seltener Vertreter dessen, was im Englischen *Natur Writing* heißt, war von Anfang an ein Schutzpatron Ahrens'. Mit solchem schriftstellerischen Erbgut verwundert es nicht, dass kaum ein Gegenwartsprosaist so präzise und zugleich poetisch über Wald und Flur, über Landschaft und Landleben schreiben kann wie Ahrens. Ein Satz wie der folgende

ist Wense in nuce: „Das ozeanische Rauschen des Laubes im Wind – des Waldes auf Höhenzügen, die während des Paläozäns tatsächlich Teil eines Meeres gewesen waren – doch, doch: Ich mochte den Duster. Trotz allem.“

Ahrens' in dieser Hinsicht explizitestes Buch ist ein über weite Strecken nichtfiktionales, sein „Provinzlexikon“ von 2009. Ahrens lebte ausweislich der Buchklappentexte lange in Handorf bei Hannover, einem Ort, der Wikipedia zufolge 886 Einwohner hat und dessen Hauptsehenswürdigkeit eine Holländerwindmühle ist.

Im „Provinzlexikon“ spürt man, dass Ahrens die Provinz nicht nur aus der Kindheit und gelegentlichen Verwandtschaftstreffen kennt. Da gibt es etwa einen Eintrag zum Stichwort „Außenjalousie“. „In der Provinz kündigt sich der Abend durch das Herunterlassen der Außenjalousie an. Onomatopoetisch umschrieben klingt das etwa so: ratter-ratter-ratter-KLACK!, und ist überall im Dorf zu hören. Die meist graue A. ist eine Verbündete der Wärmedämmung und riegelt die Häuser hermetisch ab. Was, fragt man sich, geht in diesen Bunkern vor? Die Antwort dürfte ebenso banal sein wie das Leben der Insassen: Die A. blockt das fremde Auge ab, das einen frischen Blick auf das eigene Dasein bieten könnte. Hinter der A., einem Bollwerk der Privatsphäre, schmort man im eigenen Saft. Nebenbei suggeriert sie Sicherheit und Schutz vor Einbrechern und hält die Schrecken und Versuchungen der Nacht fern. Daher steht sie für die Angst vor dem Leben draußen, das den Alltag stören könnte. Doch Abschottung hat Unfruchtbarkeit zur Folge, eine Faustregel, die im Großen wie im Kleinen gilt.“

Im „Provinzlexikon“ hat Ahrens die Erfahrungen eines intellektuellen Dörfers verarbeitet und auf spielerische Weise eine ethnografisch-soziologische Objektivierung seiner eigenen Herkunftswelt unternommen. Im neuen Roman ist alles farcehaft zugespitzt, die Entgegensetzung von liberaler Bürgerlichkeit und alternativem Lebensstil, verkörpert von Rock, Landauer und Koraschke – und der teils dumpfen, teils dreist und berechnenden Deutschtümelei. Die Parodie des hasserfüllten Abendländertums der Pegida und der noch stumpferen Nazibrüller ist überdeutlich. Selten wurde sie sprachlich witzig auf den Punkt gebracht. Auch darin ist das kein realistischer Roman: Die Rechten züchten hier Orchideen mit Hakenkreuzmustern und skandieren in lyrischen Sprechchören: „Es weht ein Wind von Osten her,/ wo tote Helden schlummern;/ es bringt uns echten Combat-Flair,/ dazu Kanonenwummern./ Der Ruhm, die Ehre und das Blut,/ das zählt für unsereinen,/ der Boden und das Hab und Gut:/ Wir sind mit uns im Reinen“.

Ahrens betrat die literarische Bühne als Dichter, freilich nicht von Sprechchören sondern von Naturgedichten, oder genauer lyrischen Erkundungen der bäuerlichen Lebenswelt. „Lieblich was kommt“ hieß sein Debütband von 1998 und eines der ersten Gedicht darin trug den Titel „Bekanntnis“: „Hiermit bekenne ich mich zur Herkunft / aus stickigen Stuben und Ställen in denen / die Mastbullen standen geschirrt an Ketten / auf Rosten und brüllten.“

„Glantz und Gloria“ ist also auch für Ahrens eine Rückkehr zu den Wurzeln. Biografisch, aber auch literarisch, indem er stofflich und in der erzählerischen Form an den Debütroman „Lauf Jäger lauf“ anknüpft. Auch dessen Hauptfigur Oskar Zorrow hat einen kleinen Gastauftritt, er arbeitet inzwischen als Zusteller bei einer Paketfirma und erzählt Rock Oldekop bei einem zufälligen Treffen von seinen Erlebnissen, die Ahrens 2002 zum Romanstoff wurden. Im Nachwort seines Debütromans hat er sein poetologisches Programm so charakterisiert: „Lauf Jäger lauf“ sei „ein Roman, der im Hinterland dessen spielt, was man Wirklichkeit nennt. Das mag nicht jedem schmecken, doch hat die Literatur, abseits der immer wieder mit hehren Worten gerühmten Schlichtheit alltagsgesättigter Prosa auch andere Möglichkeiten zu bieten.“ Das Düstergebirge liegt ebenfalls in diesem Hinterland, einer Welt der Zeichen und Wunder, der Märchen und Legenden, einer Welt der Poesie, die wir vor allem aus der romantischen Tradition kennen und die in der Gegenwartsliteratur ihr Reservat in der Fantasy gefunden hat. Damals hatte Ahrens auch geschrieben, dass neben den Genre-Elementen, wie Gothic Novel und Horror, auch die Ungereimtheiten und Widersprüche ein Mittel zum Erzählzweck seien: Dem Zweck eben, neben einem geheimnislosen Realismus das Eigenreich der Literatur zu behaupten, oder anders gesagt: Wiederverzauberung der Welt durch Sprache zu betreiben.

Das Thema des Romans ist gleichwohl ein konkretes, das aktueller nicht sein könnte: die Suche nach Herkunft und Wurzeln und die Möglichkeit, nach einer Wanderung, sei sie lang oder kurz, eine neues Zuhause zu finden. Herkunft ist eine Vergangenheit, in der wir uns geborgen fühlen können. Aber das nützt uns nichts im Leben, wenn wir nicht zu den Ewig-Gestrigen zählen wollen. Die Geborgenheit in der Gegenwart, die könnte man vielleicht Heimat nennen. Deswegen verlassen Menschen ihre Herkunftsländer, sicher oder nicht, und suchen eine neue Heimat, mindestens vorübergehend.

Warum kehren Menschen aber in die Provinz zurück oder bleiben gleich dort, obwohl sie unter ihr leiden, ihre Lebensweise hier verteidigen müssen, bis hin zum offenen Kampf gegen die Zombies oder Nazis vor Ort? Die Antworten sind nicht so schwer: Entweder man erbt oder man verliebt sich. Oder, dritte Variante, man hat eine Mission, nämlich das moralische

einwandfreie, CO2-neutrale, rohstoffschonende Leben exemplarisch durchzuziehen. Das tut im Roman Landauer, der in seiner Konsequenz allerdings bis zum offenen Terrorismus gegen die Schweinemast geht. Als Oldekop eintrifft, auch er ökologisch korrekt auf dem Fahrrad, da wird er von Landauer für den Paketboten gehalten. Auf dem Land wird auch der Sprengstoff von einem Lieferservice gebracht. Im „Provinzlexikon“ hat der „Bringdienst“ übrigens einen eigenen Eintrag. Landauer, der Namensvetter des Münchner Revolutionärs von 1919 will nichts weniger, als den ganzen Großbauernhof in die Luft jagen und die massengehaltenen Schweine befreien.

So läuft die Romanhandlung mit unerbittlicher Folgerichtigkeit auf einen Endkampf zwischen Gut und Böse zu. Diese Struktur verdankt den religiösen Weltbildern ebenso viel wie der Logik von Computerspielen, wozu auch die pappkameradenhafte Zombietum der Nazihorden passt.

Gleichzeitig lässt der hochbelesene Autor die Tradition aufmarschieren. Schön in „Lauf Jäger Lauf“ unterhielt sich seine „Wiedergänger“ genannte Partisanengruppe nur in Zitaten aus Gedicht, Märchen oder Volkslied. Ganz so extrem ist es hier nicht, aber auch hier treffen Ego-Shooter und Zombiefilm auf Richard Wagner und Thomas Mann oder auch auf Otfried Preussler, der in der deutschen Literatur nach 1945 vielleicht die stärksten Urbilder heiler Provinzwelten hinterlassen hat.

Rock liest einmal die Studie „Die Queste als Irrweg“ und steht so in der Tradition der Helden mittelalterlicher Epen, die auszogen, Drachen zu töten oder Rätsel zu lösen. Die Gattungsbezeichnung von „Glantz und Gloria“ lautet nicht „Roman“, sondern „Ein Trip“. Das spielt auf die Drogen an, die Rock vielleicht nimmt oder den lokalen Schnaps namens „Busenfreund“, der hier ebenfalls in Mengen konsumiert wird. Aber darin stecken auch die Große Fahrt und Road Novel, hier ein Brettern mit dem Fahrrad über Landstraßen und Feldwege.

Die Zeitstruktur ist höchst komplex, nicht nur schießen immer wieder Rückblenden des Erzählers und Erinnerungen der Figuren hinein, die ganze Glantz-Geschichte von der Begegnung mit Gloria und dem Anschlag Landauers erzählt Rock selbst in Retrospektive: Sein Bericht ist Trauerarbeit über den Verlust Glorias, und kurze Bilder erotischen Glücks in der Speisekammer durchziehen den ganzen Roman. Freilich ist die Frau zwischen Honig und Konfitüre gar nicht nur Gloria, bald gesellt sich Helene dazu, also eher ein mythisches Urbild

der Liebe, eine Erfüllung, die sich immer wieder entzieht und so zum eigentlichen Motor der Such- und Erzählbewegung wird.

Die Liebe ist eine unwahrscheinliche Begegnung, die Distanz und Fremdheit in Rekordzeit überwindet. Insofern ist sie das Gegenteil einer Abwehrhaltung, die dem Unbekannten von vornherein mit Misstrauen, Verdacht und Ressentiment begegnet. Das gilt nicht nur für Busse voller Flüchtlinge, deren Glantzer Begrüßungskomitee man sich lieber nicht vorstellen will. Als Gloria mit Vuitton-Handtasche und Facebook-Tick anrückt, hält auch Landauer sie für eine oberflächliche Karrieretante.

Wer ein Buch aufschlägt, weiß nicht, was ihn erwartet. Viele, die meisten Bücher und nicht nur Unterhaltungsromane tun alles, um das Fremdeln des Lesers so schnell wie möglich zum Schwinden zu bringen. Henning Ahrens ist ein Erzähler, der den Leser befremden will. Das Kennenlernen geht nicht von heute auf morgen. Es fordert eine Anstrengung des Lesers. Und nicht, dass er nicht gewarnt worden wäre – wie es am Eingang von Dantes Hölle steht: „Die ihr eintretet, lasst alle Hoffnung fahren“. Das Provinz-Inferno, das Ahrens uns präsentiert, ist zwar nicht ohne Hoffnung, also eher ein Fegefeuer, aber gewarnt wird man trotzdem. „Sollten Sie wider Erwarten ein Fan von Strandkorbprosa sein, dann rate ich Ihnen freundlichst zu einem Thriller, der Ihnen die Katastrophe a la mode serviert...“

Jeder Roman, jeder Lyrik- oder Erzählband, ist erst einmal ein Fremder. Große Literatur bietet die Chance, dass wir uns früher oder später in ihrer Fremde zuhause fühlen.

Lieber Henning Ahrens, ich gratuliere Ihnen herzlich zum Bremer Literaturpreis 2016

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2015

Preisverleihung am 26. Januar 2015, im Bremer Rathaus

Marcel Beyer: »Graphit«

Laudatio auf **Marcel Beyer**, gehalten von Dr. Lothar Müller

Über Wortfelder gehen

Meine sehr geehrten Damen und Herren,
als die Geologen und Mineralogen im 18. Jahrhundert die Gesteinsarten immer genauer in den Blick nahmen und die Erdkruste zu erforschen begannen, in die Bergwerke stiegen, und Flöze erkundeten, da gehörten die Dichter zu ihrem aufmerksamen Publikum. Manche, wie der Salinenassessor Friedrich von Hardenberg, der unter dem Namen Novalis schrieb, waren selbst vom Fach, andere wie, Goethe, verbanden geologisch-mineralogisches Wissen und literarische Produktion in einem weit verzweigten System kommunizierender Röhren. Abraham Gottlob Werner, Lehrer des Novalis in der Bergakademie im sächsischen Freiberg, erkannte, daß das Töpferblei, das auch unter dem Namen Bleischweif oder Eisenschwärze bekannt war und für Blei- und Zeichenstifte benutzt wurde, aus zwei verschiedenen Mineralien bestand. Den Namen für das Kohlenstoffmineral, das er isoliert hatte, musste er nicht lange suchen. Sein schriftnaher Verwendungszweck legte ihn nahe. Graphein heißt auf Griechisch schreiben, und so nannte er es Graphit. Damit war ein Neuling nicht nur in die Mineralogie gekommen, sondern auch in die Wörterbücher und das Wortfeld, dem es angehört, ist leicht zu bestimmen. Es ist das Bleistiftgebiet der Literatur.

Dort arbeitet der Schriftsteller Marcel Beyer, Lyriker, Essayist und Verfasser von Romanen, der Mann mit dem stets griffbereiten Notizbuch, mit der Schreibhand, nah am Graphit. Wenn Sie einen Blick in dieses Notizbuch werfen und seine rasch voranschreitende Handschrift

betrachten wollen, dann besorgen Sie sich am besten seine in Göttingen gehaltenen Lichtenberg-Poetikvorlesungen, die gerade im Wallstein Verlag erschienen sind, mit fünf faksimilierten Seiten aus dem Notizbuch vom 8. September 2014.

„Graphit“ hat Marcel Beyer den Gedichtband genannt, für den er nun den Bremer Literaturpreis erhält. In graues Leinen ist das Buch gebunden, schwarz wie Kohle sind der Titel und der Name des Autors darauf gesetzt, aber schneeweiß sticht das Wort „Gedichte“ hervor. Es ist ein reiches Buch, reich an Geschichten und Geschichte, das Buch eines Autors, der es liebt, quer über Wortfelder zu gehen, übersehene Furchen in Wortfeldern zu entdecken, sie neu zu bestellen mit seinem Schreiben, das Egge und Pflug zugleich ist. Zu loben, wie Marcel Beyer das macht, das ist die Absicht dieser Laudatio, und darum macht sie nichts als dies: mit ihm über Wortfelder gehen.

Das erste führt ins Rheinland, in die Gegend um Neuss, wo Marcel Beyer aufgewachsen ist, in die Runkelrübenäckerweiten, die sich gleich im ersten Gedicht auftun. Das Rheinland ist im doppelten Sinn seine Herkunftswelt, geographisch wie im Blick auf seine Genealogie als Dichter. Auf –broich, auf –busch, auf –rath enden hier die Ortsnamen, eine dieser Namen ist Hombroich, die ehemalige Raketenstation, auf der Thomas Kling lebte, der 2005 gestorbene Freund Marcel Beyers, einer der Fixpunkte, zu dem er in einem eigenen Werk immer wieder zurückkehrt. Im Gedichtband „Fernhandel“ von Thomas Kling gibt es:

„Fallender Schnee. Schrift ist durch einen Schneesturm waten ich höre mein keuchen, Stimme im Stienen, im Brausen das angegriffene Ohr mit dem das hören erst erschrieben werden muss, polternde Asche johlender Schnee, der durch die Nacht fällt.“

Eine Schneelandschaft entwirft Marcel Beyer im ersten Kapitel, das so heißt wie das Buch insgesamt: Graphit. Das Keuchen Thomas Klings ist in dieser rheinländischen Welt zu hören, und bald taucht auch der Satz auf: „schrift ist durch einen schneesturm waten.“ Vom Weiß des Papiers geht dieser Schneesturm aus, in den Schriftspuren, die darin gezogen werden, steckt das Graphit, die Zwischenwelt zwischen Weiß und Schwarz, das Grau. In einer Neusser Skihalle stellt ein technisches Gerät, eine Schneekatze, Kunstpisten ins Flachland. Der aber, der die Schreibhand führt, ist ein Kind der Moderne nicht nur als Schreiber, er hat ein Faible für den Schwarzweißfilm und die Schwarzweißfotografie. Die Wochenschauen sind aus den Kinos verschwunden, aber noch immer ist Schwarz-Weiß die Farbe der Geschichte, das Graphit des Dokumentarischen. Selbst wenn der Film zum Epos drängt. Der Neusser

Pistenbully mit dem Maschinenschnee ruft den Film „Alexander Newski“ des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein auf, im Hochsommer 1938 gedreht, mit dem zugefrorenen Peipussee des Jahres 1242, auf den der Titelheld die deutschen Ordensritter lockt: „Kameramann Tisse versteht sich / auf den Übergang von Weiß / zu Grau zu Schwarz“.

Bilder in die Schrift holen, das ist ein Grundmotiv des Schriftstellers Marcel Beyer. Momentaufnahmen macht er nicht, eher Nachbilder, nachgestellt in er Sprache. Er weiß, dass, wenn ein Regisseur vom „Kader“ spricht, er das Filmbild meint. Aber er weiß auch, daß das Wort unweigerlich den Funktionär heraufruft, eine Schlüsselfigur des 20. Jahrhunderts, dem dieser Dichter entstammt, in das er immer wieder zurückkehrt. Und so endet das erste Kapitel dieses Buches: „Der letzte /Kader: Einmal quer durchs / Jahrhundert führt, am Pistenrand / hier, eine Schattenspur: Graphit.“

Wir sind aber immer noch im Rheinland, dort wo Marcel Beyer mit seinem Freund Thomas Kling, der dem Niederrhein ein grandioses Stück Landschaftsbeschreibung gewidmet hat, ein Totengespräch führt, und da kann es nicht ausbleiben, daß die Heiligen aus den Legenden auftauchen, auch die unsicheren, die nahezu fiktiven Gestalten, wie die Heilige Wilgefortis, auch genannte Ontcommer, Hulpe oder Kümmernis, die schon einen Bart trug, ehe es Mode wurde, damit Genderpolitik zu machen. Graphit, Sie erinnern sich, ist mit der Geologie im Bunde und der Mineralogie, den Erdkrusten und Abbruchkanten. „Das Rheinland stirbt zuletzt“ – unter diesem Titel versammelt Marcel Beyer Gedichte, in denen die Nachgeborenen die erste große Antwort der deutschen Gegenwartsliteratur auf den Einsturz des Kölner Stadtarchivs im März 2009 erkennen werden. Im flachen Land geht's hier hinab „alles faltet sich, / Dach, Haus und Straße, / Bett und Schrank, hier falten / alle Bücher und Papiere sich / wie von allein zusammen. / Dreißig Sekunden Krach / Sechs Wochen Stille.“ Das Falten ist – denken Sie nur an die Faltengebirge – ein Wort mit einem geologischen Echohof, in dem öffnet sich bei Marcel Beyer aber nicht die Erdgeschichte, sondern die Geschichte der Poesie. Der mit hinabgefahren ist, der mittelalterliche Spruchdichter Muskatplüt, Zeitgenosse des Konstanzer Konzils von 1415, hinterlässt seine Schattenspur im Graphit, aufgestiegen aus zerdrückten Aktenschränken, eingeschlossen im Stein, ein Wiedergänger aus alten Zeiten, wie es sie bei Heine gibt, der als seine Visitenkarte den Binnenreim abgibt: „Und der dies / schrieb heißt Muskatplüt“.

Es kommt aber noch etwas hinzu in diesem Graben nach verschütteten Papieren, Pergamenten, verschütteten alten Mundarten des Rheinlands: die Rückkehr des Dichters in seine Herkunftswelt, in der ihm das Ohr aufgeht für lange nicht gehörte Wendungen. Da ist „der alte Drießhannes“, der – mit Verlaub – alte Scheißkerl von vor dreißig Jahren, da wird der Kopf zum Kopp, da kehrt die Erinnerung an verblichene Sprachfärbungen zurück, während die Boulevardzeitung meldet: „*Schlafender Bäcker Geselle / sechs Meter tief unter / mittelalterlichem Text / begraben.*“

Das Graben im verschütteten Spracharchiv des Rheinlandes ist eine Rückkehr und Rückwendung, weil es hier, wie in vielen Büchern von Marcel Beyer, ein östliches Gegenüber zum westlichen Rheinland gibt: innerdeutsch die sächsische Welt mit der Hauptstadt Dresden, wo Beyer seit 1996 lebt, und darüber hinaus das östliche Europa, das er seit den 1990er Jahren bereist. 2012 erschien das Buch „Putins Briefkasten“ mit acht Recherchen, mit dem Titelstück, das dem Leben Wladimir Putins in Dresden nachspürte, mit Reisen durch Osteuropa. All das waren nicht Recherchen ins Ungefähre, die Erdkunde, die Beyer betreibt, ist bei diesem Autor von Beginn an immer auch Vergewisserung über die geographische Dimension der deutschsprachigen Literatur gewesen. So auch in „Graphit“, wo eine Sequenz von Gedichten nach Rustschuk in Bulgarien führt, an den Geburtsort Elias Canettis.

„Polternde Asche“ fegte bei Thomas Kling über den Schnee. Aschgrau wird Marcel Beyers Graphit, wenn er das Dresden des Jahres 1945 heraufruft, die am 8. Mai, als der Krieg endet, schon fast ein Vierteljahr in Trümmern liegt. Natalia Sokolowa, Majorin der Roten Armee, inspiziert die Gemäldegalerie, steht vor einem Rembrandt. Die Verse, die ihr vorangehen, der Kamerablick auf die zerstörte Stadt läßt erkennen, mit welcher Kühnheit Marcel Beyer an den Wortfeldern entlanggeht: „Die Elbe / da und ohne Wimpernzucken / in den Aschenbecher reingezoomt, / das ist ein Bild, das wäre / wenigstens gerettet.“

Bilder in die Schrift holen, und mit ihnen den Schrecken der Geschichte, das ist, ich sagte es, ein Grundmotiv in den Romanen, den Essays, den Gedichten von Marcel Beyer. Aber da er kein Kameramann ist, kein Momentphotograph, sondern seine Nachbilder nur im Graphit, nur in der Schrift existieren, muß ich jetzt kurz darüber sprechen, was bei ihm an die Stelle der Kamera tritt: Es ist der Sprachbeutel, in den er die Ausbeute seiner Wortfeldwanderungen steckt, gleich, ob er gerade der rheinischen Mundart eine halb verschollene Wendung ablauscht oder unter dem sächsischen Himmel zwischen den Flußläufen von Pulsnitz und Otterbach

unterwegs ist, in einer rot schraffierten Zone, dort wo sich ein ehemaliges Militärgelände in eine Wacholderlandschaft verwandelt. Die Parole „Sprachbeutel nicht vergessen“ hat hier ihren guten Sinn. Denn Beyers Wacholder-Gedicht, das als Sequenz von Bildern voranrückt, findet seinen Ton nicht im Aufrufen der poetischen Tradition dieses Gewächses, nicht im Anschluß an das Märchen vom Machandelbaum der Brüder Grimm und seinem Echo bei Paul Celan, sondern durch das Einsammeln der Namensvielfalt des Wacholder: Knirban, Kranebitter, Jangel, Einbeer, Kniederlock, Queckholder.

Dieses Auffächern von Namen, die sich an ein Objekt heften, von Zwischentönen, die ein Wort mit Nebenbedeutungen aufladen, ist Teil des Projekts, an dem Marcel Beyer, der Kenner der klassischen Moderne, der wie Thomas Kling vom Rheinland aus nach Wien gefahren ist, zu H.C. Artmann und Friederike Mayröcker, seit je arbeitet: die Welterkundung als Spracherkundung, als Sprachbohrung zu betreiben. Darum ist er ein Wörterbuch-Junkie, der von der Droge Grimm nicht loskommt, darum ist der schneeweiße Samojuden-Hund, dem das Nomadisch-Weitläufige im Blut steckt, sein ständiger Begleiter: „Der Hund, mit dem ich spielte, war / ein Sprachhund, der sich im / Wörterbuch verlaufen hatte / Anfang Januar. Der Hund, mit dem / ich sprach, sah mir beim Reden zu, / sein blaues Samojuden-Auge starr / auf meinen Mund gerichtet, sein anderes. Sein Bernsteinauge / aber folgte meiner rechten Hand“.

In diesem Wechselspiel von Schreibhand und Wörterhund wurzelt die Nähe des Lyrikers Marcel Beyer zu den Fotografen. Sein Sprach- und Formbewußtsein erlaubt es ihm, Gedichte oder ganze Gedichtsequenzen im Blick auf Fotografien zu schreiben, ohne daß sein Gedicht dadurch zur Bildunterschrift würden. Statt Unterschrift ist es Parallelaktion, wie in dem Tableau „Endreimstimmung“. Es zeigt eine jener fiktiven Familien, die der Fotograf Alexander von Reckwitz seit einigen Jahren zusammenführt, wenn er auf den Straßen Europas und der Welt bereitwillige Passanten, die einander nicht kennen, ins Format des Familienfotos bannt. Als Geschwister erscheinen bei Reckwitz der junge Matrose, die junge Frau im Alu-Look und das müde Kind im Rollkragenpulli, neben ihnen ein großer Schlachterhund, aufgenommen in einer Nacht in St. Petersburg am Ufer der Newa. Marcel Beyers Tableau aber wechselt das Format, zeigt nicht das Familienfoto, sondern wie es entsteht, zeigt, wie die Passanten aufgereiht werden, zeigt die Müdigkeit des Jungen und zugleich den Blick des Betrachters, der auf die Fotografie fällt: „Jemand hat ihn fürs Nach-, fürs / nächste Bild noch rasch / gekämmt. Ein schlafloses, ein / müdes Kind, Rollkragenpulli / und Betriebssportjacke, sieht uns mit Seemannsaugen an.“

Wie zu allen Zwischenzuständen hat der Dichter Marcel Beyer auch zur Müdigkeit ein besonderes Verhältnis. Sie ist das Grau des Bewußtseins, Übergangsfeld zwischen Schlaf und Wachheit, manchmal mischt sich in ihr die Traumverlorenheit des Schlafs mit einer paradoxen Steigerung der Wahrnehmung im Halbwachen. Alle Sinne sind beteiligt, wenn Marcel Beyer Wortfelder abschreitet, zur poetischen Tugend wird ihm die Hellhörigkeit. Das war schon in der Prosa so, in seinem Roman „Flughunde“, der eine akustische Sonde in den Führerbunker schmuggelte, einen Tonband-Dokumentaristen, der den Tod der Goebbels-Kinder aufnahm, lange bevor der Film „Der Untergang“ ihn in Szene und ins Bild setzte. Aus der Hellhörigkeit ist der Dichter Marcel ebenso sehr hervorgegangen wie aus der Schriftleidenschaft, früh hat sie ihn an die Seite der Schlagzeuger geführt, in die Musik der 1980er Jahre, an die Seite von Thomas Kling, der die Dichterlesung in eine Performance für die Textstimme verwandelte, hat ihn zum Autor der Musikzeitschrift Spex in Köln gemacht. Wie aber kommt der Rhythmus der Karibik in Marcells Beyers „Graphit“, die Ska-Posaune von Don Drummond, der als Don Cosmic berühmt war, ehe er seine Geliebte, die Limbotänzerin erstach, in der geschlossenen Abteilung des Bellevue Hospitals mit Elektrotherapien traktiert wurde und früh starb? Er kommt in das Gedicht Don Cosmic durch einen Mittelmann aus Bremen, den Geschäftsmann Friedrich Wilhelm Oelze, den Freund und Briefpartner Gottfried Benns, dessen Mutter in Kingston, Jamaica geboren wurde, weil von dort, auf den Zuckerplantagen, der Aufstieg der Importfirma betrieben wurde, von der noch Benns Briefpartner lebte. Rumimport, geistige Getränke, Rausch und Drogen älterer Völker im Hintergrund – nicht das allein führt in die Nähe Gottfried Benns. Sondern zugleich und vor allem: der Schlager. „Alle Höllenyards, alle / Plantagen werden für dich bestellt. / Zucker. Im Hintergrund Musik, / der Pianist bleibt auf den schwarzen / Tasten, Dinah, ein Dauerton / fast, scharlach und violett, und Glut.“ Als Ohrwurm geistert Dinah durch Marcel Beyers „Don Cosmic“, eine Hommage an den Schlagerton bei Benn, an den Liebhaber und Fürsprecher der Zigarettenreklame in rororo-Bändchen, der scheinbar verschwand, wenn er den steilen metaphysischen Ton anschlug und das Ich in Stratosphären zersprengte, bis auch das „Am Ende bleibt nur die Leere und das gezeichnete Ich“ zum Schlagerrefrain für das deutsche Nachkriegspublikum wurde, dem es lieber beim Blick in die Stratosphären fröstelte als beim Blick zurück in Jüngstvergangene. Benn kommt gar nicht vor in Marcel Beyers Gedicht, nur sein Freund Oelze kommt vor, aber er ist anwesend, der deutsche Don Cosmic.

Aus vier- und dreizeiligen Strophen sind die Gedichte in „Graphit“ gebildet, den leicht erkennbaren Kreuzreim meiden sie wie den Endreim, aber Binnenreime warten darauf, gehört zu werden, und oft pulst der jambische Beat, geben daktylische Kadenz ein Solo.

Mixmax, so hießen in den 1980er Jahren, als Marcel Beyer ein junger Mann war, die Tapes mit individuell zusammengemischter Musik. Die Mischtechnik hat er sich als Dichter bewahrt, und zwar gleich dreifach: wenn er Rhythmen übereinander kopiert, wenn er Texte, etwa die von Thomas Kling, überschreibt, und wenn er seine Gedichte über Bilder, schwarz-weiße Fotografien vor allem, legt. Georg Trakl am Strand von Venedig, ein Dichter am falschen Ort, Robert Musil in den Dolomiten und an der Isonzo-Front im Ersten Weltkrieg, sie sind nicht zufällig in Marcel Beyers Graphit-Gebiet geraten. Denn er gehört unter den Autoren seine Generation zu den Nachgeborenen, die wissen, daß sie es sind, denen sich, ob im Rheinland, in Sachsen oder Rustschuk Stollen öffnen hinab in die Katastrophen- und Vernichtungslandschaften des 20. Jahrhunderts.

„Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen“ heißt eine Zeile in Georg Trakls Gedicht „An die Verstummten“. Marcel Beyer hat dieses Gedicht überschrieben, unter dem Titel „An die Vermummten“. Es spiegelt das frühe 21. Jahrhundert in seinem Vorgänger, ruft ein Bild auf, das wir alle im Kopf haben, ohne es je gesehen zu haben. Wir kennen nur die Gesichter derjenigen, die es gesehen haben, im „Situation Room“, im Kontrollraum im Weißen Haus. Und so sieht das Nachbild aus, in Graphit: „So der Wahnsinn Abbottabad, da sich alles / an schwarzem Material überlagert: Asche / von Türmen, nordpakistanische Nacht und auch / dieser alte, auf hoher See bestattete Zottelbart. / Großes Bunkergefühl heute. Samt magengrollen. // Ungefilmt bleibt der Nebenraum, wo man ein totes Kind verhält. / RASEND PEITSCHT GOTTES ZORN den Heli übers Anwesen, / Stroboleuchten ertasten zwei braune Augen, mehr nicht. / Kohl, Kartoffeln und Haschisch im Hof. // Dann gibt es nur noch eins. Blut. Man hört die vermummt Menschen, / Flüche, RAUS, WARTE, Metall, das Getöse. // Kein Laut.“

Ganz Auge, ganz Ohr, ganz Mund, das Gegenbild der drei Affen, die manchmal auf Schreibtischen stehen, ist der Dichter Marcel Beyer, der Mann mit der Schreibhand, mit dem Graphit, der über Wortfelder geht und mit dem Nomadenhund durch die Wörterbücher. Sein Wappentier aber ist die Wespe. Sie kommt von der Raketenstation Hombroich, vom Dichter Thomas Kling, der Wespennester und Wespenpullis liebte. Marcel Beyer hat sie in sein Werk

aufgenommen. Nicht jedes Gedicht muß einen Stachel haben, aber die Sprache aufstacheln, anfachen, anmachen in jedem Sinn des Wortes, das tut Marcel Beyer, ganz Auge, ganz Ohr, ganz Mund. Darum gibt es das von Enno Poppe für Countertenor vertonte Gedicht „Wespe, komm“: „Wespe, komm in meinen Mund, / mach mir Sprache, innen, / und außen mach mir was am / Hals, zeigs dem Gaumen, zeig es / uns.“ So beginnt es, und das Ende: „Halt die Außensprache / kalt, innen sei Insektendunst, mach / es mir, mach mich gesund, / Wespe, komm in meinen Mund.“

Da ist er ausnahmsweise doch, der Endreim. Aber mit Stachel.

Herzlichen Glückwunsch zum Bremer Literaturpreis, Marcel Beyer!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · Fax (0421) 361 6903 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2017 – Förderpreis

Preisverleihung am 23. Januar 2017, im Bremer Rathaus

Senthuran Varatharajah: »Vor der Zunahme der Zeichen«

Laudatio auf **Senthuran Varatharajah**, gehalten von Dr. Lothar Müller

Der Vater im Appartement

Meine sehr verehrten Damen und Herren, lieber Senthuran Varatharajah,

zu den Spielen, die Kinder überall auf der Welt spielen, gehört das Wortverdrehen und Auswechseln von Buchstaben, das Vertauschen von Silben und das Aussprechen mit falschen Betonungen. Und wenn Kinder ein Wort so lange wiederholen, bis es ihnen so albern vorkommt, dass sie prustend loslachen müssen, folgen sie einer Einsicht, die der Wiener Autor Karl Kraus 1911 in den Aphorismus gefasst hat: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner blickt es zurück.“ Was die Kinder ahnen, wenn sie die Sprache zum Abenteuerspielplatz machen, wird in der Literatur zum Wissen. Der deutsche Schriftsteller Senthuran Varatharajah schöpft in seinem Buch „Vor der Zunahme der Zeichen“ aus diesem Wissen. Er weiß zum Beispiel, dass die Wortfolge „der deutsche Schriftsteller Senthuran Varatharajah“ bei deutschen Zuhörern ein gewisses Stutzen, einen Anflug von Verwunderung auslösen kann. Und seine Figuren wissen es auch. Die eine, ein junger Mann, der in Berlin an seiner philosophischen Dissertation arbeitet, teilt die Initialen mit ihrem Autor und heißt Senthil Vasuthevan, die andere, eine junge Frau, die in Marburg Kunstgeschichte studiert, heißt Valmira Surroi. Die beiden sind, was man eine Zufallsbekanntschaft nennt. Ob sie sich in Marburg oder in Berlin über den Weg gelaufen sind, wissen sie nicht. Der Ort, an dem sie sich kennengelernt haben und Vermutungen darüber anstellen, ob sie sich in Marburg über den Weg gelaufen sein können, heißt Facebook. Die Person, die sie miteinander bekannt gemacht hat, ist der Algorithmus, der hinter der Rubrik steht „Personen, die ich vielleicht

kenne“. Denn der Algorithmus weiß, dass Senthil Vasuthevan vor seinem Umzug nach Berlin ebenfalls in Marburg studiert hat. Die beiden haben sich einen Raum abgegrenzt, in dem sie unbeobachtet von anderen einander Worte schicken, und auch Bilder. Die Worte schickt der junge Mann in konsequenter Kleinschreibung, die junge Frau in Groß- und Kleinschreibung.

Das ist die Ausgangslage. Zwei junge Menschen, die sich, so will es der Autor, nur an dem Ort Facebook begegnen, sich eine Woche lang, tagsüber und in den Nächten, aus ihrem Leben erzählen, die sich näherkommen, ohne dass die physische Distanz zwischen ihnen je aufgehoben wird, die aus sehr verschiedenen Weltgegenden stammen, aber von Beginn an eine Gemeinsamkeit haben: die deutsche Sprache, in der sie einander schreiben, und die Nicht-Selbstverständlichkeit ihrer Namen in dieser Sprache. Am Donnerstag, um 21:48, schreibt Valmira Surroi: „Als ich auf das Gymnasium kam, nannte ich mich *Mira*. Jeder dachte, ich sei eine Deutsche, bis sie in der Klassenliste meinen Nachnamen sahen.“ Senthil Vasuthevan schreibt um 21:49: „mein älterer bruder arbeitete neben seinem studium im telefonmarketing. wenn er kunden in deutschland anrief und seinen namen als erstes nannte, legten sie fast immer auf. seine kollegen sagten, er solle sich anders am telefon melden, und als er sich michael schmidt nannte, fingen sie an, mit ihm zu sprechen.“ Das Telefon ist ein Distanzmedium der körperlosen Stimmen. Darum kann der Bruder, der akzentfrei Deutsch spricht, hier Michael Schmidt heißen. Die Fabrik, in der der Vater arbeitet, ist kein Distanzmedium, hier ist der Name an die sichtbare Person geknüpft. Am Mittwoch, um 4:46 in der Nacht schreibt Senthil Vasuthevan: „die arbeitskollegen meines vaters nennen ihn *neger*. sein name, unaussprechbar, wie er sei, bricht ihnen die zunge, sagen sie.“

Fremde Namen können im elementaren Sinne anstößig sein, die Zunge stößt sich an ihnen, weist sie ab. Aber das ist in diesem Buch nur der eine Erzählstrang, der aus den Namen hervorgeht. Der andere umgibt die Namen mit den Welten, aus denen sie stammen. Senthil Vasuthevan ist Tamile, wie sein Autor auf Sri Lanka geboren und im Kleinkindalter mit den Eltern vor dem Bürgerkrieg nach Deutschland geflohen, auf die Frage „Sprichst Du Tamil? Kannst Du es schreiben?“ antwortet er, er habe im deutschen Kindergarten aufgehört, Tamil zu sprechen. Valmira Surroi ist im Kosovo geboren und entstammt dem albanischen Bevölkerungsteil, sie war etwas älter, als sie mit den Eltern von dort floh, wenn sie gelegentlich nach Prishtina zurückkehrt, sagen ihr die Leute dort, ihr Albanisch sei stehengeblieben, aus der Zeit gefallen.

Die Namen fallen nicht heraus aus den Sprachen, in denen die Eltern flohen. Sie werden in diesem Buch zu Schlüsseln, mit denen sich die Räume der Vergangenheit öffnen lassen. Nicht so, dass sie ganz überschaubar würden, aber doch so, dass die Herkunftswelten der beiden Figuren in den Blick kommen. Denn Namen sind eingebettet in Genealogien, sie verweisen auf die Eltern und Großeltern und ihre möglichen Gründe, gerade diesen oder jenen Namen zu wählen. Am letzten Tag des facebook-Gesprächs, im letzten Eintrag, morgens um 7:16, berichtet Senthil Vasuthevan von seiner Ausreise aus Sri Lanka, für die seine Mutter ihre Hochzeitskette verkauft hat, um die Flugtickets bezahlen zu können, und schildert die Szene, in der in ihren Paß der Name des Kindes, sein Name, noch eingetragen werden muss: „senthil ist einer der namen murugans, sohn shivas, gott des krieges und des sieges; er wird auch *tamil katavul* genannt, gott der tamilen. so nannte sie mich. es war blut, es war, was du vergossen, herr. mein name war ein versprechen.“

Von in der Heimat zerstörten Häusern und verrußten Mauern, von Ausweisen und Asylantenheimen handelt dieses Buch, vom Zusatzunterricht, den die Kinder von Asylbewerbern nehmen müssen, von gelben Nahrungsmittelpaketen und Gutscheinen, für die man Lebensmittel, aber nicht Magazine in der Zeitschriftenecke des Supermarktes erwerben kann, kurz, vom Alltag von Flüchtlingen in Deutschland, zugleich und vor allem aber den Sprachbewegungen, die mit der Flucht einhergehen, von der zögernden, widerstrebenden Ankunft der Eltern in der neuen Sprache und dem raschen Heimischwerden der Kinder in ihr. Der Eintrag, den Valmira Surroi am letzten Tag des Buches nachts um 1:51 macht, ist eine der schönsten Erzählungen vom Abenteuerspielplatz Sprache in der deutschen Gegenwartsliteratur: „Früher dachte ich, dass jedes deutsche Wort aus anderen zusammengesetzt sei, ich dachte, dass in jedem Wort mindestens noch ein anderes liegt und dass sie zusammenhängen würde, auch wenn ich nicht wusste, wie. In eine Ecke des Gemeinschaftsraums stand ein kleiner Holzschrank und in ihm lagen Karten- und Brettspiele, aber wie spielten Die Reise nach Jerusalem, Kofferpacken oder Stadt Land Fluss, und mit einer Freundin spielte ich Memory und Himmel und Hölle auf dem Hof, und manchmal saßen wir einander gegenüber und wir schreiben ein Wort auf ein Blatt und wir hielten unsere Hände davor, damit die andere es nicht sehen konnte, und danach tauschten wir es. Mein Vater lieh mir seine Uhr und wir stoppten die Zeit, für jedes Wort hatten wir fünf Sekunden, um ein Wort im Wort zu finden, die Lunge in *Erzählungen*, die Rache in *Sprache*, ein ich in Nichts. Und wenn wir uns im Heim gekannt hätten, hätte ich auch Deinen Vater in *Appartement* gefunden, ich weiß es.“

Appa, das ist eines der wenigen Worte aus dem Tamil, das Senthil in seine Einträge eingestreut hat, das Wort, mit dem der Vater gerufen wird. Die karge Anwesenheit der Sprache der Eltern in seinem Deutsch hat aber einen Grund. Die Sprache der Eltern ist eine Sprache nicht nur des Redens, sondern auch des Schweigens. Nur undeutlich treten aus ihr die genauen Umstände der Flucht hervor. Klar markiert ist nur die Konstellation, die zuerst den Vater dazu zwingt, das Land zu verlassen, als die srilankische Armee beginnt, immer mehr junge tamilische Männer festzunehmen und verschwinden zu lassen und die Mutter einen Jeep an ihrem Haus vorbeifahren sieht: „sie sagt, das sei ein Zeichen. sie sagt, bevor diese Zeichen zunehmen, vor der Zunahme der Zeichen solle er gehen.“ Dieser Moment, der die absolute Dringlichkeit der Flucht markiert, gibt dem Buch seinen Titel. „Vor der Zunahme der Zeichen“ meint aber nicht nur den Moment der Gefahr, die Formel passt auch auf den Moment, in dem sich mit der Ankunft im Land des Asyls der Raum der Zukunft öffnet, als Zeichendickicht, das gelichtet werden will. Die deutsche Sprache ist dieses Dickicht, und sie wird in diesem Buch gelichtet. Senthil, der junge Mann mit dem kriegerischen Namen gerät schon in der Mittelstufe des Gymnasiums zum ersten Mal in Platons Höhlengleichnis und sieht sich dort an das Garbhagriha erinnert, das innerste Heiligtum indische Tempel, einen unbeleuchteten Raum, der nur von Priestern betreten werden darf. Er wird in der Welt der philosophischen Sprachdeutung heimisch, holt die Energie, mit der Wittgenstein gegen die Grenzen der Sprache anrennt, in seine Facebook-Botschaften hinein, und hebt in seinen Erinnerungen an die Welt, der seine Eltern entstammen, die Sprache der Andeutungen hervor, die darin auch in sozialer Hinsicht gesprochen wird. Es gibt in diesem Buch keine Verklärung dieser Herkunftswelt, denn viele Zeichen weisen darauf hin, dass die Familie des Vaters der Kaste der Unberührbaren angehört, die zu den Fremden, Abgewiesenen im eigenen Land gehört. Die Flucht führt aus dieser Welt heraus und in eine Welt hinein, die ihrerseits ein Analogon zur Kaste der Unberührbaren enthält. Von ihr schreibt Valmira Surroi in ihren Erinnerungen an die Schule am Mittwoch, 4:59: „Sie sagten, wer uns berühre, werde sich mit einer Krankheit anstecken, und wenn uns jemand versehentlich anfasste, lief er im Hof zu den anderen, und mit einer Berührung gab er unsere Erreger weiter. Sie rannten vor ihm davon.“

In der Sprache von Senthil Vasuthevan und Valmira Surroi sind die Wörter in ihre Kästen nicht eingeschlossen. Die Welt in der Senthil aufwächst, ist eine der Sprachmischungen, tamil, englisch, deutsch und dänisch wegen der Verwandten, die in Aarhus leben, gehen dort durcheinander. Der Autor aber, Senthuran Varatharajah, lässt seine Figuren in einem Deutsch schreiben, das klar, behutsam und gedankenreich ihre Erfahrungen umkreist.

Ein waches Gespür für den Doppelsinn, den viele Worte im Deutschen annehmen können, gehört dazu. Mit einem solche Wort möchte ich abschließend in einem Satz zusammenfassen, wofür vor allem ich Senthuran Varatharajah leben will: für die Prosa der Enttäuschung, mit der er in seinem Buch „Vor der Zunahme der Zeichen“ die deutsche Gegenwartsliteratur bereichert hat. Die Enttäuschung, das ist bei dem Philosophen Hegel, den dieser Autor schätzt, nicht einfach der Inbegriff negativer Erfahrungen. Die Enttäuschung ist bei ihm der Ausgang aus der Welt der Täuschungen und Illusionen, die unvermeidliche Begleiterin aller Erkenntnis.

Herzlichen Glückwunsch

zum Förderpreis des Bremer Literaturpreises, Senthuran Varatharajah!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2017

Preisverleihung am 23. Januar 2017, im Bremer Rathaus

Terézia Mora: »Die Liebe unter Aliens«

Laudatio auf **Terézia Mora**, gehalten von **Dr. Roman Bucheli**

Liebe Terézia Mora

Sehr verehrte Damen und Herren

Wer wüsste schon zweifelsfrei gute von schlechter Kunst zu unterscheiden? Wir haben den Maßstab noch nicht, an dem solches exakt zu messen wäre. Und solange uns also die hieb- und stichfesten Kriterien fehlen, hilft uns in solcher Verlegenheit ein Blick darauf, was die Kunst mit uns tut – oder auch: was die Kunst mit ihren Schöpfern anrichtet. Walter Benjamin hatte einmal gerade in dieser Hinsicht ein ebenso unschlagbares wie unumstößliches Kriterium gefunden: «Betrachte niemals ein Werk als vollkommen, über dem du nicht einmal vom Abend bis zum hellen Tage gesessen hast.»

Ich wünschte, Terézia Mora habe weniger schlaflose Nächte, als sie – unter strenger Anwendung von Benjamins Maxime – verdient hätte. Aber ich fürchte, wer so schreibt wie Terézia Mora, muss mit Schlaflosigkeit rechnen – und zwar nicht zu knapp. Und vielleicht, sehr verehrte Damen und Herren, sollten sie sich dies auch zur Warnung nehmen. Wer solche Bücher liest, hat schlaflose Nächte zu erwarten.

Nehmen Sie den Anfang von Terézia Moras erstem Roman «Alle Tage» von 2004. Sie haben noch keine ganze Seite gelesen, da kommt Ihnen dieser Satz entgegen: «Der Mann habe auch irgendwie wie ein Vogel ausgesehen, oder eine Fledermaus, aber eine riesige, wie er da hing, seine schwarzen Manteltaschen zuckten manchmal im Wind.» Kann eine Autorin, nachdem sie einen solchen Satz geschrieben hat, noch in Ruhe schlafen?

Aber die Passage geht noch ein Stück weiter, die Hauptfigur muss nun erst richtig vorgestellt werden: «An einem Samstagmorgen zu Herbstbeginn fanden drei Arbeiterinnen auf einem verwahrlosten Spielplatz im Bahnhofsbezirk den Übersetzer Abel Nema kopfüber von einem Klettergerüst baumelnd. Die Füße mit silbernem Klebeband umwickelt, ein langer, schwarzer Trenchcoat bedeckte seinen Kopf. Er schaukelte leicht im morgendlichen Wind.» Auch über diesen zwei Sätzen muss Terézia Mora gewiss abermals von einem Abend bis zum hellen Morgen gegessen haben.

Versuchen wir zu verstehen, was diese Passage «vollkommen» macht in Benjamins Sinne. Kopfüber hängend – und wir ahnen es, kein Selbstmörder versucht sich auf diese Weise umzubringen – finden drei Frauen den noch lebenden Abel Nema. Der Roman könnte an dieser Stelle auch enden, denn im Grunde ist von Abel Nema und von der Welt, in der er lebt, mit diesen beiden Sätzen bereits alles Notwendige hinreichend beschrieben. Abel Nema hängt kopfüber, und er hat damit die ihm innewohnende Inklinaton zur Vollendung gebracht.

Er stand immer schon schräg und krumm im Leben. Er gehörte nicht dazu, er war der Fremde, nicht erst als Flüchtling, auch als er noch unter seinesgleichen lebte, stand er stets daneben und draußen – und nun hängt er kopfüber. Ob krumm oder kopfüber: Das sind dann lediglich noch Nuancen. Vollkommen ist diese atemlose und atemberaubende Eingangspassage also darum: Wir können darin den genetischen Code einer literarischen Figur, doch zugleich auch eines grandiosen Werks entziffern.

Freilich soll man literarische Werke nicht aus einem Punkt begreifen wollen. Denn jedes Werk hängt an vielen Fäden und ist mit ihnen an vielen Punkten festgemacht. Aber wenn einer kopfüber von einem Klettergerüst baumelt und im Morgenwind schaukelt, dann muss man schon einmal den Versuch unternehmen, die Welt aus dem Blickwinkel der schräg und krumm oder gar kopfüber im Leben stehenden oder hängenden Menschen zu sehen.

In ihren Romanen und Erzählungen hat Terézia Mora im Wortsinn fabelhafte Geschichten geschaffen. Zuallererst von dem Flüchtling Abel Nema, der auf seltsame Weise der Welt und den Menschen abhandenkommt – oder eigentlich immer schon in der Anwesenheit abwesend war. Zwar spricht er zehn Sprachen fließend, und trotzdem sei alles, was er sage, so heißt es einmal, «ohne Ort, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt».

Oder dann Darius Kopp aus den beiden folgenden Romanen: Ein Schwergewicht von über hundert Kilogramm, beileibe kein Geistesverwandter von Abel Nema, der eher «ein Strich in der Landschaft» sei. Darius Kopp ist das pure Gegenteil von Abel Nema, das signalisiert schon der scharfe Klang seines Namens. Da hat sich einer die Schwerkraft zur Komplizin gemacht, den hält allein das Körpergewicht, so müsste man denken, im Leben und in der Welt.

Fragil ist freilich auch Kopp. Asthmatiker von Geburt an, habe es Zeiten gegeben, «da sah es Nacht für Nacht so aus, als würde er ersticken, bevor der Morgen anbrach». Dagegen hilft eine tüchtige Fettschicht nur bedingt, und sie hilft umso weniger, wenn ein solches Monstrum der Verletzlichkeit den einzigen Menschen verliert, der ihm, so seltsam es klingt, mit seiner wiederum eigenen Verletzlichkeit allein Stütze und Geborgenheit bietet.

Darius Kopp ist aus der Lebensspur gefallen, auch die Schwerkraft vermochte ihn nicht mehr zu halten. Das große asthmatische Kind, Abkömmling der untergegangenen DDR und darum in der Welt des grenzenlosen Kapitals immer ein wenig fremd und maßlos staunend, wird bereits in dem Roman «Der einzige Mann auf dem Kontinent» herausgeworfen aus dem Getriebe einer virtuellen Wertschöpfung, gefährdet aber ist auch seine Ehe mit Flora. Die Frau verläuft sich im Unübersichtlichen ihres Seelenlebens. Kopp ahnt es lange nicht, dass er sie nicht mehr wird halten können, da sie sich selbst im Leben nicht zu halten vermag.

Wo zwei Königskinder sich gefunden haben, fährt hier zuverlässig eine Erzählerin dazwischen, die wiederum mit schlaflosen Nächten bezahlt für manchen ihrer Sätze. Im zweiten Teil dieses als Trilogie angelegten Werkes, in dem Roman «Das Ungeheuer», ist Flora tot und Darius Kopp vollends ohne Boden unter den Füßen: «Wohin kannst du gehen, wenn statt eines Ortes eine Person dein Zuhause geworden ist? Wohin dann ohne diese Person?» Und nun also sieht man, was Abel Nema, diesen «Strich in der Landschaft», verbindet mit Darius Kopp, diesem 100-Kilogramm-Koloss, der in Wahrheit ein Leichtgewicht, ein im Wind fallendes Blatt ist: Wo sie hinkommen, sind sie fremd, weil sie im Leben immer schon Fremde waren: Krumm und schief.

Unter diesem Neigungswinkel schauen sie in die Welt. Und unter dieser Inklination lernen wir mit ihnen die Welt, wie wir sie zu kennen glaubten, noch einmal neu buchstabieren. Sie sieht nicht viel anders aus als die gewohnte. Nur um so viel aus dem Lot verschoben, dass sie ihrerseits nun etwas schief und krumm erscheint.

Kants berühmtes Diktum, demzufolge nichts ganz Gerades gezimmert werden könne «aus so krummem Holze, als woraus der Mensch gemacht ist», muss doch in einem emphatischen Sinne durchaus positiv gedeutet werden. Vielleicht gehört es zu den nicht geradezu unschicklichen, aber doch immerhin etwas irritierenden Vorzügen des Menschen, dass er «aus so krummem Holze» ist. Das Gerade hat in unseren Kulturkreisen viel zu lange schon Privilegien besessen, die es am Ende tyrannisch (um nicht zu sagen: totalitär) werden ließen. Wenn die Bücher von Terézia Mora keineswegs restlos untröstlich sind, dann gewiss darum: Sie nimmt dem «krummen Holz» alles Ehrenrührige.

Das Krumme ist immer die Antithese zum Bestehenden. Es ist der leibhafte Ein- und Widerspruch, von dem das Volkslied «Das bucklicht Männlein» auf seine Weise spricht: Dieses springt nämlich immer dann im Leben dazwischen, wenn sich dieses Leben gerade so schön geordnet und geputzt anfühlt.

Es geschieht darum nicht ohne Absicht und Sinn, dass in Terézia Moras Werken manchmal Menschen wie vom Erdboden verschluckt werden. Und es kommt nicht von ungefähr, dass ihr Roman-Personal oder die Figuren in ihrem Erzählungsband «Die Liebe unter Aliens» an Orten sind, wo sie eigentlich, ihrem innersten Gefühl und Empfinden nach, nicht hingehören. «Aliens» sind sie nämlich alle: Fremde, nicht gerade Außerirdische, aber Entwurzelte, Entfremdete, verlorene Seelen (und die meisten merken es noch nicht einmal).

Sie tragen keinen Buckel wie das bucklicht Männlein, sie sind nicht alle dick und fett wie Darius Kopp, sie ziehen nicht «ein Bein hinterher» wie Abel Nema. Aber sie sind Kinder des gleichen Geschlechts, ein wenig verloren, auch wenn sie mit beiden Füßen im Leben stehen.

Etwa Masahiko Sato in der letzten Erzählung des Bandes «Die Liebe unter Aliens», für den wir hier und heute Terézia Mora mit dem Bremer Literaturpreis auszeichnen: Der Professor an einer deutschen Universität ist gerade in Rente gegangen und erlebt darum einen schwierigen Moment in seinem Leben. Allein, so lässt uns die Erzählerin denken: Der Mann steht doch gut da am Ende seiner akademischen Laufbahn, er hat eine etwas jüngere Frau, die offenkundig als Übersetzerin erfolgreich ist, einen Sohn, der als Banker in New York lebt, und er selbst hat einen Plan: «Ein Buch zu schreiben. Eins, das anders war als die, die er bis dahin geschrieben hatte.»

Und dennoch stimmt etwas in diesem Leben nicht. Wir erkennen es daran, dass Masahiko Sato in seinem neuen Leben als Rentner damit beginnt, die Straßen um sein Haus herum und in seinem Viertel zu erkunden. Der Mann, so erweist sich, hat keine Ahnung, wo er lebt seit immerhin einem Vierteljahrhundert, «weil er es in all diesen Jahren geschafft hatte, jeden Weg zu vermeiden, den er nicht unbedingt gehen musste».

Wie sehr etwas nicht stimmt in diesem Leben, zeigt sich auch daran, dass Masahiko, wie von Zauberhand geführt, schon am ersten Tag seines neuen Lebens in die Parallelstraße zu seiner eigenen Straße gelangt und dort vor ein Haus, das Rücken an Rücken zu seinem Haus steht. In der Auslage der dort ansässigen Wäscherei entdeckt er einen kleinen japanischen Altar mit einem Bildnis der Göttin der Barmherzigkeit und im Laden selber eine Landsfrau.

Masahiko ist umstellt von vielen bucklichten Männlein. Er ahnt nichts davon. Er weiss darum auch nicht, warum ihn der sekundenlange Blick auf die Japanerin unrettbar aus der Lebensspur geworfen hat. Unrettbar? Vielleicht ist es seine Rettung. Denn dies gehört nun allerdings zum Zauber von Terézia Moras Erzählungen: dass sie uns nicht die Trostlosigkeit des Fremdseins allein zumuten. «Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch!»

Mit geradezu archaischer Kraft aber zeichnet die Titelgeschichte des Bandes diese Verlorenheit im Leben und in der Wirklichkeit nach. Und wieder steht da ein Satz ganz am Anfang der Erzählung, für den eine Autorin gleich mehrere schlaflose Nächte verdient hätte. «Sie hatten für sich zwei ein Einzelbett, das war so hart, wie sie das in ihrem kurzen, abwechslungsreichen Leben noch nicht erlebt hatten.»

Das ist eigentlich bereits eine ganze Geschichte. Wir wissen an dieser Stelle schon fast alles: dass die beiden Königskinder, noch keine zwanzig, zueinander nicht finden werden (auch wenn sie nur sich selbst haben), dass sie nicht (oder vielleicht besser: noch nicht) Tritt fassen können in diesem Leben. Sie werden am Ende beide verschwinden, spurlos, zuerst sie, dann er.

Nun könnten wir fragen: Sind diese schief im Leben stehenden Menschen nicht schlechterdings auch ein Abbild der Kunst? Steht sie nicht immer etwas schräg in der Landschaft, damit sie diese unter dem eigenen Neigungswinkel um ein Weniges verrückt und verbiegt? Und also neu und anders erkennbar macht? Natürlich gehört genau dies zum Kerngeschäft der Literatur oder auch der bildenden Kunst. Die Wirklichkeit abbilden heißt, sie neu erschaffen, sie anders noch einmal erfinden. Damit wir sie erst richtig (und eben anders) erkennen.

Die Kunst macht uns darum die Welt ein wenig fremd, und sie macht uns zu Aliens in einer Welt, die uns zu lange schon selbstverständlich und darum unverrückbar scheint. Dass der Zustand der Welt kein Verhängnis und kein unabwendbares Schicksal sei, ist kein ausschließlich politischer Gedanke; das gehört als Idee und Praxis ins ästhetische Repertoire.

Wenn wir heute Terézia Mora mit dem Bremer Literaturpreis auszeichnen für ein vielfältiges, unerschöpfliches Werk, für einen großartig komponierten Erzählband, der uns die Aliens nicht wirklich näherbringt, denn fremd werden sie uns immer bleiben, der uns selber aber für den gewöhnlichen Alltag ein wenig verdorben hat, der uns selber nun manchmal ein wenig wie Aliens empfinden lässt, dann gewiss nicht, um sie für die vielen schlaflosen Nächte zu entschädigen, die sie – wenn wir es so sagen dürfen – verdient hat mit diesem Werk.

Aber damit Sie sich, liebe Terézia Mora, in kommenden schlaflosen Nächten daran erinnern mögen, dass zwar auf den Umkehrschluss kein Verlass ist: Nicht jede durchwachte Nacht bringt Vollkommenes hervor. Aber Vollkommenes muss durch solche Nächte hindurch. Denn es gilt für das Schreiben auch, was Walter Benjamin in der «Berliner Kindheit um neunzehnhundert» über seine Erfahrung mit dem bucklichten Männlein geschrieben hat: «Das Männlein kam mir überall zuvor. Zuvorkommend stellte sich's in den Weg. Doch sonst tat er mir nichts, der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den Halbpart des Vergessens einzutreiben.»

Daran, liebe Terézia Mora, mögen Sie denken, sollten Sie wieder einmal schlaflos eine Nacht durchwachen: dass ein Kobold Sie besucht, der mit dem gestohlenen Schlaf als Unterpfand den Halbpart des gelungenen Schaffens einfordert.

Herzlichen Glückwunsch, liebe Terézia Mora, zum Bremer Literaturpreis 2017.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen
c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen
Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2018 – Förderpreis

Preisverleihung am 29. Januar 2018, im Bremer Rathaus

Laura Freudenthaler: »Die Königin schweigt«

Laudatio auf **Laura Freudenthaler**, gehalten von Dr. Wiebke Porombka

Sehr geehrter Herr Bürgermeister,
meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Laura Freudenthaler,

es wird geplappert, was das Zeug hält. Es wird debattiert und diskutiert, ohne Unterlass, zumal in den sozialen Medien. Wie fühle ich mich heute? Was denke ich über das Leben? Man hat eine Meinung einzunehmen, nicht nur gegenüber Welt, sondern auch gegenüber der eigenen Verfasstheit darin. Kaum ein Angehöriger der Generation der – wie Laura Freudenthaler – nach 1980 Geborenen, der oder die nicht schon einmal eine Gesprächstherapie zumindest angedacht hat. Das Reden und das Mitreden ist eine Signatur unserer Zeit geworden; dass der einzelne sich befragt und offenbart in seinen Befindlichkeiten, eine Selbstverständlichkeit.

Dieser permanent dröhnende Stimmenchor kann durchaus ein wenig an den Nerven zerren. Wie angenehm scheint es da hingegen, wenn jemand sich diesem Plapperdiktat verweigert, sich aus dem Redestrom ausklinkt, keine Auskunft über sich geben will, ganz einfach: schweigt.

Laura Freudenthaler hat in ihrem Roman „Die Königin schweigt“ eine Frau zur Protagonistin gemacht, die das Gegenteil unserer von Redeleidenschaft oder gar vom Redefuror bestimmten Gesellschaft verkörpert. Fanny, geboren in der Zwischenkriegszeit auf einem Bauernhof in der österreichischen Provinz, ist mittlerweile eine alte, sieche Frau, lebt allein in einer Kleinstadt. Die zäh dahinfließenden Tage gleichen einander, selbst kleinste Verrichtungen

werden zur Qual oder gar zur Unmöglichkeit. Abwechslung versprechen allenfalls die Besuche der Pflegetochter oder eine der seltenen Postkarten der Enkelin. Der Stille, die über dem kleinen Haus liegt, aber wohnt nichts Heimeliges inne, und sie wird umso beklemmender, je deutlicher wird: Sie ist stets Teil von Fannys Leben gewesen.

Die Enkeltochter hat Fanny ein leeres Buch geschenkt mit der Bitte, sie möge darin ihre Erinnerungen notieren. Fanny weigert sich, unberührt lässt sie das Buch auf dem Nachttisch liegen. Vermutlich würde die alte Dame, wenn so etwas denn möglich wäre, sogar dagegen protestieren, zur Protagonistin dieses Romans zu werden. Fanny gehört zu einer Generation von Frauen, die es perfektioniert haben, von sich selbst abzusehen, halb aus vermeintlicher Schicklichkeit, halb aus anerzogener und selbstaufgelegter Bescheidenheit. Darüber spricht man nicht. Das tut man nicht. Das geht niemanden etwas an. Noch nicht einmal, so könnte man anfügen, einen selbst.

Laura Freudenthaler genügen mitunter fast nebensächlich anmutende Episoden, um uns Fannys Wesen verstehen zu lassen. Da ist etwa jener Tag, als ihr Sohn sie anruft und ihr mitteilt, dass sie Großmutter geworden sei. Fanny steht gerade im Schlafzimmer, packt den Koffer für eine Reise. Sie habe, heißt es da, stets vermieden an sich herunterzuschauen, wenn sie nicht angezogen war. Warum eigentlich nicht? Fanny war einmal eine schöne Frau, auch wenn sie das selbst sicher nie von sich behaupten würde. Solch vermeintliche Eitelkeit und Selbstverliebtheit gehören ebenfalls zu jenen Gebaren, die Fanny sich verbietet. Genauso wie sie als junge Frau ihre prächtigen Kleider nur dann angezogen hat, wenn ihr Mann sie zum Tanz ein paar Dörfer weiter ausgeführt hat, wo niemand sie erkannte. Und ähnlich wie sie in späteren Jahren, bereits ergraut und längst verwitwet, nicht mitratschen wollte, wenn die Freundinnen im Café über die psychischen und physischen Schwachstellen ihrer Männer plauderten.

Aber auch wenn Fanny das Sprechen und erst recht das Aufschreiben verweigert, dann brechen sich doch die Erinnerungen Bahn. In dem halbbewussten Zustand der alten Frau, zwischen Dösen und Wachen und unruhigem Schlaf, tauchen die Figuren und die Episoden der Vergangenheit wieder auf. Und Laura Freudenthaler wird zur Übersetzerin des Ungesagten.

Wenn Sie das literarische Debüt von Laura Freudenthaler kennen, meine sehr verehrten Damen und Herren, den Erzählband „Der Schädel von Madeleine“, erschienen im Jahr 2014, dann könnte Ihnen spätestens an dieser Stelle ein wenig bange um Fanny werden. Denn Laura Freudenthaler versteht es, explizit und ungeschönt, böse und gnadenlos zu erzählen. Ich erinnere nur an jenen Kunstprofessor fortgeschrittenen Alters, der in einer der

Erzählungen mit jovial-patriarchaler Geste eine junge Studentin in sein Schlafzimmer und zum Beischlaf komplimentiert. Laura Freudenthaler schafft es in wenigen Sätzen, diesen selbstverliebten Gockel zu entblößen in seiner hinter Machtgesten allenfalls notdürftig verhüllten Erbärmlichkeit. Derweil gefällt er sich noch darin, nackt durch die Wohnung zu stolzieren und Weingläser zu schwenken.

Aber ich kann Sie beruhigen. Fanny, dieser Frau, die nie an sich heruntergeschaut hat, werden in diesem Roman nicht etwa grob die Kleider vom Leid gezerrt. Und doch zwingt uns Laura Freudenthaler mit sanfter Beharrlichkeit und unaufgeregter poetischer Verdichtung – kaum je mehr als anderthalb Seiten umfassen die Szenen – auf das Leben dieser Frau zu schauen, die stets den anderen die Rolle der Handelnden überlassen hat. Nur einmal hat sie ein paar Schritte in die Selbstständigkeit gewagt, als sie als junge Frau zweimal wöchentlich den elterlichen Hof verließ, um die Hauswirtschaftsschule zu besuchen. Jenseits dessen aber ist Fanny zeitlebens die Wartende gewesen.

Da ist ihr Bruder, der in den Krieg geht und nicht wiederkehrt. Da ist ihr Mann, der nach dem Krieg als Schulmeister in den Ort kommt und sie zur Schulmeisterin macht und der irgendwann anfängt, bis spät im Wirtshaus und auf Parteiversammlungen zu bleiben, während sie wach im Bett liegt und hofft, endlich seine Schritte unter dem Fenster zu hören. Eines Tages lauscht sie vergeblich, der Wagen des Schulmeisters ist von der Straße abgekommen, der Mann hinter dem Steuer gestorben. Und da ist der Sohn, der sich ihr zunehmend entzieht und sich, selbst junger Vater, das Leben nimmt.

Die Biographie von Fanny liest sich wie eine Abfolge von Verlusten, die so wenig Sinn ergeben, wie je Tode Sinn ergeben, und die man doch versucht ist, als moderne Variante einer Hiob-Erzählung zu lesen. Aber während Gott in der biblischen Erzählung Hiobs Glauben auf die Probe stellt, vor welche Prüfung sollten die Verluste, die Fanny erfährt, sie stellen? Ohne dass es eigens ausgesprochen werden müsste, lässt Laura Freudenthaler in der Familiengeschichte Fannys eine spezifische Konstellation nicht nur des 20. Jahrhunderts anklingen, das sich, grob pauschalisiert wie folgt resümieren ließe: Die Männer bestimmen das Geschehen, aber sie sind es auch, die früh sterben. Die Frauen harren aus, halten aus, lassen geschehen und bleiben allein zurück, ohne dass sich auf das „Wofür“ des Aushaltens und Überlebens zwingend eine Antwort finden würde.

Insofern ließe sich der Hiob-Vergleich allenfalls ironisch gebrochen ziehen oder aber als implizite Mahnung: Denn da wird, wenn alle Strafen herniedergeprasselt sind und ausgehalten wurden, am Ende keine Belohnung warten, während Fanny sich mühsam und langsam durch ihr Haus bewegt und ebenso kraftlos wie beschämt mitansehen muss, wie ihre

Pflegetochter die alte, Urin durchtränkte Matratze auswechselt und die neue unter dem Bettlaken sogleich mit einer Schutzhülle aus Plastik versieht. Ohne viele Worte oder Aufhebens davon zu machen, erledigt die Pflegetochter das, mit ein paar geschickten Griffen, wie selbstverständlich. Und mit eben dieser Selbstverständlichkeit erzählt auch Laura Freudenthaler von den Gebrechen des Alters, diskret und zugleich doch schmerzhaft genau.

Allzu leicht könnte man auf den Schluss verfallen, dass Laura Freudenthaler in „Die Königin schweigt“ über das typische Opfer einer patriarchal geprägten Gesellschaft erzählt, dem im Gegensatz zu ihren männlichen Gegenübern Selbstverwirklichung und Emanzipation stets verwehrt blieben. Opfer mögen Fanny und mit ihr die anderen Frauen ihrer Generation zwar sein, aber diese Rolle ist allenfalls ein Teil der Wahrheit.

Und so sollte man die Widmung, die Laura Freudenthaler ihrem Roman voranstellt: „Meinen Vorfahrinnen“ unbedingt in doppelter Weise verstehen: Als Versprechen, diesen allzu oft übersehenen Vorfahrinnen, die ihr Dasein in der Peripherie unserer Wahrnehmung verbracht haben, eine Stimme zu verleihen. Aber auch als Mahnung: Dass sie, die Vorfahrinnen, bitte schauen sollten, was Laura Freudenthaler als Vertreterinnen der Enkelgeneration ihnen aufzeigt: die eigenen Versäumnisse.

Zu zeigen, sage ich bewusst, denn Laura Freudenthaler ist keine Schriftstellerin, die sich anmaßen würde zu belehren. Stattdessen lässt sie Bilder entstehen, die ambivalent und vielschichtig sind anstelle von eindeutig, so ambivalent und vielschichtig wie die Geschichte selbst, die große, historische ebenso wie die kleine, private.

Wenn Fanny als kleines Mädchen etwa den Kopf an das Holz des Bettrahmens drücken muss, um einschlafen zu können, oder wenn sie sich bevorzugt unter der Eckbank in der elterlichen Küche verkriecht, dann lässt sich das als ein Bild dafür begreifen, dass sie äußere Begrenzungen braucht, um Halt zu finden. Und dass sie sich, dort unter der Eckbank, in Bescheidenheit fügt.

Zugleich aber offenbart sich in diesem Bild auch eine Beschränktheit ihrer Perspektive, eine womöglich fahrlässige Einengung des eigenen Blickfelds. Von der Mutter, die in der Küche wirtschaftet, sieht Fanny von ihrem Platz unter der Bank nur die Beine und meint an diesen doch ganz genau die Stimmung der Mutter ablesen zu können. Ganz ähnlich steht es um ihren Blick auf den Vater. Nur eine Szene gibt es, in der sie ihm direkt ins Gesicht und in die Augen schaut, um sogleich wieder abzulassen von dieser ungehörigen Nähe. Stattdessen sieht Fanny immerzu seinen Rücken und meint an diesem zu erkennen, wie es um den Vater steht. Das mag stimmen. Man könnte es als Zeichen vollkommener Vertrautheit lesen. Aber vielleicht handelt es sich auch um einen folgenschweren Irrtum.

Wie fatal ein Blick sein kann, der nicht nur von sich selbst absieht, sondern der auch an anderen nur das wahrnimmt, was erträglich scheint und in die Vorstellung vom eigenen Leben passt, wird in seiner ganzen furchtbaren Wucht klar, als Fannys erwachsener Sohn sich das Leben nimmt. Dessen Freundin ist es, die Fanny damit konfrontiert, dass sie die Depressionen, die den Sohn seit Kindertagen gequält haben, nie habe sehen wollen, dass sie stets weggeschaut habe. Und plötzlich verwandeln sich die idyllischen Szenen aus der Kindheit des Jungen, wie Fanny sie erinnert, als er ihr auf den Waldspaziergängen folgte wie ein Kätzchen, ohne dass sie sich nach ihm umsehen musste. Plötzlich bekommen die beharrlichen Fragen des Sohnes danach, ob man die anderen Kinder nicht verwunde, wenn man im Spiel auf sie schösse, einen schmerzhaften Nachhall. Und Fannys Antwort, man stürbe nicht an jeder Verletzung, lässt schauern.

Denn unaufhaltsam tauchen nun, nach dem Anruf der Freundin, auch andere Bilder auf: Der kleine Sohn, tränenüberströmt in seinem Bett, wie abwesend, ohne dass das Kind das eigene Leid artikulieren könnte. Fanny hat ihm nie geholfen, ihn nie gefragt, was ihn weinen ließ, sie hat das Unglück ihres Kindes stets ausgeblendet. Ihr Schweigen mag in vielen Situationen aus Stolz oder etwas Diffusem wie Anstand erfolgt sein, aber eben auch aus emotionaler Unfähigkeit und aus blinder Versessenheit darauf, dass die eigene Familie intakt zu sein habe. Dieses Unvermögen, an dem noch die Kinder und Kindeskinde leiden, versucht Fannys Enkeltochter mit ihrem Beharren darauf, dass die Großmutter aufschreiben müsse, was sie wirklich erlebt hat, zu durchbrechen. Nicht um sie an den Pranger zu stellen, sondern um die Last des Schweigens und Verschweigens von ihren Kindern und Kindeskindern zu nehmen.

Wer „Die Königin schweigt“ gelesen hat, der versteht nicht nur unsere Vorfahrinnen ein wenig besser. Vielleicht begreift er auch das überbordende Redebedürfnis jener, die ihnen nachfolgten, ihre beständige Selbstbefragung, Selbstbespiegelung und Selbstdarstellung. Feiern muss man weder die einen noch die anderen, aber man muss sie auch nicht verurteilen. Lieber kann man ihnen wünschen, dass ihnen ein Roman wie dieser in die Hände fallen mag, der keine Erlösung garantiert, aber doch eine Befreiung aus allzu fest geschnürten Denk- und Verhaltensmustern.

Liebe Laura Freudenthaler, wir danken Ihnen für ihren emphatischen, aber unbeirrbaren Blick auf Menschen, für Ihr Vermögen, Figuren nicht nur auf den Grund zu gehen, sondern bis zu ihren Abgründigkeiten vorzudringen und ihnen dabei doch ihre Würde zu belassen. Und wir hoffen, Ihrer gerade in ihrer Zurückgenommenheit eindrücklichen und eindringlichen Sprache und Bildwelt noch in vielen weiteren Büchern begegnen zu dürfen. Der Förderpreis des Bremer Literaturpreises, den wir Ihnen heute verleihen dürfen, möge Ihnen ein zusätzlicher Ansporn sein. Ich gratuliere Ihnen sehr herzlich.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2018

Preisverleihung am 29. Januar 2018, im Bremer Rathaus

Thomas Lehr: »Schlafende Sonne«

Laudatio auf **Thomas Lehr**, gehalten von **Dr. Stefan Zweifel**

Es gibt, meine Damen und Herren: „Nichts Schöneres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein ...“ Das wissen wir, meine lieben Bremerinnen und Bremer, spätestens seit 1957, als Ingeborg Bachmann hier für ihre Gedichte ausgezeichnet wurde, doch wissen wir auch, bevor wir uns, glücklich seufzend, im schönen, allzu schönen Schein der zitierten Zeile zur Ruhe legen: Ingeborg Bachmanns Gedicht „An die Sonne“ mündet in die Klage über den „unabwendbaren Verlust meiner Augen“.

Richtet man den Blick direkt auf die Sonne, dann tanzen als Nachbild rot glühende Krater vor dem Auge; richtet man den Blick in die über 600 Seiten Ihres Romans, sehr geehrter Thomas Lehr, dann tanzen als Nachbild jene schwarze Flecken durch das Sichtfeld, die das Licht der Sonne in die Netzhaut brannte.

Wir feiern hier einen Roman, in sich abgeschlossen und doch erst der Auftakt zu einer Trilogie, der uns geblendet, überwältigt hat, ein wenig vielleicht auch überfordert. Jedenfalls liest man in der Begründung der Jury: „Thomas Lehr begleitet seine Figuren mit großer erzählerischer Kraft und sprachlichem Wagemut durch die Katastrophenlandschaften des zwanzigsten Jahrhunderts vom Ersten Weltkrieg über den Mauerfall bis nah in die Gegenwart.“

Die Sonne aber, die Sonne als Inbegriff des Wahren, Schönen und Guten, das alte platonische Ideal, verkehrt sich auf der Folie dieser katastrophischen Geschichte in ihr eigenes Gegenbild, ins Schwarz einer schlafenden Sonne, und wirft so den Schlagschatten der Aufklärung über

die Seiten des Romans. Die etwas schlichte Dialektik von Ingeborg Bachmanns Gedicht „An die Sonne“ wird hier im Prisma einer Prosa gebrochen, die das Verhängnis eines Jahrhunderts in den Sphären der Philosophie, der Kunst und der Wissenschaft auffächert, mit all ihren schwarzen Flecken.

Dabei scheint es, als sei das Zeitwissen über die deutsche Geschichte der letzten hundert Jahre, als sei Husserls Phänomenologie und als seien die Daten der Solarphysik in der Dunkelkammer Ihres Kopfes, sehr verehrter Thomas Lehr, nicht nur im Säurebad des Zweifels entwickelt und weiterentwickelt worden, sondern als hätte man all dies der Überhelle Ihres Geistes ausgesetzt.

Und so treten uns all diese Sphären von Kunst, Wissenschaft und Philosophie in einem ebenso verführerischen wie bedrohlichen Flimmern und Flirren entgegen: Schwarze Ränder fressen sich ins gleißende Weiß des Wissens wie auf den Solarisationen, jenen Fotografien von Man Ray, die in der Dunkelkammer überbelichtet wurden, so dass die sadomasochistische Dialektik von schwarz und weiß an den Übergangszonen nackter Körper dramatisch aufgeladen wird, unberechenbar und verstörend. Das verunsichert unsere Sehgewohnheiten – so wie der Roman „Schlafende Sonne“ unsere Lesegewohnheiten verunsichert.

Das Bild der lebensspendenden Sonne wird, wie der französische Philosoph Georges Bataille gesagt hätte, zum Sonnenanus – wie auf der berühmten Fotografie „Soleil noir“, wo blendendes Weiß eine Sonne umstrahlt, die aufgrund der Solarisation als schwarzer Fleck am Himmel steht, bedrohlich leuchtend. Eine schlafende Sonne. Bild der schlafenden Vernunft, die Ungeheuer gebiert.

Denn was, so fragt man sich bei der Lektüre dieses Romans immer wieder, was, wenn man die schlafende Sonne weckt? Sengend senkt sie sich dann in die Gegenwart, um mit ihrem atomaren Allstrahl Allmachtsfantasien zu entzünden, die die Herrscher der Welt, seit Echnaton schon, in Träume globaler Sonnenstaaten riss, über denen ihr eigenes Licht nie untergehen soll.

So auch die Sonnensucher des dritten Reiches, die in diesem Band auf der Flucht vor der Landung der Alliierten in Sizilien die Linsen ihrer Heliografen in Koffer packen, während hinter ihnen Brücken explodieren und Leichen in Sprengfallen umfunktioniert werden. So bricht mitten in Florenz, zwischen den Statuen von Herkules und David, mit denen die Renaissance den neuen Menschen feiern wollte, schließlich doch noch jene vernichtende Kraft hervor, die Thomas Lehr, viele Seiten zuvor, bei einem heiteren Familienausflug ins

Spiel brachte: „Der Untergrund der Piazza wäre die nackte Angst unter der nackten Haut, sagte die junge Frau.“ So spurt ein nebensächlicher Satz einem ganzen Kapitel, einer ganzen historischen Episode vor, so antworten sich weit über den Roman verteilte Passagen im hellen Hall dieser Prosa.

Es bleibt kein blinder Fleck. Alles erleuchtet und durchleuchtet sich gegenseitig. Die Metapher vom blinden Fleck kommt freilich nicht so metaphysisch aufgepumpt ins Spiel wie der schwarze Fleck in meiner Rede. Lehr macht das nicht so verkrampft, sondern ganz locker, nebensächlich und voll verschmizter Erotik, befeuert von einer Art Baselitzschem Umkehrschub:

„Das hier, dachte Jonas entschlossen, ist das auf den Kopf gestellte Bild meiner ersten und letzten Frau. Nicht mehr zu überbieten. Um Himmels willen! Man konnte dankbar sein, den bekannten kleinen Stummel unter der Zunge zu spüren und die salzigen Muschelränder, die irdisch, also unterseeisch schmeckten. Aber schon äugte er wieder so andächtig in einen gefältelten Kreis (den Strahlenkranz um einen Sonnenfleck nennen wir *Penumbra*), als betrachtete er den Kelch einer sakralen Tulpe. Es ist der beseelte Körper, wird ihm Milena einmal aus einem staubtrockenen öden Land schreiben, in dem sie ihn mit jeder Faser vermisst, keine Stelle, die dich nicht sieht. Leck mir das Auge. Es gibt keine blinde Stelle, ich weiß, schreib Jonas zurück, meinen Grundkurs in Phänomenologie erhielt ich durch eine auf meinem Leib ansässige Expertin, dein Körper ist überall so wach und so kompliziert wie dein Kopf, den ich nach wie vor für den irrsten Irrgarten des mir näher bekannten irren Universums halte.“

Sie sehen, vom Text unserer Jurysitzung verführt, habe ich etwas weit ins Dunkle der historischen Verwerfungen vorgegriffen. Dominiert aber hat unsere Diskussion die Lust am Text, die Lust am Sex – dies durchaus mit geschlechtsspezifisch geteilten Meinungen, gerade bezüglich der zitierten Passage –, und all diese munteren Erörterungen wurden überstrahlt vom Glück, an der Seite von Lehrs Figuren durch den ebenso grotesken wie komischen Reigen der Geschichte zu taumeln, vom Totentanz des ersten Weltkrieges, dessen Groteske im Buch zum Teil in Frakturschrift gesetzt wird, durch die Burleske der letzten Staatsdiner der DDR, mitten hinein in ein, wie es heisst, „fluktuistisches“ Happening im Haus eines Künstlers, hinter dem man unschwer A.R. Penck erkennen kann, wenn man, wie wir in der Jury, einen Kenner von Lehrs Werk wie Richard Kämmerlings konsultieren kann.

Mitten im Happening, verloren noch, die Tochter des Künstlers, mit dem vielsagenden Namen Milena: Zunächst noch sucht sie, Milena, den ausgewiesenen und vermissten Vater in der Nähe älterer Männer, bevor sie sich über ein Studium der Philosophie in Göttingen Husserls Phänomenologie annähert, deren Theorie des Bewusstseinsstroms sie sodann in ihre eigene Kunst übersetzt, mit der sie an das Werk ihres Vaters anknüpft und an deren Leitfaden uns Thomas Lehr durch sein monumentales Werk und durch Milenas Leben führt.

Am 19. August 2011 wird Milenas grosse Retrospektive eröffnet, die Galerie ihrer Bilder, die Galerie ihrer gemeinsamen Bilder mit Jonas, ihrem Mann, einem Physiker und Spezialisten für Sonnenphänomene, der am Flughafen Milenas früheren Geliebten abholt, Rudolf – ein lodernendes Dreieck der Liebe.

Das klingt klar und einfach, doch im Roman senkt Thomas Lehr den Plot so tief in Husserls Phänomenologie des Bewusstseinsstroms, dass, wie es im Roman heißt, die Figuren wie Gespensterfische vorüberhuschen, im Fluss der Geschichte schattenhaft versinkend; damit übersetzt Thomas Lehr Husserls Theorie der Abschattung ins Romanhafte, er umspielt jene Urerfahrung des Phänomenologischen, bei der die Dinge aus immer neuer Perspektive betrachtet werden, wobei sich die Fluchtlinien dieser Ansichten im phänomenologischen Ich treffen, das die Existenz der Welt ausklammert, um zunächst ganz zu sich zu kommen. Dieses Ich bettet Lehr in jedem Jetzt, in jedem Satz und Absatz in den Horizont des Davor und in den Horizont des Danach, in den phänomenologischen Fluss der Zeit.

Lehr begnügt sich nicht damit, Bilder zu liefern, die dem Bewusstseinsstrom eines inneren Monologs entstammen wie dem berühmten Monolog von Molly Bloom in James Joyce „Ulysses“. Er konterkariert diese Ströme eines Ichs immer mit den Strömen eines Du. Und so kommt der Leser als dritter ins Spiel und es erfüllt sich der Traum von Edith Stein (im Buch: Esther Goldmann), die als Assistentin von Edmund Husserl eine Philosophie der phänomenologischen Einfühlung entwarf. Sie ist die heimliche Heldin von Milena und vielleicht das Geheimnis für das Gelingen dieses Romans, dessen einzelne Kapitel bei aller Virtuosität und Geschlossenheit immer wieder Schlupflöcher für unsere Einfühlung eröffnen, ganz so wie wenn die Besucher von Milenas Ausstellung am Anfang des Romans aufgefordert werden, mit einem Messer einen Schlitz in ein blaues Tuch zu ritzen.

So bringen sich die Besucher durch den vertikalen und vaginalen Schlitz selbst zur Welt und auch wir können, wenn wir als Leser den horizontalen Schlitz unserer Augen öffnen, uns selbst noch einmal zur Welt und zur Sprache bringen. Zunächst aber stehen wir atemlos und sprachlos vor Milenas Kunstwerken und vor Lehrs Meisterstücken.

Die einzelnen Kapitel scheinen aus einer Rauntiefe auf uns zuzuschweben, als wären sie die Zeugen eines Urknalls der Fantasie. Wie könnte man diesen Urknall fassen? In immer neuen Nächten fragte ich mich das schlaflos – und bereitet zuletzt den Vorsitzenden der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung wohl auch schlaflose Nächte, weil ich mit meinem Text und der Deutung von Lehrs Meisterwerk nicht zu einem Ende kam und vorgestern, in der letzten Nacht wieder zu rauchen begann ...

Auf der Suche nach Lehrs Urknall verlor ich mich in seinen früheren Büchern, träumte von Camille, der ersten Liebe des Erzählers in „Nabokovs Katze“, so innig, dass ich mich dabei ertappte, wie ich, nach dreißig Jahren, meiner eigenen ersten Freundin wirre SMS schrieb, ein hilfloses Echo auf die Erotik in „Nabokovs Katze“, hilflos wie mein unfertiger und schlafloser Text über die schlafende Sonne – bis ich endlich fündig wurde: Schon einmal nämlich hat Thomas Lehr eine Theorie des Museums erwogen. Und zwar in seinem experimentellen Roman „42“:

Jäh erstarrt um 12 Uhr 47 Minuten und 42 Sekunden nach einem physikalischen Experiment im Kernforschungszentrum CERN bei Genf die Schweiz: Möwen verharren in ihrem Flug, auf dem Genfer See glänzen Segelboote wie Glasscherben unter der angehaltenen Sonne. Drei Sekunden steht die Welt still, und diese Sekunden weiten sich für ein paar Zeugen des Experimentes zu fünf Jahren, während derer ihnen die ganze Welt still und starr zu Füßen liegt. Nun ist alles möglich, alles ist erlaubt: Man kann versteinerten Diplomaten entkleiden, um mit ihnen ein perverses „Déjeuner sur l’herbe“ vor dem Genfer Hauptsitz der UNO zu veranstalten. Dem Schock über die Spaltung von Raum und Zeit folgt die frenetische Freude am sexuellen Missbrauch und schließlich die Lust an metaphysischen Spekulationen: Durch die erstarrte Schweiz irrend, dämmert die Möglichkeit herauf, dass nicht nur die heile Schweiz ein Museum ist, sondern die ganze Welt. Nein: Nicht *ein* Museum, sondern eine Vielzahl parallel aufgefächerter Museen, durch deren Möglichkeitsraum die Überlebenden in ihren je eigenen Chronosphären taumeln, bis die Weltzeit drei Sekunden später weitertickt und jede Starre des Raum aufhebt.

Und nun also will Thomas Lehr mit seinem neuen Roman gleich beides: Den Taumel der Zeit und den Taumel des Raums, wie es im Motto heisst. Ineinanderverdreht zu einer Spirale, die sich durch den installativen Raum von Milenas Museums dreht.

Vorbei an gruseligen Installationen mit 700 schwebenden Mumien als Memento mori der Stasi, unter verkümmerten Geschlechtsorganen hindurch, die an Louise Bourgeois erinnern, mitten durch den Querschnitt schreiender Kehlen aus den Schützengräben des Ersten Weltkriegs und hinein in die gläsernen Alldurchsicht auf die Geschlechtsorgane von Jeff Koons und Cicciolina wandeln wir durch die Stilvielfalt zeitgenössisch verfremdeter Kunst – und durch den Stilwandel von Thomas Lehrs Sätzen, deren Tonlage virtuos wechselt.

So stossen wir immer tiefer in die Biographie der Künstlerin und in die Raumzeittiefe des 20. Jahrhunderts vor und gelangen schließlich zur geheimen Herz- und Hirnkammer des Romans: *Die phänomenologische Box*.

Eine kühne Installation. 4 x 4 x 4 Meter. Zwei Kuben aus Glas. Ein Kubus links, ein Kubus rechts. Links hört man einzig die Stimme eines Mannes, denn das phänomenologische Ich kommt, wie Jacques Derrida kritisch anmerken wird, nur in der Selbstpräsenz der Stimme zu sich. Rechts ein Frau, die sich pantomimisch verhält, als reines Zeigen und Zeichen. Zwischen der Stimme und dem Zeichen also müssen wir selbst vermitteln, die Brücke der Bedeutung bilden, wir Leser also müssen zwischen dem Sprachklang und den Bilderfluten des Romans vermitteln, sie zusammenschießen lassen in unserem eigenen Ich, das so im Bewusstseinsstrom dieses Roman entsteht – aus dem Schock von Schreck und Schönheit.

Dabei wird jeder Leser entscheiden, in welche Box er sich zunächst begibt, in den sinnlichen Klangraum der Stimme oder in den bezugreichen Zeigeraum der Zeichen, bis er merkt, wie sehr die beiden Bereiche als Echoräume aufeinander bezogen sind und wie tief sich der philosophische Sinn dieses Romans ins Sinnliche seiner Sprache senkt.

Ja, meine sehr verehrten Damen und Herren, als Leser taucht man ein in einen Bewusstseinsstrom, der weit über das hinausgeht, was man selber weiß und fassen kann. Man wird überwältigt und entgrenzt. Taucht ein in die Welt der sprachlichen Solarisation. Die Lektüre wird zur Grenzerfahrung. Man muss neu lesen lernen. Eine beglückende Erfahrung.

Sie hat uns verführt, um nach dieser Reise durch ein Jahrhundert eine Wette einzugehen: Die Wette, dass dieser Roman eines Jahrhunderts dereinst, zur Trilogie geweitet, nichts weniger sein wird als: ein Jahrhundertroman.

Eine Pascalsche Wette, die auch Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren, eingehen sollten, denn es gibt für Sie als Leser, das kann ich Ihnen versichern, nichts zu verlieren und nur zu gewinnen.

Und so ergänzen wir, nach einem halben Jahrhundert, die Zeile von Ingeborg Bachmann mit Blick auf Thomas Lehrs preisgekrönten Roman: Es gibt nichts Schöneres unter dieser Sonne, als: unter *dieser* – schlafenden – Sonne zu sein.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2019 – Förderpreis

Preisverleihung am 28. Januar 2019, im Bremer Rathaus

Heinz Helle: »Die Überwindung der Schwerkraft«

Laudatio auf **Heinz Helle**, gehalten von Dr. Wiebke Porombka

Sehr geehrter Herr Bürgermeister,
meine sehr verehrten Damen und Herren,
lieber Heinz Helle,

„Der Himmel hängt voller Violinen, und auch ich rieche es jetzt, die See duftet nach frischgebackenem Kuchen.“ Diese Zeilen schreibt im Jahr 1830 Heinrich Heine unter dem Vermerk: „Helgoland, den 6. August“. Verheißungsvoll klingen diese Worte, nach Aufbruch. Und vielleicht ist es nicht allein die Euphorie der französischen Julirevolution, die über das Meer hinüberweht, womöglich versetzen auch der Wind und der aufgerissene Horizont, den Dichter – möglicherweise stand er eben noch auf den roten Sandsteinklippen der Insel – in diese zukunftsseelige Stimmung.

Auf Helgoland – das Sie, liebe Bremerinnen und Bremer wohl alle kennen werden, es liegt, misst man denn Luftweg, gerade einmal 137,04 Kilometer von hier – weilt ebenfalls, nicht ganz zwei Jahrhunderte später, der Erzähler aus Heinz Helles Roman „Die Überwindung der Schwerkraft“, als ihn der letzte Anruf seines älteren Bruders erreicht. Auf Helles Helgoland allerdings hängen keine Violinen am Himmel, die See duftet nicht nach Kuchen, und rein gar nichts verheißt hier einen Aufbruch, was nicht allein dem eisigen Februarwetter geschuldet ist. Die Geschichte zweier Brüder, die Heinz Helle in seinem dritten Roman erzählt, ist im Gegenteil die Geschichte eines Zusammenbruchs, eines Auseinanderbrechens, eines Zerbrechens.

Helles namenloser Erzähler steht in einem kleinen Insel-Supermarkt, als er das Telefonat entgegennimmt und es am liebsten gleich wieder beenden würde, weil dieser große Bruder, der das Leben so schwer erträgt, auch selbst alles andere als leicht zu nehmen ist. „Ich wollte dir eigentlich nur sagen, dass ich sehr glücklich bin, sagte mein Bruder da, und dass du nicht denken sollst, ich würde mich einsam fühlen oder missachtet, weißt du, mir wurde schwindelig, so dass ich mich an dem Stahlregal mit den Putzsachen festhalten musste.“

Schwindelig wird dem Erzähler – und Ihnen, meine Damen und Herren, und mir würde es ähnlich ergehen in dieser Situation – weil die Haltlosigkeit und Verzweiflung des älteren, alkoholkranken Bruders sich in der unmittelbaren Leugnung in all ihrer Schutzlosigkeit offenbart. Das Telefonat geht noch ein paar stockende Sätze weiter, in denen der große Bruder ein allzu unglaubwürdiges Glück herbeizureden versucht, eine Kleinfamilienidylle mit Kind, von der wir Leserinnen und Leser dieses Buches längst wissen, dass sie ein Hirngespinnst ist.

Überraschen kann die Verlorenheit des älteren Bruders zu diesem Zeitpunkt nicht mehr. Schon zu Anfang von „Die Überwindung der Schwerkraft“ erfahren wir, dass dieser Bruder, der eigentlich nur ein Halbbruder war, vor einigen Jahren gestorben ist. Ob nun am Alkohol, an der Depression, am Krebs oder an einem Lungenkarzinom, bleibt bei diesem heillos traurigen Menschen, dem auf Erden kaum zu helfen war, beinahe nebensächlich.

„Bald bin ich so alt, wie mein Bruder war, als er starb.“ So lautet der erste Satz des Romans. Knapp, unabänderlich und faktisch verbürgt steht er da, und bleibt in dieser Kürze singulär in der von Zweifeln grundierten Erzählbewegung, mit der der Jüngere dem Unglück des Älteren nachforscht und versucht, die fragilen, vor seinem inneren Auge immer wieder zerspringenden Bilder zu bewahren.

Weder Kapitel noch Absätze unterbrechen den Textfluss. Heinz Helles Erzähler bahnt sich den Weg durch den unübersichtlichen Fundus der Erinnerung in langen, verschachtelten Sätzen, mäandernd könnte man vermuten, so wie die beiden Brüder in der ersten Hälfte des Romans durch eine schneeverwehte Münchner Nacht taumeln, nachdem der Ältere den Jüngeren einmal wieder zu einer Safttour genötigt hat, von der freilich keiner der beiden weiß, dass es sich um ihre letzte Begegnung handelt, eine Odyssee gleichsam von Kneipe zu Kneipe, immer delirierender, hin und her geworfen zwischen der Lächerlichkeit, gemeinsam mit anderen strauchelnden Gestalten halb schunkelnd, halb wankend Popsongs oder gar „So ein Tag, so wunderschön wie heute“ zu grölen und den Reflexionen des Bruders, der sich manisch in die Gräueltaten der deutschen Geschichte hineingräbt genauso wie in die abscheulichen Verbrechen des Kinderschänders und -mörders Marc Dutroux,

nicht aus Faszination, sondern um zu begreifen, wie Menschlichkeit in Unmenschlichkeit umschlagen kann. Vielleicht lassen den Bruder diese Verbrechen und das Leid der Opfer verzweifeln, womöglich werden sie ihm nur zur Erklärung für das eigene uferlose Unglück.

Aber auch wenn die Sätze kaum enden wollen: Heinz Helles Sprache ist das Gegenteil eines Verirrens. Ihr sanfter Rhythmus entsteht durch die Gleichzeitigkeit von Zögern und Präzision. Sie ist von dem unbedingten Willen bestimmt, sich den Gedanken des Verstorbenen zu nähern, dessen Not, genauso wie der Komplexität der eigenen Empfindungen dem Bruder gegenüber, der Zuneigung zu ihm und dem gleichzeitigen Abgestoßensein durch die von Abhängigkeit gezeichneten Erscheinung. Das Rettende einer unverrückbaren erzählerischen Ordnung, die eine letztgültige Erklärung für das Schicksal des Bruders bescheren würde, aber bleibt verwehrt.

In dem Taumel dieser letzten gemeinsamen Nacht, in der der Ältere – obgleich durch den Alkoholismus hager geworden – den Jüngeren ein ums andere Mal umreißt, als er selbst stürzt, ihn unter sich begräbt, ihm die Luft zu nehmen scheint, ist es wiederum Helgoland, das zu einem Fixpunkt wird. Auf dem Weg zwischen zwei Kneipen im Schaufenster eines Antiquitätenladens erblicken die Brüder den Nachdruck eines Kupferstichs der Insel.

Das Original des Stiches stammt aus dem siebzehnten Jahrhundert, aus der Zeit mithin, als die Insel noch nicht entzweigerissen war. Seither – auch das werden Sie wissen – teilt sich Helgoland in eine Hauptinsel und die Nebeninsel, die Düne. Und vielleicht mag jeder dieser Brüder, während sie dort in der Münchener Winternacht stehen, denken, dass auf ganz ähnliche Weise ihre einstmals gemeinsame Lebensbahn auseinandergerissen ist. Für den Erzähler knüpft sich an dieses Auseinanderbrechen eine diffuse Schuld, aus der es kein Entrinnen gibt.

Vielleicht, meine sehr verehrten Damen und Herren, kennen Sie diese verdammten Rollen, die jedem von uns im familiären Gefüge zugewiesen werden, ohne dass wir an diesem rütteln könnten. Die Brüder teilen den Vater, nicht aber die Mutter. Die Mutter des Älteren hat der Vater für die Mütter des Erzählers verlassen, und ihn damit möglicherweise, wenn nicht zum Schuldigen, so doch zum Anlass für dessen Unglück, für sein Scheitern am Leben gemacht. „Es fiel mir nicht leicht, die Gedanken, *weil er sie verlassen hat, gibt es mich und jetzt ist sie tot* voneinander zu trennen.“

Heinz Helle aber legt nicht nur die Wunde einer einzelnen Familienkonstellation offen, sondern die Versehrtheit einer Gesellschaft. Als der Bruder stirbt, fehlt der Vater auf der Beerdigung. Einige Zeit später begegnet der Erzähler dem Vater. Es verlangt ihn nach einer Entschuldigung, zumindest nach einer Erklärung für dessen Fortbleiben. Aber als Vater und

Sohn durch den Schneematsch stapfen – ernst, mit auf dem Rücken verschränkten Armen – kann der Erzähler den Vater nicht mit den Vorwürfen konfrontieren, die ihm auf der Zunge liegen, denn ihm wird schlagartig klar, „dass sein Gehirn für einen solchen Fall keine Handlungsanweisung konstruieren konnte, dass es darauf schlicht nicht vorbereitet war, ebenso wenig wie ein neunjähriger Junge in Hamburg auf einen Feuersturm“.

Mit nur einem Satz, beinahe wie nebenbei, erfasst Heinz Helle das Drama einer ganzen Generation: ihre Traumatisierung durch den Zweiten Weltkrieg; das Schweigen darüber, das Zahllose lähmt; die Unmöglichkeit, das Trauma von den Nachgeborenen fernzuhalten.

Und an dieser Stelle kann man ein weiteres Mal die Insel in den Blick nehmen, die Luftlinie nur 137,04 Kilometer von hier entfernt liegt und die die Brüder während ihrer Münchner SaufTour für ein paar Momente betrachten, und man kann sie exemplarisch nehmen für die Überlagerung deutscher Vergangenheit und Gegenwart. Was wir heute als Insel unbeschwerter Ausflügler kennen, sollte Hitlers Plänen zufolge zu einer militärischen Festung ausgebaut werden. Ein U-Boot-Bunker, Geschütze und Hafenanlagen für die Kriegsmarine entstanden. Das Ansinnen der britischen Regierung, die Insel im Jahr 1947 komplett zu sprengen, was misslang, kann man durchaus auch als symbolischen Akt verstehen. Und kaum verwundern wird Sie, dass Hitlers Projekt „Hammerschere“, ein gigantischer auf Molen, Deichen und Sandaufspülungen angelegter Seehafen vor Helgoland, Thema der Dissertation des älteren Bruders war, als dieser noch versuchte, den Zusammenhang von Geschichte, Sprache und Humanität – und fataler noch: ihrem vollständigen Zusammenbruch - zu begreifen.

Was dem älteren Bruder nicht hat gelingen wollen, das gelingt dem Jüngeren. Oder richtiger: Das gelingt Heinz Helle. „Die Überwindung der Schwerkraft“ ist grundiert von einer ästhetisch-moralischen Reflexion: Was im Kleinen für das Bild des Bruders gilt, das der Erzähler entwirft, das gilt im Großen für die Geschichte selbst. Wie lässt sich über einen Menschen und wie lässt sich über eine historische Vergangenheit, deren Auswirkungen sich bis ins Heute erstrecken, deren grasüberwucherte Krater wir auf Helgoland heute noch sehen können, erzählen, ohne sie durch falsches Kolorit zum Verschwinden zu bringen? In welches Verhältnis setzen wir, als Nachgeborene, uns zu dieser Geschichte?

Nicht zuletzt stellt „Die Überwindung der Schwerkraft“ eine gesellschaftspolitische Frage die wesentlicher und aktueller kaum sein könnte: Wie kann soziale Aufgehobenheit ohne das Aufgehen in hohler oder gar fanatischer Konformität real werden, wie die Freiheit des Einzelnen ohne ein Umschlagen in rücksichtslosen Individualismus.

„Wie kriegen wir es verdammt noch mal hin“, so formuliert es der Ältere einmal, „dass wir uns endlich zuhause fühlen, in dem großen, langweiligen, lauten, bunten, unermesslichen Raum zwischen der Einsamkeit und dem Krieg.“ Oder, pointierter: „Was sollen wir tun, kleiner Bruder, es kann doch nicht wirklich so einfach sein, dass zu viel Gemeinschaftsgefühl zu Hitler führt und zu viel Egoismus zu Dutroux.“

Dass „Die Überwindung der Schwerkraft“ die Geschichte eines Zusammenbruchs, eines Auseinanderbrechens und Zerbrechens ist, habe ich anfangs gesagt. Das stimmt nicht ganz, der Roman wird auch zu einem Trostbuch. Einen der wenigen versöhnlichen Momente, von denen Ältere berichtet, mag Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, zunächst recht unwirtlich erscheinen. Es ist jener Moment, als er aus dem Fenster seiner Wohnung auf eine vielbefahrene Straße blickt, am Straßenrand wirft ein Vater mit seinem Kind Abfall in Recyclingcontainer. Metall zu Metall, Glas zu Glas und schließlich Papier zu Papier. Der Verkehr mit seinem Regelsystem und das Sortieren an den Containern schien ihm plötzlich, so sagt er später, die abhanden geglaubte Ordnung des Lebens zu verbürgen und damit zugleich nichts weniger als die eigene Existenz.

In den abschließenden Absätzen des Romans nun, als die Sätze wieder kürzer werden, zur Ruhe kommen – der ältere Bruder ist schon mehrere Jahre tot – überquert der Erzähler selbst mit seinem kleinen Kind eine vielbefahrene Straße, um Blech, Flaschen und Altpapier in Containern zu entsorgen. „Glas haben wir am liebsten. Nach jeder Flasche warten wir eine Weile und lauschen, wie der Klang der Splitter verhält.“ Und zumindest für ein paar Augenblicke will man glauben, dass der große Bruder hinter einem Fenster steht, die Stirn an die Scheibe lehnt und Vater und Kind beobachtet – und dass ihm, ebenfalls für ein paar Augenblicke, das beschert wäre, wonach es ihn so schmerzhaft verlangte: Eine Erzählung, die davon handelt, wie gut es ihm geht.

Dem Älteren blieb diese Erzählung verwehrt, genauso wie ein Ankommen in der Welt. Und vermutlich wäre er, der die Sprache und die Literatur so liebte, durch das Erzählen des Jüngeren nicht geheilt worden. Ganz sicher aber wäre er, läse er diesen zutiefst menschenfreundlichen Roman, für eine Weile befreit worden von der Gedankenschwere, die auf ihm lastete und der er sich selbst nur durch den Rausch zu entziehen wusste. Und er hätte sich erfreut an der tiefsinnigen Umsichtigkeit, mit der Heinz Helle unser Dasein befragt, und an der Musikalität einer Sprache, für die der Titel des vorherigen Romans von Heinz Helle das Motto vorzugeben scheint: „Eigentlich müssten wir tanzen“.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen
c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen
Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2019

Preisverleihung am 28. Januar 2019, im Bremer Rathaus

Arno Geiger: »Unter der Drachenwand«

Laudatio auf **Arno Geiger**, gehalten von **Dr. Daniela Strigl**

Von einem, der auszog, das Fürchten zu verlernen

Eine Reise zur Drachenwand in sieben Siebenmeilenschritten

Das Fürchten zu lernen ist ein hartes Stück Arbeit im Märchen der Gebrüder Grimm. Es gelingt dem Helden erst, als er es nicht mehr darauf anlegt, es fällt ihm buchstäblich in den Schoß.

Der Soldat Veit Kolbe, der Held von Arno Geigers Roman „Unter der Drachenwand“, hat das umgekehrte Problem – er findet nicht mehr heraus aus der Angst. Das Fürchterliche des Krieges verfolgt ihn bis in sein ländliches Refugium in Mondsee, am Mondsee. Und er muß lernen, das Fürchten wieder zu verlernen. Den Weg dorthin möchte ich mit Ihnen in Siebenmeilenschritten nachgehen, von Station zu Station. Es seien sieben; nicht zuletzt weil auch der Autor eine Schwäche für die magische Siebenzahl hat. „Die Sieben Goldenen W“ der Kriminalistik findet Veit am Anfang auf einem Plakat in der Gendarmeriewachstube Mondsee, in der sein Onkel Dienst tut: „Wen hat / wer / wann / wo / womit / wie / warum / umgebracht?“ Am Ende gibt es einen Fall und Antworten auf alle sieben Fragen. Aber der Onkel hat nichts mehr davon.

1. Angst

Natürlich handelt „Unter der Drachenwand“ vom Krieg, von 1944, dem vorletzten Kriegsjahr, aber vor allem ist dies ein Buch über die Angst und damit über das Leben.

Veit Kolbe, im Winter 1943 in der Ukraine verwundet, auf Genesungsurlaub in seiner Heimatstadt Wien, macht sich am Neujahrstag auf in „eine friedlichere Welt“, ins Hinterland des Hinterlandes, und dort ereilt ihn seine erste Panikattacke (die damals freilich noch nicht so heißt), Erinnerungsbilder, Herzrasen, Atemnot. Der Soldat fürchtet und wundert sich, er meint, den Krieg nicht „als so furchtbar empfunden“ zu haben, als er „dort gewesen war, schlimm genug, aber nicht so schlimm“. Er stößt auf ihn auch in den „alleruntersten Schächten des Schlafes, wo es immer feucht und kalt ist“, aber der Krieg hat genauso das zivile Leben durchtränkt, er klebt „an jedem schönen Wort“, er hat sich der Natur bemächtigt, einmal meint Veit einen Kirschbaum strammstehen zu sehen.

Die Angst ist das verbindende Element der einzelnen Stimmen dieses Romans, ein Element, in dem die Figuren sich bewegen wie Fische im Wasser: die Briefschreiberin aus dem in Grund und Boden bombardierten Darmstadt, der verliebte Halbwüchsige aus Wien, der zur Flak eingezogen wird, der jüdische Zahntechniker, der die Möglichkeit zur Flucht versäumt, weil er die Augen vor dem, was nun alles möglich ist, verschließt.

Für Veit Kolbe heißt das Mittel der Wahl gegen die Angst Pervitin, die Durchhaltedroge der Wehrmacht mit dem Wirkstoff Methamphetamin, nichts anderes als jenes Crystal Meth, das in der Fernsehserie „Breaking Bad“ einen braven Chemielehrer auf Abwege führt. Das Zaubermittel verleiht dem Soldaten für Stunden jene Unerschütterlichkeit, die dem Märchenhelden angeboren scheint, der da Gespensterkatzen totschießt, Gehenkte vom Galgen holt und wieder aufhängt und einen Toten in sein Bett nimmt, ohne daß es ihn gruselte. „Qualnächte“ nennt die Forschung die Mutproben im Märchen, zu denen es hier keines Mutes bedarf, Qualnächte erlebt auch der Soldat mit der posttraumatischen Belastungsstörung.

Grimms Märchen zeigt vordergründig die Furchtlosigkeit als Mangel an Phantasie und diesen als Stärke und führt doch zugleich vor Augen, daß dem Mann etwas Grundlegendes fehlt: die Angst als eine Bedingung des Menschseins. Sören Kierkegaard hat in seiner Deutung des Märchens gemeint, es sei „das Höchste“ für den Menschen, sich „in rechter Weise“ zu ängstigen, wie auch immer man die bestimmen kann. In „Unter der Drachenwand“ vermittelt Arno Geiger diese Erkenntnis mit der ihm eigenen unaufdringlichen Deutlichkeit und enthüllt uns damit auch die verborgene Verwandtschaft der beiden unheldischen Helden.

2. Leiblichkeiten

Gruseln, das ist ein Wort, das erst über das Märchen vom furchtlosen Autisten in die deutsche Hochsprache geraten ist. Es meint ursprünglich eine Empfindung der Haut, ein Überrieseln, ein Erschauern vor Furcht, Kälte oder Erregung. Die Lösung des Märchens, die Goethe „höchst geistreich“ genannt hat, besteht darin, daß die Kammerfrau jener Königstochter, die dem Helden schließlich zufällt, diese sensitive Urbedeutung ernst nimmt und einen Bottich mit kaltem Wasser und etlichen Gründlingen besorgt, die ihre Herrin über dem schlafenden Mann ausgießt. Nun endlich, kalt erwischt und inmitten von zappelnden Fischen, ruft er: „Ach, was gruselt mir, was gruselt mir, liebe Frau! Ja, nun weiß ich, was Gruseln ist.“

Die Aufmerksamkeit, die Arno Geiger in seinem Erzählen körperlichen Vorgängen und Sensationen widmet, ist Voraussetzung für seine Subtilität. Da werden keine abstrakten Botschaften verkündet, keine Gefühle behauptet, die nicht durch sinnliche Erfahrung beglaubigt sind. In seinen Aufzeichnungen, die den Hauptteil des Romans ausmachen, berichtet Veit Kolbe, daß es ihm „kalt über den Rücken“ *fährt*, wenn ihm Militärisches einfällt, oder daß es ihn beim Gedanken an die Geliebte „überläuft“, er schreibt aber auch vom „Gruseln“ der Mädchen im Landverschickungslager Schwarzindien, die den hochverräterischen Reden des „Brasilianers“ lauschen, eines Sonderlings, der in seinem Mondseer Glashaus Orchideen und Tomaten züchtet und von seiner Zeit in Brasilien schwärmt.

Naturgemäß steht zunächst Veits Verwundung im Zentrum wahrgenommener Leiblichkeit. Den Verband am Oberschenkel befestigt er mit einem Strumpfgürtel seiner Mutter. Der Autor hat einen Sinn fürs unaussprechliche Detail und eine Schwäche für Strümpfe: Schon im grandiosen Eheroman „Alles über Sally“ (2010) muß der Gatte sich seinen liebestötenden Krampfadernstrumpf vorhalten lassen.

Auf das schlüpfrige Terrain der Sexszene begibt Arno Geiger sich nicht, er begnügt sich mit aquarellartigen Andeutungen und unverblühten Resumees: „wir waren ärger als Katzen“. Von der wie selbstverständlichen Verbindung von Sinn und Sinnlichkeit scheint nicht nur die Beziehung zwischen Veit und seiner Quartiernachbarin Margot bestimmt, sondern jede Form von Genuß, Essen, Trinken, Rauchen (Veits Onkel, der Gendarm, frönt diesem Laster exzessiv, doch er kommt nicht mehr dazu, ihm zu erliegen).

3. Todesverachtung

Einmal möchte der Märchenheld, der das Fürchten lernen will, mit Gespenstern kegeln, die Gebeine als Kegel gebrauchen und Totenschädel als Kugeln. Er findet aber: „eure Kugeln sind nicht recht rund.“ Da nahm er die Totenköpfe, setzte sie in die Drehbank und drehte sie rund. „So, jetzt werden sie besser schüppeln“, sprach er, „heida! nun geht's lustig?“

Solche Todesverachtung widersetzt sich dem Toteskult, der im Krieg blüht. Veit Kolbe berichtet von einem Totenkopf, den er mit seinen Kameraden auf einer Wiese in Rußland gefunden habe: „wir spielten mit dem Totenkopf Fußball, ich weiß auch nicht. Ich glaube, wir taten es aus Respektlosigkeit gegen den Tod, nicht aus Respektlosigkeit gegen den Toten. (...) Wir traten den Totenkopf im hohen Bogen über die Wiese, und für einige Minuten gab der Krieg uns frei.“ Todesverachtung, nicht Lebensverachtung. Veit hat nicht nur viele Kameraden, sondern auch seine schwindsüchtige Schwester überlebt. Überlebt zu haben, heißt den Wert des Lebens ermessen zu lernen, getreu der in Bremen eigentlich nicht zitierbaren Einsicht „etwas Besseres als den Tod findest du überall“.

„Unter der Drachenwand“ ist auch ein Erziehungsroman von verzögert wirkender Wucht. Vieles lernt der Held vom Brasilianer, der sich um Kopf und Kragen redet, weil er lieber als freier Mann sterben will, denn als Mundtoter zu leben. Veit komme ihm vor wie eine Pflanze, die man umtopfen müsse, damit sie wieder wachsen könne. Veit, Vitus, das ist ja „der Lebendige“. Dass der junge Mann sein „kleines Privatleben“ gegen den totalen Anspruch seines „Dienstherrn“ verteidigt, so gut und so lange er kann, ist ein unspektakulärer Akt des Widerstands, ein Zeichen dafür, daß er zur Besinnung gekommen ist. Das Gewächshaus hat neben dem praktischen Nutzen in einer Zeit der Mangelernährung auch einen symbolischen Sinn. Es setzt das Wachsen und Gedeihen gegen den Tod.

Ähnlich geschieht es auch in Marlen Haushofers Roman „Die Wand“ (1963), dessen Heldin, ebenfalls von Bergen umstellt, eine mysteriöse Katastrophe überlebt hat und resümiert: Ich hatte nur dieses eine kleine Leben, und sie ließen es mich nicht in Frieden leben.“ Wie Haushofer steht Arno Geiger in der Tradition eines skeptischen Existentialismus und sympathisiert mit dem Versuch, gegen die Übermacht des Sachzwangs anzukämpfen und das enteignete Leben zurückzugewinnen. „Unwert“ ist da auch das Minderleben nicht. In seinem Alzheimer-Buch „Der alte König in seinem Exil“ (2011) definiert Geiger die Krankheit großzügig: „Das ist das Leben – der Stoff, aus dem das Leben gemacht ist.“

4. Breaking bad – Schuldfragen

Jeder weiß und jüngste Debatten belegen es einmal mehr: Weltkrieg und Nazizeit als Sujet der Literatur sind, um im Bild zu bleiben, vermintes Gelände. Zu viel Schindluder wurde damit getrieben, zu viele Holzschnitt-Bilder wurden uns da schon zugemutet. Und nun gar ein Landser-Roman mit Lovestory? Das Gelingen ist, wie immer in der Kunst, eine Frage der Form. Obszön ist, was bloß die Oberfläche bedient.

Arno Geiger scheut das Risiko nicht, er hat bereits mit seinem kühn konstruierten Generationsroman „Es geht uns gut“ (2005) Farbe bekannt: Für den „Familienzerfallsroman“ (Geiger) erhielt er den ersten Deutschen Buchpreis. Wie in „Es geht uns gut“ nimmt der Autor sich auch hier die Freiheit, Geschichte, Schuld und Verantwortung radikal subjektiv zu betrachten, es gerade nicht aufs Repräsentative anzulegen, das sich freilich dennoch ergibt.

Wie geschieht der Schritt aus einer bürgerlichen Existenz in eine verbrecherische Organisation? In ihrem Roman „Die Mansarde“ (1969) über ein weibliches Kriegstrauma und das Unheimliche der Heimatfront denkt Marlen Haushofer über die unmerkliche Verwandlung eines Menschen in ein Ungeheuer nach. Veit Kolbe mag den Krieg überwindern, er mag ihn überleben, doch er weiß: „es war auch mein Krieg (...), es steckte in diesem Krieg auf immer mein Teil, etwas von mir gehörte auf immer dazu, und etwas vom Krieg gehörte auf immer zu mir.“ Getan ist getan. Versäumt ist versäumt.

Nicht die Schwarz-Weiß-, sondern die Grautöne, nicht die Schurken, sondern die Opportunisten interessieren die Erzählinstanz, die verkommene Beamtenseele des Onkels etwa, dem sein Neffe einen „guten Zug“ zubilligt und der ihm doch als Beispiel dient für die verhängnisvolle Wirkung der „Gefühlsgeschwister“ Selbstmitleid und Verächtlichkeit – ein Gedanke von zeitloser politischer Relevanz.

Und weil die Unschuld unwiederbringlich verloren ist, ist es gar keine Ironie des Schicksals, sondern seine logische Folge, daß just der, der sich aus dem Krieg und einer mörderischen Gesellschaft innerlich verabschiedet hat, am Ende einen ganz persönlichen Mord begeht, den er sich nicht so mir nichts dir nichts zur guten Tat umdeuten kann.

5. Schwarzindien – die Poesie des Wirklichen

Wie merkwürdig: Mondsee, Drachenwand, Schwarzindien – all diese poetisch klingenden Orte gibt es wirklich. Neben der Wirklichkeit des Krieges und der Judenverfolgung und -vernichtung nehmen sie sich freilich unwirklich aus. In „Unter der Drachenwand“ verleiht Arno Geiger ihnen und ihren erfundenen Bewohnern eine solch unverschämte Glaubwürdigkeit, daß die Angaben am Romanende über das weitere Schicksal der Figuren von vielen für bare biographische Münze genommen werden.

Der erzählerische Triumph der Realien ist auch einer des Banalen. Der Kriegsalltag *in der Heimat* spiegelt in tausend Einzelheiten den Auflösungsprozeß einer künstlich beatmeten Volksgemeinschaft, die ohne Tabak, ohne Tinte, ohne Windeln an den Endsieg glauben soll. Das Banale fungiert auch als Blendwerk. Allzu leicht überschätzt man bei einem wie Arno Geiger den Fleiß der Recherche und unterschätzt die Kunst. Die Kunst der Komposition und Ökonomie, Geigers Versenkung in seine Figuren, sein sensibles Ohr für den „richtigen“ Klang der einzelnen Stimmen, für das Bröckeln einer unter dem Druck der Propaganda „hohl“ gewordenen Sprache. Wie klug das gemacht ist, daß die Schicksalsfäden einander manchmal nur berühren – den jüdischen Zahntechniker aus seiner Nachbarschaft nimmt Kolbe am Ende bei Schanzarbeiten nur als „namenlosen Sterblichen“ wahr. Wie präzise hier eine Sprache für einen jungen Mann entwickelt ist, der bald un gelenk, bald mit literarischem Gewinn schreibend über sich Klarheit gewinnt. (Nicht erst seit dem „Selbstporträt mit Flusspferd“ (2015) ist Geiger Spezialist für junge Männer „mit Schmerzen“.)

6. Wehrkraftzersetzung

Von allem, was Veit Kolbe in Mondsee zustößt, trägt die Bekanntschaft mit der „Darmstädterin“, der „Reichsdeutschen“ am meisten zu seiner Menschwerdung bei. Nicht die strenge Lagerlehrerin, auf die er zunächst ein Auge wirft, erweckt den Kriegsversehrten zum Leben, sondern Margot, die junge Mutter, deren Mann im Feld steht. Wie aus der Nachbarschaft Vertrautheit wird und aus Vertrautheit Begehren und Tröstung, Leidenschaft und Geborgenheit und mit Margots kleiner Tochter so etwas wie die Normalität eines Familienlebens, das ist behutsam dargestellt und von unvorhersehbarer Konsequenz: „Und ich weiß, es sind schon ereignisreichere Geschichten von der Liebe erzählt worden, und doch bestehe ich darauf, dass meine Geschichte eine der schönsten ist. Nimm es oder lass es.“ Und in unerlaubter Gleichsetzung von Autor und Figur möchte man sagen: Arno Geiger hat recht. Die Liebe ist es oder, blumig gesagt, Amors Pfeil, der Veit Kolbe –

der Name eines Soldaten – den Kolben aus der Hand schlägt, der ihn nachhaltig verdirbt für den militärischen Gebrauch, weil er ihm, gerade im Zeichen eines neuen Gebundenseins, innere Freiheit beschert. Vom Dorf als Drückeberger verunglimpft, nimmt der Genesende Urlaub vom Krieg, und das Liebespaar kostet den „ängstlichen Schwebestand“ aus, so gut es geht, eine Insel der Seligen in unseliger Zeit. „Es gibt keine vernünftigeren Regung als Liebe“, heißt es in Haushofers „Wand“. „Sie macht dem Liebenden und dem Geliebten das Leben erträglicher.“

Es geschieht, unter umgekehrten Vorzeichen, wie im „Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen“: Da alle drastischen Versuche der Männer fehlgeschlagen sind, gelingt es den Frauen, den Unglücklichen zu heilen, dem einfallsreichen Mädchen und der liebenden Gattin, die die Bettdecke lüftet und Wasser und Fische über dem Grusel-Aspiranten ausgießt; die Bloßstellung als Angriff auf die Männlichkeit löst Scham aus, berührt sein Innerstes und stiftet Nähe.

7. Die Wand und der Drache

Die Drachenwand über dem Mondsee ist in Veit Kolbes Tagebuch so präsent wie in der realen Topographie, als „mächtiger Felsenschädel“ scheint sie „alpträumerhaft hingestellt“. Der Drache fordert das Blut einer Jungfrau – ein Bergopfer; vor allem steht er, alles beherrschend, symbolisch für den Krieg. Der Drache ist aber wohl auch die Angst des Helden, die dieser am Ende besiegt, wohingegen er vom Krieg noch einmal mitgerissen wird. Als Margot eine neue Bleibe bei einem Fleischhauer sucht, hält Veit Kolbe den Flashbacks und der Panik dort stand – seit einem Jahr hat er wegen des Blutgeruchs keine Fleischhauerei betreten. Fast scheint der bössartige Militärarzt recht zu bekommen, der darauf bestand, daß man Ängste nur durch Konfrontation mit dem Furchtbaren loswerden könne. Tatsächlich bedarf es dafür jedoch einer neuen Basis, gemäß der Weisheit des Brasilianers: „Ruhig wird man erst, wenn man geworden ist, wer man sein soll.“ Ruhig wird der auszog, das Fürchten zu lernen, erst, als seine Frau ihn, mit Goethe gesprochen, „auf eine ganz reale Weise“, nämlich mit einer kalten Dusche, beruhigt, und er die Angst als Teil des Menschseins, als den Schwindel der Freiheit, spüren kann.

Marlen Haushofer, Jahrgang 1920 wie Veit Kolbe, entwirft in „Die Mansarde“ das Phantasma eines unschuldig-einsamen Drachen, der von der Ich-Erzählerin gezeichnet werden will. Arno Geiger hat mit seinem psychologischen Gebirgs Panorama auf erhebende Weise gezeigt,

wozu Literatur imstande ist, was realistisches Erzählen jeder historischen Dokumentation voraus hat: die Überzeugungskraft der Erfindung. Von ihr spricht Haushofers Heldin, wenn sie zu ihrem Drachen sagt: „Es gibt dich, denn ich kann dich sehen.“

Meinen herzlichen Glückwunsch zum Bremer Literaturpreis!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen • Am Wall 201 • 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 • E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2020 – Förderpreis

Preisverleihung am 20. Januar 2020, im Bremer Rathaus

Tonio Schachinger: »Nicht wie ihr«

Laudatio auf **Tonio Schachinger**, gehalten von Dr. Daniela Strigl

Ein Dribbling mit elf Fußballwörtern

*„Jeder Mensch hat ein Brett vor dem Kopf,
es kommt nur auf die Entfernung an.“*

Marie von Ebner-Eschenbach

Tonio Schachinger zu loben ist sehr schwer und sehr leicht. Sehr leicht, weil man aus seinem Debut nur recht ausgiebig zitieren muss, damit es klug wird und lustig. Sehr schwer aus demselben Grund. Es ist dem Buch nichts hinzuzufügen. Die Latte liegt hoch und sie ist bereits erreicht.

„Nicht wie ihr“ ist viel weniger ein Roman *über* als ein Roman *aus*. Gewiss, es ist ein Buch über Profifußball und Reichtum und Migration und Fremdgehen und eine Krise, die um einiges zu früh kommt für midlife. Aber vor allem ist es ein Buch aus Sprache, aus einem Ton, der dem Helden passt wie angegossen, wie eine zweite Haut, untrennbar von seiner Geschichte, unabstrahierbar vom „Thema“. Diese Sprache, das wurde allenthalben bemerkt, ist stark geprägt von österreichischer Mündlichkeit, genauer: vom Wienerischen. Und weil in Österreich einiges anders ist als im deutschen Norden, ist auch die Sprache des Fußballs anders und eigentümlich, und ich will hier versuchen, mich über, sagen wir, elf Beispiele des einschlägigen Vokabulars an die Geheimnisse von Tonio Schachingers literarischem Spielaufbau heranzudribbeln.

1 Ankick

In Deutschland Anstoß genannt. Anders als die erste Ballberührung im Fußballmatch ist der erste Satz in diesem Roman spektakulär, spektakulär gut: „Wer keinen Bugatti hat, kann sich gar nicht vorstellen, wie angenehm Ivo gerade sitzt.“ Mit diesem einen Satz ist das Wesentliche vorgegeben: Ivo *hat* einen Bugatti, das ist ein Drei-Millionen-Euro-Auto, Ivo ist nicht wie wir, er spielt in einer eigenen Liga. Für diese Erkenntnis ist es nicht nötig zu wissen, dass er vier weitere Automobile sein Eigen nennt und 100.000 in der Woche verdient. Der Satz stellt auch klar, dass diese Emanation des puren Luxus für den Helden Glück bedeutet oder jedenfalls ein physisches Wohlbehagen, das Glück sehr nahekommt. Mit dem Ankick des Romans wissen wir, dass Körpergefühl und sinnliche Wahrnehmung darin eine Rolle spielen werden. Ivo „sitzt“ und drängt uns seine Gegenwart auf. Und wir sehen förmlich, wie der Erzähler seinem Protagonisten über die Schulter schaut, wie er ihm naherückt, fast eins wird mit ihm, sodass wir uns sehr bald doch alles Mögliche vorstellen können.

2 Wuchtel

Die Wuchtel ist der zentrale Spielgegenstand: der Ball. Also eigentlich die Buchtel, eine rundliche böhmische Mehlspeise. Die Wuchtel ist aber auch eine lustige Geschichte, ein Bonmot, ein Scherz, und ein Wuchteldrucker ist einer, der solche Scherze am laufenden Band produziert. Der Fußballprofi Ivo Trifunović ist ein Wuchteldrucker, einer, der in geselliger Runde, genauer, Herrenrunde, am Ball bleibt, der es genießt, seine Freunde und Teamkollegen zu unterhalten und zum Schlagabtausch zu provozieren, ein „ur lockerer Typ“, aber nur, wenn er gut drauf ist. Zweifellos hat auch sein Autor eine Beziehung zur Wuchtel, aber sozusagen auf einem höheren, reflektierten Niveau. Nicht jede Wuchtel, die sein Held versenkt, verdankt sich einem plazierten Schuss, vieles klingt spätpubertär primitiv und wird auch als solches ausgestellt. Ivo muss erkennen, dass sein sozialer Status, nicht nur in den Postjugo-Kreisen des Fußballmilieus, das spielerische Geplänkel auf Augenhöhe erschwert.

3 Häferl

Ein Häferl ist ein aufbrausend unbeherrschter Spieler, aber auch überhaupt: Mensch. Die Verkleinerung von „Häfen“, Topf, da schwingt das Bild vom Übergehen mit. Ivo ist so ein Häferl, berüchtigt für seine Ausraster, zum Beispiel nach dem unverdienten Erhalt einer roten Karte. Wenn Ivo „Hurenkind“ sagt, gehört das nicht zum Fachvokabular der Typographie – die balkanisch-wienerische Schimpfkultur ist in ihrer sexualisierten Mutterfixiertheit besonders wenig feierstundentauglich. Seit einiger Zeit aber arbeitet Ivo an einer Selbstkorrektur. Er wird bald 27 (er ist so alt wie sein Erfinder), er hat eine Frau und zwei Kinder und will erwachsen werden: „genau das heißt es, erwachsen zu werden: nicht jedem Hurensohn zu sagen, dass er

einer ist“. Unbestätigten Gerüchten zufolge hätte der Roman ursprünglich einen anderen Titel haben sollen: „Ich kauf dein Leben“. Das soll Marko Arnautović einst zu einem Wiener Polizisten gesagt haben, als er mit seinem Porsche Cayenne von diesem wegen Schnellfahrens angehalten wurde. Eine gute Prise Arnautović findet sich nach wie vor auch in diesem Häferl, dass allerdings eine große Portion Intelligenz bekommen hat. (Zur juristischen Entlastung treten Arnautović und Alaba überdies als Ivos Teamkameraden auf.) Die verbale Enthaltbarkeit musste Ivo trainieren, mithilfe eines „Kommunikationsdramaturgen“: „Also, Ivo, wie fandest du Philipps Pass im letzten Match?“ „Scheiße.“ „Ganze Sätze, Ivo! Ich-Botschaften! Ich finde, dass ...“ „Ich finde, du hast das echt scheiße gemacht, Philipp.“ „Nein, wir sagen nicht scheiße! Wir sagen *ausbaufähig* oder *noch nicht ganz ideal*, und wir versuchen, etwas Positives herauszukehren. Sandwich, Ivo, Sandwich! Zuerst was Gutes, dann die Kritik und dann wieder was Gutes.“ „Äh, deine Flanken sind gut, aber deine Pässe sind oft scheiße und ...“ „Jetzt noch was Positives!“ „... und ich finde deine Freundin geil.“

Ivo sagt also, von einigen Rückfällen abgesehen, gewisse Dinge nicht mehr, er denkt sie sich nur. Und weil wir bei diesem Denken dank Schachingers Technik der personalen Innenschau und der intensiv erlebten Rede quasi live dabei sind, partizipieren wir am komischen Effekt ausgemalter Züchtigungen und inwendig zelebrierter Beschimpfungen, wobei der Protagonist keineswegs wahllos vorgeht, sondern maßgeschneidert insultiert: Ivos Kontrahenten sind je nachdem „Opfer“, „Lappen“, „Loser“, „Trutschen“ (weiblich), „Wappler“, „Kinderverzahrer“ oder „Beidl“ (Beutel, die Verbindung zur männlichen Anatomie bedarf keiner weiteren Erklärung). Ja, der furiose Beleidiger beschimpft sogar den Krebs als „Drecksau“.

4 Outwachler

Der Outwachler ist der Linienrichter, neomodisch „Schiedsrichterassistent“ genannt. „Out“ ist klar; der Wachler wachelt, also winkt, an der Linie mit seiner Fahne. Die Outwachler im Spiel des Ivo Trifunović sind die, die am Spielfeldrand stehen und alles besser wissen, „Idioten mit Brillen“, „Kommunikationsheinis“, Psychologen, Funktionäre, Journalisten, Leute, die gerade so viel Einfluss besitzen, um dem Profi das Leben schwer zu machen. Tonio Schachinger zeichnet das Sittenbild eines Big Business, in dem der Kapitalismus sich selbst auf die Spitze treibt. Sein Held, Stammspieler bei Everton, ist zugleich Profiteur und Gefangener des Systems, sein Aufmucken gegen dessen marginale Autoritäten ist instinktiv, nicht theoretisch fundiert. Als er am Strand auf dem Cover eines dicken Buches das Wort „Kapitalismus“ entdeckt, denkt er an seine Jugendliebe Mirna, weil die hat studiert.

5 Bloßfüßige

„Bloßfüßige“ meint die Angehörigen eines Entwicklungslandes, das Wiener Tribünenvolk wendet den Ausdruck kultureller Überheblichkeit aber auch ungeniert gegen Zugereiste aus den übrigen acht Bundesländern an. Ein gewisser Hauptstadt-Chauvinismus ist auch dem gebürtigen Wiener Trifunović nicht fremd, dessen Vater sich als Bosnien-Flüchtling mit einer Wienerin zusammengetan hat: „Oida’. Wien ist die schönste Stadt der Welt. Schon die Landebahn mit diesen gelben Schildern und den gelben Plastiklichtern.“ Ivo Wien ist nicht schönbrunnergelb, es liegt im Staub der Peripherie, in Transdanubien, in Floridsdorf und Kagran, auf der Donauinsel und am Mexikoplatz, wo die sommerlichen Fußballkäfige zur Brutstätte für ein neues Wir-Gefühl wurden; das zuverlässig medial in Frage gestellt wird, tritt das Nationalteam etwa gegen Bosnien an. Als Sohn eines österreichischen Diplomaten und einer mexikanisch-ecuadorianischen Künstlerin hat der Autor ein feines Gespür für Verwerfungen im melting pot und die Selbstreinwaschung durch korrekte Benennung – und für das Paradox anstelle der Lösung: „Ivo sind Worte egal; er weiß, dass sie nichts bedeuten. Deshalb ist es ihm auch egal, ob jemand ‚Ausländer‘, ‚Tschusch‘ oder ‚Mensch mit Migrationshintergrund‘ sagt, obwohl er natürlich jedem, der ihn Tschusch nennt, sofort in die Pappn hauen würde.“ So darf just der Meister des kultivierten Klischees Gescheites über Fremdbild, Phrase und Scheinheiligkeit von sich geben. „Österreich plus X“, lautet seine persönliche Integrationsformel: „Man muss ja nur nach Deutschland schauen, um zu sehen, wie Österreich geworden wäre, wenn rundherum nicht Tschechen, Jugos und Ungarn gelebt hätten, sondern andere Kartoffeln.“ Gut, das muß man zugeben: Die Deutschen kommen bei Ivo T. nicht so gut weg. Er hat beim HSV gespielt.

6 Corner

Der Corner – der Eckball; in Österreich hat sich manches der ursprünglich englischen Fußballbegrifflichkeit erhalten. Der Corner ist bekanntlich die Strafe für eine notgedrungen unvollständige, eine kopflose Abwehr. Sie bringt neue Gefahr, diesmal über die Flanke. Als Ivo sich schließlich doch auf das Verhältnis mit Mirna eingelassen hat, er in Liverpool, sie in Wien, köchelt die Sache auf Sparflamme, eine Instagram-Liaison, schläft beinahe wieder ein. Da merkt Ivo, dass mit seiner Frau Jessy etwas nicht stimmt. Die „erstklassige Mutter und Familienmanagerin mit perfekter Figur“ bringt seinen aus schlechtem Gewissen gemachten Avancen so gar kein Interesse entgegen. Stattdessen interessiert sie sich plötzlich für Ballett und griechische Sagen und hört BBC und ist, wenn sie ihre neue Freundin Kata trifft, „nervös wie jemand, der auf ein Date geht. (...) Aber sie trifft sich ja mit einer Frau, also muss es etwas anderes sein.“

7 Kreuzeck

Kreuzeck – das Lattenkreuz im Fußballtor, wo sich Latte und Torstange (in Österreich niemals „Pfosten“) treffen, dort, wo sich unhaltbare Schüsse am besten versenken lassen. Einmal nimmt sich Ivo vor, mit Mirna Schluss zu machen „wie Panenka“. Antonin Panenka, Spieler bei Rapid Wien und tschechischer Nationalspieler, hätte sich wohl nicht träumen lassen, dass er einmal zur literarischen Metapher werden würde. Er war gefürchtet für seine Freistöße, die er über die „Mauer“ ins Kreuzeck wuchtete. Er hatte aber auch eine Elfmeter-Methode entwickelt, bei der er wartete, bis der Tormann sich für eine Ecke entschied, um den Ball dann mit einem lässigen Heber in die Mitte zu befördern. Diese Methode hat es Ivo angetan, aber er entscheidet sich für „den umgekehrten Panenka und knallt“ den Ball „mit voller Wucht in die Mitte“.

8 Dribblanski

Ein Dribblanski ist einer, der technisch brilliert, aber nichts weiterbringt, nichts zum Spielaufbau beiträgt, nicht zum Abschluß kommt; das Gegenteil von einem Schweinskicker natürlich, aber einer, der „für die Galerie spielt“. Ein bisschen etwas von einem Dribblanski hat sowohl Ivo Trifunović als auch sein Schöpfer. Weil es im offensiven Mittelfeld der Erzählung nicht nur um Effizienz geht, sondern auch um Eleganz, weil sie beide die Streber und Arbeitsbienen verachten, die Perfektionisten und „Overachiever“ im Tierreich, Stichwort Möwe, und auf dem Spielfeld, Stichwort Manuel Neuer, die „Protomöwe“. Dabei schießt Ivo sehr wohl seine Tore, erst recht, seit er dank seiner neuen Position nicht mehr muß. Und Tonio Schachinger verzettelt sich, bei aller, ich bin versucht zu sagen: lateinamerikanischen, Spielfreude nicht in Kabinettstückchen, sondern spannt sehr wohl den großen Bogen, zeichnet nicht nur das Psychogramm seines Helden, sondern auch seiner Frauen, Freunde, Eltern mit einer Menschenkenntnis und Menschenfreundlichkeit, die im Debut eines so jungen Autors verblüfft.

9 Eisenbahner-Schmäh

Der Eisenbahner, anderswo als „Übersteiger“ bekannt, täuscht eine Bewegung mit dem einen Fuß vor, um den Ball dann mit dem anderen zu führen und den Gegner quasi aufs Abstellgleis zu stellen; ähnlich wie beim „Ferserl“ (Schuss mit der Ferse) oder beim „Gurkerl“ (Schuss durch die Beine des Gegners) geht es um Vorteil durch Überraschung. „Ich bin nicht besonders gut als Fußballer“, behauptet Tonio Schachinger in einem Interview. „Ich komme nicht so schnell an wem vorbei, bin technisch schwach, langsam im Antritt und mit keinem besonders guten Schuss.“ Was der Autor zweifellos beherrscht, ist die Kunst der literarischen Körpertäuschung. So täuscht der gewisse Retroreiz des Wienerischen über die absolut zeitgemäße Härte der Sprache und die aktuelle Erosion oder zumindest: Metamorphose des

Dialekts. (Der „Tschick“ zum Beispiel, die Zigarette, hat offenbar eine Geschlechts-umwandlung durchgemacht und heißt jetzt „die Tschick“.) Außerdem ist „Nicht wie ihr“ gar kein Fußballroman, vielleicht nicht einmal ein Fußballer-Roman, sondern eine Außenseitergeschichte, ein Entwicklungsroman, auch ein Schelmenstück. Die Figur ist dabei mit ihrer Rede nur scheinbar deckungsgleich, sie ist das Einleuchtende und das Haarsträubende, das sie sagt, und doch zugleich mehr, sie gibt den Blick frei auf das Liebenswerte ihrer Substanz, und die Leserin erliegt ihrem Charme, nimmt widerstrebend zur Kenntnis, dass Herzensbildung der Bildung nicht bedarf.

10 Gaberln

Gaberln, das ist das Spiel mit dem Ball ohne Gegner, nötigenfalls mithilfe von Kopf oder Brust; bis der Ball den Boden berührt, je größer das technische Geschick, umso länger. Das Motto von „Nicht wie ihr“ gibt die Richtung vor: „I’m my only competition so I’m battling with myself.“ Es stammt von dem US-Rapper Gucci Mane, und der Rap spielt eine wichtige Rolle für den Soundtrack des Romans. Auch sein Held ist sich selbst im Grunde die einzige Konkurrenz und hat alle Hände voll zu tun, um mit sich fertig zu werden. Mit seiner Wut, seinen Schmerzen, seinem libidinösen Affektstau, seiner Gefühlsverwirrung, seinem lädierten Rollenbild. Er, der eigentlich „nur Fußballspielen und Autofahren möchte“, hadert mit seinem PR-generierten Berufsbild, das der Realität eines fremdgesteuerten Lebens der körperlichen und mentalen Grenzerfahrung nicht gerecht wird: „Um gut zu werden, muss man den Fußball nicht lieben, man muss ihn aushalten!“ Und so steckt er, wie Wiebke Porombka sagt, „knietief in einer Krise irgendwo zwischen Burnout und beginnender Depression“. Und fragt sich, ob „dieser schwule Grieche, Narziss“, etwas mit ihm zu tun hat.

Wie kommt es, dass wir einen, der die Welt lieber kaputthauen möchte, als mit ihr gar nichts anzufangen, einen, für den das Cordon bleu als ein „ultimatives Bild für Geborgenheit“ die ideale Familie abbildet, und dem es peinlich ist, aus einem Toyota Prius auszusteigen, trotz allem ins Herz schließen? Es liegt daran, dass der Autor seinen Helden mag, dass er ihm abnimmt, nicht so zu sein, „wie alle glauben, ein Prolet, dem alle egal sind, und der sich nur für Autos und Silikontitten interessiert“. Schließlich dämmert sogar Ivo, dass das, was heute modisch „toxische Männlichkeit“ heißt und was die kluge Mirna „Scheiß-Macho-Jugo-Dreck“ nennt, nicht zuletzt Gift für ihn selber ist.

11 Goal

Das Goal schreibt sich wie „Goal“, heißt aber „Gool“, Übersetzung überflüssig. Der symbolische Zusammenhang mit der Chancenverwertung auf erotischem Gebiet ist evident, nicht erst seit Ronaldo die Welt hat wissen lassen, dass sein bestes Goal nicht so gut

war wie der Sex mit seiner Freundin. Tonio Schachinger widmet sich dem Thema mit jener elaborierten Deutlichkeit, die dem Stellenwert angemessen ist, den es für seinen Protagonisten hat. Aber er macht auch von Anfang klar, daß es Ivo um mehr geht, bei Jessy wie bei Mirna. Gerade seine Affäre verbindet ihn mit dem Rest der Welt – und auch wieder nicht: Wo kann man sich als Fußballberühmtheit mit seiner Geliebten treffen, wenn man Bildbeweise davon nicht am nächsten Tag im Netz sehen will? Schließlich ist es ein Ereignis höherer Gewalt, das Ivo die Entscheidung zwischen Liebe und Verliebtsein erleichtert und die Erkenntnis beschert: „Liebe ist, wenn man es weiß.“ Er weiß aber auch, dass damit noch nicht alles gewonnen ist. Am Ende tritt er im Stadio olimpico für AS Roma an: kein Tor, kein Triumph, kein happy end. Wie das Leben so spielt.

Manchmal geht aber auch alles gut aus. Meinen herzlichen Glückwunsch!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2020

Preisverleihung am 20. Januar 2020, im Bremer Rathaus

Barbara Honigmann: »Georg«

Laudatio auf **Barbara Honigmann**, gehalten von **Dr. Lothar Müller**

Die Leerstelle

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Barbara Honigmann,

In der Literatur haften die Namen nicht immer fest an den Dingen, Orten und Personen, und manchmal reicht ein ganzes Buch nicht aus, um hervorzuziehen, was in ihnen steckt. Nehmen wir zum Beispiel den Namen Georg. Er kommt in der Widmung vor, die Barbara Honigmann ihrem ersten Buch vorangestellt hat: „Dem Andenken an meinen Vater Georg Honigmann (1903-1984).“ Das Buch trägt den Titel „Roman von einem Kinde“, aber es ist kein Roman, es enthält sechs Erzählungen und ist 1986 im Luchterhand Verlag in Darmstadt und Neuwied erschienen. Nichts ist in der Literatur ohne Bedeutung, nicht, wann und wo ein Buch gedruckt wurde und schon gar nicht, wann und wo es geschrieben wurde. Dies war das Buch einer Ausgewanderten. Die Autorin hatte zwei Jahre zuvor die DDR und Ostberlin, wo sie geboren war, verlassen. Es erschien in einem westdeutschen Verlag. Aber sie war nach Frankreich gegangen, nicht nach Paris, an einen der alten Sehnsuchts- und Exilorte der deutschen Literatur, sondern nach Straßburg, kurz hinter der Grenze, nah am Rhein, ins Elsass, in dem deutsche und französische Kultur sich durchdringen. Und wo es ein vitales „quartier juive“ gab und gibt. Aus dem elsässischen Judentum stammten die Vorfahren von Jeanne Weil, der Mutter Marcel Prousts, der wusste, dass in Namen und Ortsnamen mehr steckt, als die Einwohnerämter und Ortsschilder wissen.

Am Ende des Buches „Roman von einem Kinde“ ist die Erzählerin mit dem Fahrrad auf dem Weg zu einem der regelmäßigen Treffen von vier, fünf Frauen, die bei Madame Benhamou die Thora lesen und kommentieren. Auf der „Avenue de la Forêt Noire“, der Schwarzwald-Avenue, fällt der Satz: „Hier bin ich gelandet vom dreifachen Todessprung ohne Netz: vom Osten in den Westen, von Deutschland nach Frankreich und aus der Assimilation mitten in das Thora-Judentum hinein.“ Eine Auswanderung ist eine Lebenszäsur, und die Mauer war 1984 noch nicht gefallen, aber ich denke, wir tun gut daran, das Wort „Todessprung“ nicht allzu wörtlich zu nehmen und eher das Akrobatische aus ihm herauszuhören, die Aufgabe, bei diesem dreifachen Sprung die Balance nicht zu verlieren. Das Schreiben ist in diese Aufgabe eingebunden. Fast alle Erzählungen führen in die DDR zurück. Der Name des Vaters, Georg, kommt in ihnen nicht vor. Aber es ist nicht weit vom Wort „Vater“ zu dem Wort „Eltern“, das in der Erzählung „Wanderung“ in den Debatten der jungen Leute eine so große Rolle spielt, während sie durch die CSSR der bleiernen Jahre nach der Niederschlagung des Prager Frühlings wandern. Ja, man kann sagen, das Hadern mit ihren kommunistischen Eltern ist das hervorstechende Charakteristikum der Protagonisten, der Vorwurf der Blindheit gegenüber der Wirklichkeit des Sozialismus, dem unweigerlich das Entlastungsargument folgt, sie hätten doch im Nationalsozialismus ihr Leben riskiert, seien ins Exil gegangen oder ins Konzentrationslager.

Eine Erzählung in dem Buch, das Barbara Honigmann dem Andenken ihres toten Vaters gewidmet hat, handelt davon, wie der große jüdische Gelehrte Gershom Scholem, der Erforscher der Kabbala, im Jahr 1981, nicht lang vor seinem Tod, in seiner Geburtsstadt Berlin das Grab seiner Eltern und seiner Brüder auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee besucht. In den Augen der Erzählerin, die ihn dabei begleitet, ist er damit aus der Schrift, aus den Titeln seiner Bücher, in ihr Leben getreten: „Dieser Name war nun als Mensch erschienen, als wahre Wirklichkeit, laut redend, berlinernd, ein langer Lulatsch mit abstehenden Ohren, die ganze Mystik in unserem Schaukelstuhl. Er hatte die Reise seines Lebens noch einmal zurückgelegt, noch einmal Berlin-Jerusalem retour.“ Und die Erzählerin, so darf man hinzufügen, gibt sich als eine seiner Leserinnen zu erkennen. Das unterscheidet sie von dem toten Vater, dessen Andenken ihr Buch gewidmet ist.

Die Namen bleiben von den Lebensgeschichten nicht unberührt. Auf dem Weg von Berlin nach Jerusalem ist aus Gerhard Scholem Gershom Scholem geworden. Er war sechs Jahre älter als Georg Honigmann, der nie in Jerusalem war und seinen Namen nie geändert hat.

Aber ob Gerhard oder Georg, die Namen jüdischer Deutscher sind in dieser um 1900 geborenen Generation von Beginn an sprechend. Davon handelt Barbara Honigmanns biographischer Essay „Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und mir“, der 1999 in dem Band „Damals, dann und danach“ erschienen ist. Der Urgroßvater David Honigmann, der als Kind noch Jiddisch sprach und als Heranwachsender mit der Bibelübersetzung von Moses Mendelssohn Deutsch lernte, Jurist, Generalsekretär der Schlesischen Eisenbahn in Breslau, in seiner Freizeit Autor von Romanen und Novellen, Teilnehmer der Revolution von 1848 und Mitglied in der Deutschen Fortschrittspartei, machte sich in einer Fülle von Streitschriften und Artikeln einen Namen als Vorkämpfer für die gesellschaftliche Gleichstellung der Juden in Preußen. Der Großvater, Davids Sohn Georg Gabriel, Arzt, führte zeitweilig ein Sanatorium in Wiesbaden, verlor im Ersten Weltkrieg seinen erstgeborenen Sohn und musste geraume Zeit warten, ehe er zum Professur für Medizingeschichte an der Universität Gießen ernannt wurde. Ihn beschreibt seine Enkelin als Repräsentanten der Assimilationsenergien des deutschen Judentums, des vollständigen Eintauchens in die deutsche Kultur. Die Namen ließ dieser Prozess nicht unberührt. Nicht selten hießen die Kinder Siegfried oder Heinrich, wie der gefallene Erstgeborene von Georg Gabriel Honigmann. „Mein Vater“, schreibt Barbara Honigmann, „hieß auch Georg, wie sein Vater, und zwar Georg Friedrich Wolfgang. Man sieht schon an diesen Vornamen, dass vom Judentum nichts mehr übrig war, nicht mal ein zweiter oder dritter Vorname. Mein Vater hat das Judentum nicht mehr verlassen müssen, es war ihm sowieso schon ganz entrückt und entfremdet.“

Urgroßvater, Großvater, Vater, Tochter – genealogische Ketten wie diese gibt es im Werk von Barbara Honigmann, aber es gibt sie nicht als erzählerisches Muster. Die für die deutsche Literatur so prägende, im Nacheinander der Generationen voranschreitende Form des Familienromans, die auch für jüdische Autoren und Autorinnen von Georg Hermanns „Jettchen Gebert“ bis zu Gabriele Tergits „Effingers“ attraktiv war, hat sie ausgeschlagen. An die Stelle der Großform Familienroman hat sie ein Geflecht von Suchbildern, Übermalungen und Einzelporträts gesetzt, in dem der Vater, die Mutter, die Großväter und Großmütter immer wieder auftauchen und verschwinden, und immer ist der Einfallswinkel, aus dem heraus sie ins Auge gefasst werden und Gestalt gewinnen, von der eigenen Lebensgeschichte vorgegeben.

„Ein Kapitel aus meinem Leben“ hieß 2004 das Buch, in dem ihre Mutter im Mittelpunkt steht, Litz, die aus Wien stammte und mit Kim Philby verheiratet war, ehe sie Georg Honigmann heiratete, „Eine Liebe aus nichts“ der schmale Band, in dem die Ich-Erzählerin einer Vaterfigur nachspürte, in die viel vom Lebensstoff Georg Honigmanns einging, aber nicht sein Name.

Namenlos blieb auch die Ich-Erzählerin, obwohl viel vom Leben der Autorin Barbara Honigmann in ihr steckte, vom Aufwachsen im Milieu der Kulturaristokratie der jungen DDR bis zur Auswanderung. Wie die Mutterfigur in „Ein Kapitel aus meinem Leben“ blieb auch diese Vaterfigur als ungelöstes Rätsel zurück.

Sie greifen ineinander, die Bücher von Barbara Honigmann, und stehen doch jedes für sich. Ihr Schreiben sei autobiografisch geprägt, kann man über sie lesen, aber es gibt das Autobiographische bei ihr nicht als vorgegebenen Stoff, der abzuarbeiten wäre, es gibt nur das Schreiben als Medium der Menschenerkundung, in dem Gefundenes und Erfundenes sich durchdringen, in dem die Textgestalt des eigenen Ich wie die des Vaters, der Mutter immer wieder auftauchen können und müssen, weil die Rätsel bleiben.

Nun also das Buch „Georg“, mit einer Fotografie des Vaters aus dem Privatarchiv der Autorin auf dem Umschlag und seinem Vornamen im Titel, ohne den Untertitel „Roman“ wie schon beim Buch über die Mutter, beginnend und endend mit dem Auszug des über Sechzigjährigen aus der Wohnung seiner dritten Frau, so weit wie möglich entfernt von der Form einer Biografie, die mit der Geburt beginnt und mit dem Tod endet, eine Collage von Episoden und Erinnerungen. Der Vater heißt in diesem Buch nicht nur Georg. Er heißt auch „Pappi“, und zwar dort, wo der Vater aus seinem Leben erzählt und das Kind, das Barbara Honigmann einmal war, sagt: „Erzähl weiter, Pappi!“. In dieser refrainartig wiederkehrenden Bitte der Tochter steckt eine der Antriebsenergien, aus denen „Georg“ wie viele andere Bücher dieser Autorin hervorgegangen ist.

Familien sind Erzählmaschinen, die unablässig Anekdoten produzieren, und sie können Schweigekartelle sein, in denen das Wichtige ungesagt bleibt, und oft sind sie beides. In Barbara Honigmanns Werk sind von Beginn an die Figuren aus der Elterngeneration, nicht nur die eigenen Eltern, in den Bann einer von ihnen selbst nicht aufhebbaren Asymmetrie des Erinnerns und Erzählens geschlagen. Diese Asymmetrie trägt eine historische Signatur. Wie seine Frau Litzi wurde Georg Honigmann nach dem Machtantritt des Nationalsozialismus zum Exilanten, als überzeugte Kommunisten gingen die Eltern auf Anweisung der Partei aus dem englischen Exil, wo sie sich kennengelernt hatten, nach Ost-Berlin, um am Aufbau des Sozialismus in der DDR mitzuwirken. Sie waren nicht die einzigen Juden unter den Rückkehrern aus westlichen Exilländern, und sie waren einem leicht entflammaren Misstrauen der Kader ausgesetzt, die aus Moskau zurückkehrten, einem Misstrauen, das sich rasch mit antisemitischen Motiven verband, in der DDR wie in der Sowjetunion. Selbstschutz mochte eines der Motive sein für ihr Neigung, das eigene Judentum gegenüber dem universalistischen

politischen Projekt, dem Kommunismus, zu bagatellisieren. Barbara Honigmanns „Georg“ handelt nicht zuletzt von der Unmöglichkeit und Ausweglosigkeit dieser Bagatellisierung, es leuchtet sie aus, sucht nach ihren Bruchstellen, spürt der verkapselten Resignation und Depression nach, die in sie eingehen.

Lebhaft und ausführlich erzählt der Vater, der in Wiesbaden und bei der geliebten Großmutter mütterlicherseits in Darmstadt aufwuchs, von seinen Latein- und Griechischkursen an der Odenwaldschule Paul Gehebs, von seiner Bindung an Hermann Hesse. Einer der Risse, die der erwachsenen Tochter auffallen, ist die Diskrepanz zwischen dem Bildungsbürger, der Georg stets blieb, und den Doktrinen der Partei, die er nie verließ, nachdem er sich ihr einmal im Exil verschrieben hatte, mitgerissen vom Schwung der Kommunisten um seine Frau Litzi, über alle Resignation und selbst den erstickten Prager Frühling 1968 hinweg. Einsilbig wird Georg, wenn es um seinen Vater geht oder die Welt, in der er „Schorschel“ hieß, die Welt seiner Verwandten in Breslau, der Heimatstadt seines Vaters, wo er 1926 zwei Semester lang studierte. Als verschattete Nebenfiguren, die in den Erzählungen des Vaters gelegentlich auftauchen, durchziehen sie Barbara Honigmanns Buch, als Familienmitglieder, „von denen nur die Namen blieben“. Was der Vater im Ungefähren verschwimmen lässt, markiert die Tochter: dass die mit diesen Namen verbundenen Lebenskurven meist ins Exil oder nach Theresienstadt führten.

Barbara Honigmann ist 1949 geboren, in dem Jahr, in dem Bundesrepublik und DDR gegründet wurden, ihr Buch „Georg“ ist Jahrzehnte nach dem Untergang der DDR entstanden. Zum „Erzähl weiter, Pappi“-Refrain gibt es darin einen Gegenpol, die von der Tochter in das Buch montierten Zitate zum einen aus den Akten des britischen MI5, der Georg Honigmann überwachte, den deutschen Exilanten mit lebhaften Kontakten zu Kommunisten, und zum anderen aus den Stasi-Akten, aus denen die Tochter etwa von Verhaftungen in den frühen Fünfzigerjahren in der DDR erfährt, die ihr als Kind verborgen blieben. Leicht wäre es für Barbara Honigmann gewesen, ihr Buch in der Rolle der Zeitzeugin zu schreiben, die das verborgene Leben ihrer Eltern recherchiert. Aber wie zum Familienroman wahrt sie zur zeitgeschichtlichen Reportage in eigener Sache Distanz. Die spektakuläre Seite des Nicht-Erzählten, die Nähe ihrer Eltern zur Spionagetätigkeit Kim Philbys, ihre verdeckte Tätigkeit für den sowjetischen Geheimdienst treibt nicht immer weitere Recherchen hervor, sondern die beharrlich wiederkehrende Frage, warum die Eltern so blind waren gegenüber den Verbrechen des Kommunismus und warum sie England, das Gastland, das sie als Exilanten aufnahm, um der Hoffnung auf den Sozialismus willen verrieten, noch als England allein stand gegen Hitler.

Die Aktenauszüge der Geheimdienste, die Zitate aus einem Paris-Feuilleton Georgs, die Schilderung seiner Jahre als Korrespondent der *Vossischen Zeitung* im Düsseldorf der Weimarer Republik, sein Eintauchen in die dortige Bohème, alle diese Elemente der Erzählung holen die Zeit- und Kulturgeschichte ins Buch, lassen sie aber nie das letzte Wort haben. Als Georg in der noch jungen DDR Mitbegründer der Tageszeitung *Berlin am Mittag* wird, später Chefredakteur der *BZ am Abend* und dann Produzent der DEFA-Kurzfilmreihe „Das Stacheltier“, die als Versuchsballon satirischer Stimmungsaufhellung bei der Bevölkerung mit dem Mauerbau platzte, bestimmt nicht die Presse- und Mediengeschichte den Einfallswinkel der Erzählung. Sondern die Erinnerung der Tochter an das in der Kindheit erlebte Defilee der Frauen ihres Vaters: „Mein Vater heiratete immer dreißigjährige Frauen. Er wurde älter, aber seine Frauen blieben immer um dreißig. Die erste, die zweite, die dritte und die vierte Frau. Sie hießen Ruth, Litzy, das war meine Mutter, Gisela und Lieselotte. Mit der letzten Frau bekam er noch ein Kind, als er schon weit über sechzig war, es war wieder eine Tochter, und wieder nannte er diese Tochter Anna, so wie er mich auch schon Anna genannt hatte, zum Andenken an seine geliebte Großmutter Anna Weil, geborene Sander.“

Barbara Honigmann steht auf dem Titel, Anna heißt die Tochter im Buch, wie die Schüsselfigur im Briefroman „Alles, alles Liebe!“, der von den Desillusionierungen der Kinder der Nomenklatura in der Ostberliner Bohème um 1975 handelt, ein Jahr vor der Ausbürgerung Wolf Biermanns, nicht zuletzt der Kinder von Juden, denen ihr Judentum wenig bedeutet, in einem Jahr, in dem die Regierung der DDR die – später aufgehobene – Resolution der UN feiert, in der Israel des Rassismus bezichtigt wird. Dass Georgs Tochter Anna heißt, ist nicht einfach Camouflage, Fiktionalisierung durch Umbenennung oder Versteckspiel mit dem Publikum, dem unbekannt ist, dass „Anna“ als zweiter Name im Pass der Autorin vermerkt ist. Es ist eine leichte Verrückung, Teil der Strategie, die Lebensgeschichte des Vaters im Horizont der Zeitgeschichte, aber in eigener Regie zu erzählen. Jeder, der auch nur ein wenig mit der Künstlerwelt der noch jungen DDR vertraut ist, wird in den vielen Episoden um die Schauspielerin und Sängerin Gisela, mit der Georg eine katastrophal endende Ehe führt, Übereinstimmungen mit dem Leben der auch im Westen berühmten Diva Gisela May erkennen. Der Entzug des Nachnamens hebt ihre Erkennbarkeit nicht auf, er erleichtert aber die Begrenzung der Geschichte von Georg und Gisela auf ihre Rolle in der Welt des „Erzähl weiter, Pappi“. Die Präzision des Blicks auf die Villenkolonien der „Kulturschaffenden“, auf „Die Möwe“, ihr Geselligkeitszentrum in der Innenstadt wie auf die Villenkolonien in Karlshorst oder in Bad Saarow am Scharmützelsee.

Es gibt in diesem Buch kein Fazit, kein abschließendes Urteil der Tochter über das Leben ihres Vaters. Es gibt stattdessen eine Leerstelle, die aus dem entsteht, was man die absteigende Linie der Schrift im Leben des Vaters nennen könnte. Er hat im Alter Biographien über William Randolph Hearst und Alfred Hugenberg geschrieben, den amerikanischen und den deutschen, deutschnationalen Medienkonzernchef, dessen Presse die politische Rechte in der Weimarer Republik stärkte. Sie handelten von Manipulation und Verdummung unter kapitalistischen Bedingungen und enthielten sich aller Fragen nach der Zensur im Sozialismus.

Die Tochter, scharfsichtig für Risse im Lebensgefüge des Vaters, findet in seinem Nachlass die Exzerpte, die er in der Berliner Staatsbibliothek angefertigt hat, während er an seinen ideologiekritischen Biographien schrieb. Georg exzerpierte und kopierte die Plädoyers seines Großvaters für die rechtliche und gesellschaftliche Gleichstellung der Juden in Preußen aus der Breslauer Zeitung. Gibt es hier einen Zusammenhang zu der Treue, die er seinem Namen immer bewahrt hat, der ihn in England als Deutschen und in Deutschland als Juden auswies, dem er aber im Exil weder ein „e“ im Vornamen anfügen noch ein „n“ im Nachnamen nehmen wollte, um ihn zu anglisieren? Das bleibt offen, aber die Exzerpte erscheinen als Spur eines ungeschriebenen Buches. Und der Tochter entgeht nicht, dass der Vater, der langjährige Journalist und Autor, aus den Lebensdokumenten, die er ihr hinterlassen hat, nichts gemacht hat.

Die absteigende Linie der Schrift führt zur Leerstelle der nicht geschriebenen Lebenserinnerungen des Vaters, zu dem Ort, an dem er selbst die Grenzen seiner Antworten auf das kindliche „Erzähl weiter, Pappi“ seiner Tochter hätte überschreiten können. Das Grab Georg Honigmanns ist auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee zu finden, der Weg dahin im Buch „Georg“ beschrieben. Seine Tochter hat dieses Buch in die Leerstelle hineingeschrieben, die er hinterlassen hat, aber gewiss nicht mit der Absicht, sie zu füllen. Manchen Lesern gilt es als Ärgernis, wenn eine Figur nicht auserzählt ist. Barbara Honigmann aber ist für die Kunst zu loben, mit der sie in „Georg“ von ihrem Vater erzählt, ohne ihn auszuerzählen.

Herzlichen Glückwunsch zum Bremer Literaturpreis 2020!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen
c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen
Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2021 – Förderpreis

Preisverleihung am 31. Mai 2021, im Wall-Saal der Bremer Zentralbibliothek

Jana Volkmann: »Auwald«

Laudatio auf **Jana Volkmann**, gehalten von Dr. Daniela Strigl

Es gibt keine kurzen Schiffsreisen.

Wer den vielen Erzählungen über Aufbruch und Selbstfindung, über Katastrophe und Neubeginn, all den Dystopien, Robinsonaden und Roadtrip-Geschichten eine neue hinzufügt, der muss etwas zu sagen haben. Und er muss wissen, wie; muss über einen unverbrauchten Blick verfügen, eine Handschrift, einen eigenen Ton. Jana Volkmann hat es gewagt und gewonnen. Indem sie ihre Heldin Judith – eine Frau dieses Namens kann nur eine Heldin sein – von ihrem festgezurrtten Leben desertieren lässt und auf eine wenig abenteuerlich anmutende Schifffahrt von Wien nach Bratislava schickt, beginnt sie ein Experiment mit offenem Ausgang und zumindest einer Unbekannten. Zugleich öffnet sie den Raum für den Möglichkeitssinn einer Gesellschaft. Die mögliche Zukunft ereignet sich jetzt und schaut unserer Gegenwart zum Verwechseln ähnlich.

So lade ich Sie ein, mit mir und Jana Volkmanns „Auwald“ abzulegen, von der Schiffshaltestelle Wien, Schwedenplatz, und Judiths Fahrt donauabwärts in sieben Stationen, jeweils mit einem merkwürdigen Satz des Romans, Revue passieren zu lassen. Die Autorin, selbst Wahlwienerin aus Kassel, hat wohl Recht, „es gibt keine kurzen Schiffsreisen“, denn selbst die „kleinstmögliche Ferne“ ist „noch immer fern genug“. Aber, keine Sorge: kurze Reden, die gibt es.

1. *Langsam zu gehen fiel ihr nicht schwer* – Momentum

„Momentum“ ist der Titel eines Romankapitels, in dem die Vorgeschichte der unerhörten Begebenheit erzählt wird, die den Tagesausflug der jungen Frau in ein Überlebenstraining verwandelt hat. Judith arbeitet in einer Tischlerei im Souterrain, und das Wort „Momentum“ begleitet als eine Art Mantra stets ihr Eintreten durch eine Tür, die sich den Eintretenden widersetzt, bei zu viel Schwung hinwieder bewirkt, dass sie buchstäblich mit der Tür ins Haus fallen. Das Ritual des Übergangs fasst das Momentum in dessen ursprünglicher Bedeutung als „Movimentum“: Bewegung als Potential, als innewohnende Kraft im Schwanken zwischen den Zuständen, vielleicht auch als Ausdruck einer grundsätzlichen Schwellen-Angst. Dabei ist die Protagonistin in der Werkstatt in ihrem Element, draußen indes hat sie das Gefühl, „als liefe sie gegen einen starken Wind an“; sie geht so langsam, wie sie spricht, ganz im Gegensatz zur ihrer blitzschnellen Freundin Lin. Am Ende der Geschichte liegt eine dicke Staubschicht über Maschinen und Werkzeug, von Menschen keine Spur: „Manche Räume sind so leer, dass man es einfach weiß.“ Mit großem Feingespür, aber auch mit Augenzwinkern verfolgt Jana Volkmann Phänomene der Zeit- und Raumverdichtung und -verzerrung in der Bewegung: In einer Tischlerei ist ein Wurmloch ein Wurmloch, und nicht bloß eine Manifestation der Relativitätstheorie.

Der Moment des Aufbruchs erscheint aber auch im herkömmlichen Sinn als Kairós, als günstige Gelegenheit, die es beim Schopf zu packen gilt; weil es, wie Judith vom Architekten Ludwig Wittgenstein lernt, „keinen falschen Zeitpunkt für gute Eingebungen gab“. Nicht zuletzt birgt der Moment die Sensation des ersten Mals: „Etwas Lebendes zum ersten Mal berühren: Das ist mit nichts zu vergleichen.“

2. *Akribie war eins der großartigsten Worte, die sie kannte* – Handwerk

Judith ist Tischlerin mit Leib und Seele, mit den Fingern und mit dem Herzen, menschenscheu und xylophil, eine, die Holzarten liest „wie Braille“, eine, die präzise und akribisch zu Werke geht, spezialisiert auf „die filigranen Arbeiten“, die „kleinen Sachen, bei denen man sich keinesfalls verhobeln durfte“. Von Milo, dem Chef, der sich niemals irrt, erhält sie eine Art Puppenhaus zur Restaurierung, ein Modell mit den Miniaturarbeitszimmern berühmter Autorinnen und Autoren, von Thomas Bernhard bis Susan Sontag – ihr Schreibtisch ist zerbrochen und muss neu angefertigt werden. Über die Bedeutung dieser Symbolik ließe sich lange spekulieren, doch dass wir mit Judiths obsessiver Hingabe an das Objekt auf

die Poetik ihrer Erfinderin verwiesen werden, liegt auf der Hand. Auch sie hat einen Hang zur Akribie und zum Filigranen, und sie verhubelt sich nicht. Sei es das Überschreiben von Namen am Klingelschild oder das Wiedererkennen der Geliebten aus dem Augenwinkel: Kein Motiv bleibt hier einsam, keines ist blind.

Der magische Realismus lebt stets von der Liebe zum Detail. So fungieren die Poetenstübchen, in denen Judith drahtdünne Telefonkabel verlegt, bloß, um sie verschwinden zu lassen, als Echokammern einer literarischen Ich-Werdung. Während die Restauratorin den Bauplan des Originals korrigiert, ist der des Romans von Anfang an stimmig: Im Prolog sehen wir die Heldin nach einem mysteriösen Unglück aus einem Tunnel ans Licht kriechen. Teil I erzählt ihre Geschichte in der dritten Person, Teil II wechselt zum namenlosen Ich, und der Epilog gewährt Lin quasi das letzte Wort.

3. *Wer allein sein kann, kann alles sein* – Alleingang

Nach Bratislava verschlägt es Judith, weil Milo seiner arbeitswütigen Mitarbeiterin einen Urlaub verordnet hat. Die Wahl des Ziels verdankt sich dem Zufall, der auch beim Verlust ihrer Geldbörse samt Rückfahrkarte Regie führt: Eine Taschendiebin besteigt an ihrer Stelle die Fähre nach Wien. Ihren Weg aus der anstrengenden Zweisamkeit mit Lin in die Einsamkeit oder besser: ins Alleinsein bereut Judith dennoch nicht. Gemäß dem „ehernen Gesetz aller Beziehungen“ – „wer kommt, geht auch wieder“ – pflegt sie ohnehin lieber selbst aktiv zu werden, ehe das Verlassenwerden droht.

Überhaupt ist Jana Volkmann Fachfrau für Einzelgängerinnen, ihre Nöte, ihre Wonnen: In ihrem Debutroman „Das Zeichen für Regen“ geht eine junge Berlinerin nach Kyoto, um dort als Zimmermädchen zu arbeiten. In der Erzählung „Fremde Worte“ sammelt die Protagonistin Bücher mit Widmungen und phantasiert sich in fremde Leben. In „Auwald“ heißt es einmal: „In eine Welt ohne Menschen geboren, (...) was für ein Glück.“ Gleichwohl verkündet der Roman kein posthumanistisches Credo, vielmehr geht es um die Risiken und Freuden einer Selbstermächtigung. „Wenn es einen Glauben gibt, der Berge versetzen kann, dann ist es der Glaube an die eigene Kraft“, sagt Marie von Ebner-Eschenbach. Das Alleinsein ängstigt Judith nicht, im Gegenteil, im Wald, auf dem Hochsitz entdeckt sie neue Körperkräfte, eine neue Stärke: „Keine Höhenangst. Überhaupt keine Angst, vor nichts und niemandem.“ Die Gefahren der Ichauflösung in der Isolation beschreibt die Autorin dennoch hochsensibel.

Ein Schlüsselwerk der modernen Inselliteratur wird hier nicht explizit zitiert: Marlen Haushofer hat kein Kämmerlein in Judiths Künstlerkommunen-Modell, aber „Die Wand“ ist als

Bezugsfläche unübersehbar, auch wenn die Vereinzlung hier zwiespältig erscheint. Ich bin ganz allein“, schreibt die namenlose Heldin, die gelernt hat, im Wald ihr Überleben zu organisieren, „und ich muß versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen“. Jana Volkmann ehrt das Werk ihrer Kollegin nicht nur, indem sie es fortschreibt – im Vorjahr hat sie eine Petition unterzeichnet, die zu Haushofers 100. Geburtstag eine ernsthafte Werkpflege durch ihren Verlag forderte. Marlen Haushofer selbst sehnte sich nach Ruhe und Abgeschlossenheit, die meisten ihrer Bücher waren auf dem Küchentisch entstanden. Susan Sontag indes konnte nicht allein sein, sie brauchte sogar am Schreibtisch Gesellschaft.

4. Am meisten wundere ich mich über das, was noch funktioniert – Katastrophe

Wie in Marlen Haushofers „Wand“ ereignet sich in „Auwald“ das Unerklärliche auf dem Boden der Realität: Das Schiff mit der Taschendiebin an Bord kommt nie in Wien an, es bleibt unauffindbar wie Passagiere und Besatzung. Zu Fuß macht Judith sich auf den Rückweg, gerät in einen Großeinsatz, sucht Zuflucht in einem Tunnel, kommt wieder ans Tageslicht: „Nichts noch so gut wie diese Landschaft, die sich nicht darum scherte, dass sich ein paar hundert Meter weiter ein gewaltiger Riss in der Wirklichkeit offenbarte.“ Was genau geschehen ist, bleibt offen, das Leben geht weiter, wenn auch sehr reduziert. Wien empfängt sie in einem Zustand, der sehr nach Ausnahme aussieht. Die Straßen sind still, die Lokale geschlossen, die Geschäfte leergehamstert: „Man sollte keine Einkaufslisten mehr schreiben. (...) Wer reich werden will, dealt heutzutage mit Babynahrung.“ Mag sein, dass die Autorin hier im letzten Frühjahr noch Aktualität nachgeschärft hat, doch im Großen und Ganzen muss der Roman da schon fertig gewesen sein.

Während Visionen von Flut und Feuersbrunst den Text durchziehen, befließigt Jana Volkmann sich eines trockenen Witzes und einer ironischen Haltung gegen die Gemeinplätze apokalyptischer Szenarien: „Woran merkte man überhaupt, dass man in einem Horrorfilm war?“ lautet Judiths begreifliche Frage an sich selbst. Und als sie fußmarod bei einem freundlichen Mann namens Robert und seinem alten Hund Unterschlupf findet, bemerkt sie: „So habe ich mir das Ende der Zeit immer vorgestellt. Nur ich und ein zausiges Tier und keine Kraft in den Knochen, um sentimental zu werden.“ Anders als bei Haushofer sind die Männer um Judith keine Holofernes-Typen, keine Gewalttäter, sondern weise Eigenbrötler. Schon Grimmelshausens unbedarfter Simplicius Simplicissimus findet bei einem gütigen Einsiedler im Wald Unterschlupf vor den Gräueln des Dreißigjährigen Krieges. In „Auwald“ bringt die Katastrophe das Ende dieser „beruhigenden, beklemmenden Normalität“, damit aber auch einen Neustart, eine Art Reset aller Daten.

5. *Ich war bloß ein Interimstier – Tierwerden, Ichwerden*

Das Motiv des zeitreisentauglichen Wurmlochs, des Tunnels, der Höhle bohrt sich gleichsam durch den Roman, es weckt auch die Assoziation des Geburtskanals. Für Judith ist der Tunnel im Niemandsland ein Ort der Transformation – in beide Richtungen: „Ein Höhlentier war ich nur vorübergehend, ich war bloß ein Interimstier“, resümiert das Ich. „Auf der Wiese wurde wieder ein Mensch aus ihr“, heißt es im Prolog, offenbar einer, dem es noch schwerfällt, Ich zu sagen, sich zu definieren: „Hier gab es niemanden, nur sie. Also gab es niemanden.“ Ihren Namen legt die Heldin buchstäblich ab, stopft ihre Ausweise in eine Tunnelwandritze. Auch der Riese Polyphem, dem Odysseus sich als Niemand zu erkennen gibt, ehe er ihn blendet, war bekanntlich ein Höhlenbewohner.

Verwandlungen, materielle wie spirituelle, beschäftigen diese Erzählerin: „Wahrscheinlich bestehe ich schon zu einem hohen Prozentsatz aus Holz“, sagt Judith, die sich schon so manchen Schiefer eingezogen hat. Auf den Reiz des Vegetierens folgt die Rückkehr ins Menschsein, die Natur wird wieder zum Objekt, auch zum Widersacher, gegen dessen „alltäglichen Terror geradezu schadenfroher Ausprägung“ man sich ebenso zu wappnen hat wie gegen dessen großen Schläge: „Das nächste Tier, das vorbeikommt, werde ich beißen.“

Ebenso genau wie anschaulich denkt die Autorin darüber nach, was nach dem kommen könnte, was modisch „Anthropozän“ heißt. Für Haushofers Heldin war die Dehumanisierung noch undenkbar: „ein Mensch kann niemals ein Tier werden, er stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund“. Für Volkmanns Judith wird die Fauna zur uneinholbaren Konkurrenz, wenn sie darüber staunt, „dass jeder depperte Hase hier satt wurde, während sie als einzige hungrig inmitten der feuchtwarmen Wiese saß und ihre ganze Vorstellungskraft darauf verwendete, sich eine Handvoll Beeren auszumalen.“

6. *Wer verschollen ist, der schallt nicht mehr – Verschwinden*

Eigentlich kann eine Flussfahrt nicht im Kreis gehen. Dennoch finden wir uns am Ende der Reise wieder am Schiffsanleger beim Schwedenplatz. Judiths Photo hängt in der Reihe der Vermissten. In Bratislava noch hat sie damit gehadert, dass die Taschendiebin sie der Möglichkeit beraubt hat, „auf eine Weise zu verschwinden, die sie sich in den kühnsten Momenten nicht hätte ausmalen können“. Dann begreift sie, dass sie für Lin ja auch so verschwunden ist. Der Diebstahl erscheint ihr als „Tauschhandel“, ja als „hervorragendes Geschäft“. Judith sehnt sich nicht nach dem Tod, vielmehr lockt sie das „Wegsein aus dem, was war“. Eine andere Wiener Propagandistin des Verschwindens, Ilse Aichinger, pries

geradezu emphatisch die Selbstausslöschung und übte sie im Kino. Vom Verschwinden aus dem stickigen Familienleben der Nachkriegszeit träumen alle Protagonistinnen Marlen Haushofers, die Heldin der „Wand“ probiert es am radikalsten aus. Sechzig Jahre später hat sich die eskapistische Phantasie vom weiblichen Lebensentwurf emanzipiert. Der dringliche Wunsch nach einer Auszeit, einem „Urlaub vom Leben“ (Musil) stellt die Normalität des gegenwärtigen Daseins, Wirtschaftens und Verkehrs ganz grundsätzlich in Frage, er ist also politisch.

Mit der schönen Unbefangenheit, mit der Jana Volkmann das Eigenleben der Dinge wahrnimmt, widmet sie sich auch dem versunkenen Vineta im Donaukanal, einer ganzen Stadt, nur „nach innen gestülpt“, in der sich die Verkehrswende unsichtbar vollzogen hat: verknäulte Fahrräder, Rollschuhe, Rollstühle, Einkaufswagen, keine Autos.

Beim Singen fällt Judith ein, woher das erratische Wort „verschollen“ kommt: Von „verschallen“: „Wer verschollen ist, der schallt nicht mehr, der klingt nicht mehr, nicht einmal sein Echo.“ Aber auch Odysseus, der listenreiche, der vielgewandte, vielgeprüfte, war verschollen und ist doch heimgekehrt.

7. *Aber alles, was mir fehlt, fehlt gar nicht* – Sein und Haben

Zivilisationskritik heißt immer schon Kritik am Geldsystem. Was nützen Geld und Gold in der Postapokalypse, in der Wildnis, auf der einsamen Insel? Robinson Crusoe bewahrt die Goldstücke, die er im Schiffswrack findet, aus reiner Sentimentalität. So enthält Judiths vollgepackter Rucksack, der in der Werkstatt auf den Tag X wartet, alles mögliche Notwendige und Überflüssige, jedoch kein Geld: „es war ihr einfach zuwider, auch nur daran zu denken.“ Mit dem Verlust ihres Portemonnaies in der fremden Stadt sieht sich die Reisende folglich ganz auf ihre Kreatürlichkeit zurückgeworfen, auf Schmerz und Glück des Seins und deren Unentwirrbarkeit als körperliche Erfahrung. Denn der „Tauschhandel“ mit der unbekanntem Taschendiebin trägt Judith auch eine erotische Fixierung ein, die jeder Wahrscheinlichkeit trotzt: „Ich weiß, wenn es meine Diebin noch gibt, wenn es sie jemals gab, dann wartet sie auf mich.“

Diese neue Intensität der Wahrnehmung ist nicht zu haben ohne den Schmerz. Die banale Fußverletzung wird zum Weckruf: „Der Schmerz ist überhaupt das Wirklichste, das mir seit Langem widerfahren ist.“ Bis zu ihrer Rückkehr an den Ausgangspunkt schleppt die Heldin ihren Rucksack, symbolisch beladen mit Herkunft und Prägung, mit. Wie stets ohne Betulichkeit und Pathos registriert sie die eigene Verwandlung in das „Erscheinungsbild eines

Clochards. Ich wollte schon immer einen Stil haben, jetzt hab' ich einen.“ Was selbstredend auch auf ihre Autorin zutrifft.

Allenthalben *Ungemach* (das edle Wort findet sich im Buch). Am Ziel angelangt, wird Judith ein zweites Mal bestohlen: Jemand entwendet ihren Rucksack, sie weint ihm nicht nach. Es geht ihr wie dem Grimm'schen Hans im Glück, der seine Heimreise mit einem Goldklumpen antritt und nach einer Kette für ihn unvorteilhafter Tauschhändler am Schluss auch noch die beiden Steine verliert, die er sich aufgebürdet hat: „So glücklich wie ich', rief er aus, ‚gibt es keinen Menschen unter der Sonne.' Mit leichtem Herzen und frei von aller Last sprang er nun fort, bis er daheim bei seiner Mutter war.“

Hier geht die Bilanz von Sein und Haben auf. Doch das ist ein Märchen, und Jana Volkmann ist eine gewiefte Erzählerin, ihr ist nicht zu trauen. Im Epilog gerät Judiths Glück in das Blickfeld ihrer ziemlich verblüfften verlassenen Freundin. Wir sehen ein Feuerwerk und glauben an einen glücklichen Ausgang, bis wir den letzten Satz lesen.

Meine herzliche Gratulation!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2021

Preisverleihung am 31. Mai 2021, im Wall-Saal der Bremer Zentralbibliothek

Marion Poschmann: »Nimbus«

Laudatio auf **Marion Poschmann**, gehalten von **Richard Kämmerlings**

Liebe Marion Poschmann, sehr geehrter Herr Bürgermeister Bovenschulte, verehrtes Publikum, Lyrik beginnt nicht mit dem Verstehen, sondern mit dem Missverstehen. Ein Bekannter aus Westdeutschland sorgte vor Jahren für große Heiterkeit unter ostdeutschen Freunden, als er die berühmten HALLOREN-Werke in Sachsen-Anhalt besichtigen wollte. Er hielt *Halloren* für einen besonderen chemischen Stoff wie Kollagen, für ein Edelgas wie Halogen oder ein Produkt wie Dederon, die ostdeutsche Textilkunstfaser. Und der Bekannte hatte eben noch nie etwas von der berühmten Schokoladenspezialität aus Halle gehört, den *Halloren*.

In Marion Poschmanns jüngsten Lyrikband „Nimbus“ gibt es einen Zyklus mit dem Titel „Seladon-Oden“. Dieses Seladon findet sich überall, es könnte eine Industriefarbe sein wie das als DIN-Norm für Maschinenanstrich übliche „Reseda“. Seladon wirkt wie ein Kunstwort, wie „Neopren“, dem in diesem Band ebenfalls ein Gedicht gewidmet ist. Seladon wird im ersten Gedicht des Zyklus so eingeführt: „ich war ein paar Jahre lang/ seladonsüchtig,/ süchtig nach jenem unhaltbaren Farbton,/ ein zaubrisches Grau, das ins/ Unbestimmte zu kippen beginnt,/ sobald man sich nähert.“

Ein Farbton also, ein zartes Blassgrün, das sich aber einer genauen Definition entzieht. Das Gedicht führt Beispiele an: „Meeresgrau, das Türkis ferner Berge, changierende/ Minttöne trockener Sommerwiesen – und hieß es nicht ‚zärtlich wie Seladon‘“. Das letzte ist ein Zitat, das auf die tatsächliche Herkunft des Wortes verweist: auf den Roman „L’Astrée“ von Honoré

d'Urfé vom Anfang des 17. Jahrhunderts, der von der Liebe des jungen Schäfers Céladon zur Schäferin Astrée erzählt. Vom grünen Gewand dieses liebenden, zärtlichen Schäfers wanderte das Séladon zu einem Grünton, der einer bestimmten Art von chinesischem Porzellan aus der Song- und Ming-Epoche den Namen gab.

„Zärtlich wie Seladon“, nicht Seladon also. Das Gedicht folgt dieser Spur in die Gegenwart: „So gab ich mich dieser sanften Glasur anheim/ ging ich in städtischem Schäfergewand“. Der komplizierte Herstellungsprozess der Keramik verbindet sich mit dem sehnsuchtsvoll-erotischen Motiv des Schäferromans. „ich hatte mir ausbedungen/ Glut und Geduld/ wartete auf die verhaltene Prachtentfaltung/ eines antiken Chinas.“

In weiteren Gedichten des Zyklus durchwandert das lyrische Ich bekannte Poschmann-Landschaften: Anstalten, Kliniken, Heime, Kantinen, Einkaufszentren, Wohnblocks mit Fernwärmerohren. Haben Fernwärmerohre überhaupt eine Farbe? Und dann ausgerechnet die von chinesischem Porzellan oder der Kleidung eines zärtlichen Hirten? Alles Pastorale und Idyllische scheint sich hier in strenger Funktionalität aufzulösen, in Industriefarben und schmutzigem Beton. Man muss an den alten New-Wave-Song der Band Fehlfarben denken: „Es liegt ein Grauschleier über der Stadt“. Wo ist hier Schönheit, wo Zauber und wo Pracht?

Es ist die spezielle Suchbewegung von Marion Poschmanns Versen und Erzählungen, die das Lebendige und Schöne in geheimnisloser Ödnis, zwischen Plattenbauten und Parkplätzen, im unbeachteten Niemandsland der Zivilisation entdeckt. So kann sie zu einer „Ode an die Bordsteinflechte“ anheben, zwischen Granitplatten knien und die Flechten abpausen. Dichtung ist für die Alltags- und Wissenschaftssprachen, was die Bordsteinflechte für die Straßenbauer ist, ein Widerstand, unkontrollierbar, unverfügbar und unberechenbar. „Energie der Störung“ hat Marion Poschmann das einmal genannt, die von der Ökologie auf die Poesie übergehen könnte. Von „Ordnungen der Wildnis“ ist in einem anderen Gedicht die Rede.

Wie das Ich mit Pauspapier die Bordsteinflechte künstlerisch fixiert, so erkundete der Naturforscher Johann Georg Gmelin einst die Pflanzenwelt eines kompletten Kontinents. Neben ihre Ode an die Flechte stellt Poschmann einen Gedichtzyklus über Gmelins „Große Nordische Expedition“ nach Sibirien von 1733. Es geht um das Verhältnis der noch unbekanntem und unbenannten Natur zur menschlichen Vernunft und ihren Ordnungssystemen. Die Taxonomie sortiert die unüberschaubare Vielfalt der Lebewesen in systematische Kategorien. Kurze Zeit nach Gmelin entwickelte Carl von Linné die bis heute maßgebliche biologische Nomenklatur.

Im Zentrum des Gmelin-Zyklus steht die Brandkatastrophe in der Mitte der Forschungsreise, die einen Großteil der Aufzeichnungen und Exponate zerstörte: „er sah sein Wissen mit dem Schnee verwehen“, die wissenschaftlich erfasste Natur wird wieder zum heil- und ordnungslosen Chaos. Wenn Marion Poschmann auf den Spuren Gmelins eine neue, dichterische Ordnung erzeugt, wählt sie dafür konsequent eine der strengsten und ordnungssüchtigsten lyrischen Formen, den 15-teiligen Sonettenkranz.

Als Expeditionen lassen sich fast alle Bücher von Marion Poschmann verstehen, gleichgültig, ob es sich um Erzählung oder Roman, Dichtung oder Essay handelt. Eine Expedition ist der Aufenthalt in der russischen Schwerindustriestadt Magnitogorsk im „Schwarzweißroman“ oder die Flucht des Kulturwissenschaftlers und Bartmodenexperten in „Die Kieferninseln“, der auf den Spuren des Haiku-Dichters Basho nach Japan aufbricht. Solche Reisen sind in Wahrheit Expeditionen ins Innere, Tauchgänge auf den Seelengrund.

In der „Ode an die Bordsteinflechte“ erscheint ihre kontemplative Betrachtung als „Exerzitium“, wie „ein geheimer Zengarten“. Fernöstliche Vorstellungen spielen bei Marion Poschmann eine große Rolle, nicht nur bei der Farbe der Teeschalen. Den „Merkmale der Zenkunst“ hat sie 2014 einen „Zeit“-Essay gewidmet, der sich als verkappte Poetologie lesen lässt. Im Gedichtband „Geliehene Landschaften“ von 2016 (der übrigens ein wunderbares seladonfarbenes Cover hat), werden asiatische Parks und Gärten als Zonen beschrieben, in denen die Unterscheidungen von Kunst und Natur, von Innen und Außen ihre Bedeutung verlieren, so wie sich im Gedicht Wahrnehmung und Erinnerung, Wirklichkeit und Traum vermischen.

Im Zengarten kommt der Leere, dem Nichtvorhandenen entscheidende Bedeutung zu. Viele Gedichte Poschmanns sind eine Beschwörung des Abwesenden. Der Titel eines Essaybandes bringt es auf den Punkt: „Mondbetrachtung in mondloser Nacht“. Schon der Lyrikband „Grund zu Schafen“ von 2004, mit dem sie sich in die erste Reihe der deutschsprachigen Dichtung schrieb, eröffnet programmatisch mit „Oden *nach* der Natur“. Die Doppeldeutigkeit ist gewollt. Das Gedicht muss eine ferngerückte und uns fremdgewordene Natur aus der Erinnerung herbeimaginieren. In der Gegenwart ist Natur immer schon eine künstlich gestaltete, von Menschenhand bewusst oder unbewusst veränderte Natur: die ganze Welt wie ein englischer Landschaftsgarten, in dem die scheinbar zufälligen Sichtachsen planvoll konstruiert wurden.

Viel ist heute, auch in der Gegenwartslyrik, vom „Anthropozän“ die Rede, dem Zeitalter, in dem der Mensch das Antlitz der Erde prägt und irreversibel und zerstörerisch verwandelt. In ihren poetologischen Notizen „Über Unsichtbarkeit“ schreibt Marion Poschmann: „Wir leiden an einem Übermaß an Rationalität. Mit dem sogenannten vernünftigen Denken, dem Glauben an Zwecke, an Lösungen und die dazugehörigen Probleme wird jede Krise mit Mitteln bekämpft, die häufig nicht unähnlich jenen sind, die zu ebendieser Krise geführt haben. Literatur, die sich als Kunst versteht, ist imstande, diesen exzessiven Verstand für eine Weile stillzustellen.“

Es geht also nicht darum, Naturzerstörung bloß literarisch zu dokumentieren, sozusagen nostalgische Verlustanzeigen aufzugeben, sondern das instrumentelle Denken und Sprechen zu unterlaufen, dass die Naturbeherrschung erst ermöglicht hat. „Der Dichter ist der Taxonom des Unbestimmten“, heißt es im Essay „Kunst der Unterscheidung“ und: „Je genauer man hinschaut, desto unschärfer und vieldeutiger werden die Dinge.“ Walter Benjamins berühmte Definition der Aura aus seinem „Kunstwerk“-Aufsatz spielt hier hinein: „die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“. Bei Poschmann ist es „das Umkippen ins Unbestimmte, sobald man sich nähert“. Oder im Gedicht „Die magischen Objekte meiner Mutter“: „Nähe und Ferne vertauschen, Strategem sechs.“

Der Aura eng verwandt ist auch der „Nimbus“ des Buchtitels, der aber zugleich eine Wolkenform bezeichnet, also selbst wieder Teil eines Ordnungssystems ist. Wolken, Nebel und Moose sind Lieblingsmotive für das Unbestimmte und Vieldeutige. In anderen Gedichten werden „Farnfraktale“ oder „Algenfalten“ erkundet. Die Dichtung unterscheidet sich von der Biologie dadurch, dass sie ein Bewusstsein dafür wachhalte, „dass sich die Dinge ihren Bezeichnungen entziehen. Dass sie nie wirklich benannt und niemals vollständig erkannt werden können, dass sie sich, selbst wenn wir sie zerstören, unserem Zugriff nicht beugen.“ Im Kern der Lyrik steht das Paradox, etwas zu bezeichnen, was sich der Sprache entzieht. Sie etabliert eine Ordnung, die sie selbst wieder unterläuft.

Natürlich sind die Zerstörung der Natur, das Artensterben, der Klimawandel genuine Themen eines Dichtens *nach* der Natur. Viele Gedichte in „Nimbus“ spielen darauf an, bereits die ersten Verse rufen das Schmelzen der Polkappen ins Bewusstsein: „Ich sah Wasser rinnen,/ sah das Eis in Brocken von den Wänden/ brechen, alles fiel zu Tal und wurde/ flüssig, wurde Tal und wurde nichts.“ Doch einer empörten Anklage wird zugleich die Grundlage entzogen: „ich taute Grönland auf mit meinem Blick“, heißt es, „ich schmolz die Gletscher,

während ich sie voll/ der Andacht überflog“. Das lyrische Ich schließt sich in das menschliche Zerstörungswerk ein. Auch die Naturlyrik steht eben nicht auf der Seite der Natur, selbst wenn sie deren Verschwinden elegisch besingt.

Was könnte engagierte Literatur im 21. Jahrhundert dann sein? Die Dichterin scheint sich einmal sogar lustig zu machen über die Anmaßung, mit Versen ökologischen Aktivismus zu betreiben: „Rettung des Weltklimas aus/ dem Geiste der deutschen Ode –/ haben wir uns da nicht etwas/ viel vorgenommen?“ Das Gedicht „Hypnopomp“ zitiert eines der bekanntesten politischen Gedichte der Nachkriegszeit, Hans Magnus Enzensbergers „Ins Lesebuch für die Oberstufe“ aus seinem Band „verteidigung der wölfe“ von 1957. „Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne: sie sind genauer“, forderte Enzensberger kategorisch gegen eine damals beliebte lyrische Vernebelung im Geiste Klopstocks oder Hölderlins. Bei Poschmann heißt es: „in meiner Lebenszeit sind 60% der in der Wildnis lebenden Wirbeltiere verschwunden. Und wer gegangen ist, sieht sich von weitem und kann sich niemandem begreiflich machen, liest Fahrpläne, Aufdrucke.“

Man kann Marion Poschmanns poetische Taxonomie als ein Gegenprogramm zu Enzensbergers pathetischer Aufklärung verstehen. Oden sind eben doch genauer als Fahrpläne, weil dichterische Genauigkeit nicht quantitative Exaktheit meint, sondern die Erfassung oder Erzeugung von Unbestimmtheit, eines Schwebezustands, der dem Traum verwandt ist. „Das Gedicht rettet das Denken vor sich selbst“, schreibt Poschmann in einem Essay über Ernst Meister. Wenn Literatur ein Medium der Wahrnehmung ist, dann ist ihr Auftrag die Freilegung von übersehenen, verdrängten Wahrnehmungsnuancen gegen alle „Zumutungen der Eindeutigkeit“. „Solche Sensibilisierung wäre für mich ein politischer Akt“, schreibt Poschmann im Essay „Über Unsichtbarkeit“.

Das Titelgedicht von „Nimbus“ fragt schließlich sogar radikal nach dem, was man sieht, wenn eigentlich nichts mehr zu sehen ist. Ausgangspunkt ist der Blick in die Dunkelheit auf dem Grund einer schwarzen Teeschale. Der Begriff des *Yugen* wird eingeführt, der „in der Ästhetik des Ostens erhabene Tiefe“ bezeichne, „das gestaltlose Dunkel,/ Yugen ist Raum der unmöglichen Finsternis,/ Raum undurchdringlich dem Denken“.

In dem langen, über vier Seiten reichenden Gedicht vermischen sich Reflexionen über die Leere des Dao mit Erinnerungen an eine Bergwanderung und eine Liebesbeziehung. Das Weiß des Schnees geht über in die Leere der kunstvoll getöpften Schale: „Was ist Dunkelheit, frage ich dich, frage ich mich,/ während ich auf den Grund der Teeschale blicke,/

einer Schale, in der alle Flocken wieder zur Ruhe kommen,/ eine einfache Schale, darin tiefe Finsternis.“ Womit wir also wieder bei den Seladon-Oden wären. Seladon, so hieß es da nicht weniger buddhistisch, ist „die Farbe, die sich aus der Welt zurückzieht, das Flüstern von einem nach innen gekehrten Meer –“.

Dichtkunst und Töpferhandwerk sind hier plötzlich ganz eng verwandte Tätigkeiten, die beide dem Sein auf den tiefsten Grund gehen und Anlass zu mystischer Selbstversenkung bieten. Bedingungen für solche Werke seien Übung und Demut, heißt es in „Nimbus“: „ich beginne mit Liebesgedichten, jetzt,/ in einem Alter, in dem die japanischen Töpfermeister/ sich an ihre erste Teeschale wagen“.

Marion Poschmanns lyrische Zenkunst überwindet die Polarität von Innen und Außen, Seelenlandschaft und Umwelt, Nähe und Ferne, Unscheinbarkeit und Nimbus. Es ist eine auratische Poesie, die Versenkung erfordert, aber Konzentration schenkt. Da Marion Poschmann als literarische Töpfermeisterin gerade erst das Teeschalenalter erreicht hat, dürfen wir sehr gespannt sein, woran sie sich als nächstes wagt. Für alles Bisherige erhält sie heute den Bremer Literaturpreis.

Herzlichen Glückwunsch!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2022 – Förderpreis

Preisverleihung am 24. Januar 2022, im Bremer Rathaus

Matthias Senkel: »Winkel der Welt«

Laudatio auf **Matthias Senkel**,

von Stefan Zweifel, gehalten von Dr. Lothar Müller

**Sehr geehrte Damen und Herren, sehr geehrte Staatsrätin Carmen Emigholz
und sehr geehrter Matthias Senkel,**

Bei der abermaligen Schilderung seiner schriftstellerischen Nöte hatte sich {Cederic Darwin Jr.} vorsichtshalber an den Wortlaut seines Kurantrags gehalten:

«Sobald ich eine Idee zu einem Roman habe, befällt mich der Drang, zuallererst den Klappentext zu verfassen. Auf der Suche nach immer knapperen, zugkräftigeren Formulierungen verändert sich meine ursprüngliche Idee Stück für Stück – bis schließlich eine völlig andere Geschichte herauskommt, über die ich niemals einen Roman schreiben würde. Seit nunmehr fünf Jahren verfasse ich Klappentext um Klappentext und schaffe es darüber nicht, endlich meinen zweiten Roman zu beginnen.»

Man kann sich wohl keinen geeigneteren Rahmen für eine Laudatio für Matthias Senkel vorstellen als diesen Raum hier im Rathaus von Bremen. Denn über uns schweben bereits die Leitmotive seines Schaffens: Sein erster Roman „Frühe Vögel“ kreiste um die Geburt der Raketentechnik aus dem Geist der Zeppeline und Luftschiffe, und nun im neuen Erzählband «Winkel der Welt» sendet er alle erdenklichen Schiffe – U-Boote, Fischkutter, Eisbrecher – auf Entdeckungsfahrt zu allen möglichen und unmöglichen Inseln.

Und mit dem Blick nach oben zu diesen Schwebewesen finden wir denn auch folgenden Wink bei Friedrich Nietzsche, um Senkels Werk einzuordnen: «Auf die Schiffe, ihr Philosophen!», denn, so schrieb Nietzsche in seiner «Fröhlichen Wissenschaft»: «Es gibt noch eine andere Welt zu entdecken – und mehr als eine.»

Matthias Senkel ist auf die Schiffe gestiegen, um mehr als eine Welt zu entdecken und mehr als eine Form von Literatur zu schreiben. Dabei hat er sein Gaumensegel gerade auch hier gehisst, in diesem Saal quasi, um in See zu stechen, zunächst einmal in Richtung der Insel Warez:

Eine Insel, auf der laut der *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* von Adam von Bremen «ein wendisches Inselvölkchen» lebt, das, statt vor dem Herrn in die Knie zu gehen, Umgang mit Dämonen und «kurländischen Drachen» treibt. Von der Eiszeit, als die Felsen der Insel tief unter der Eisschicht glatt geschliffen wurden, über Pfadfinder, die die vier Findlinge des sogenannten «Drachengeleges» mit einem Lagerfeuer auszubrüten suchen, bis zum erhitzten DDR-Bonzen Lederer, der hier auf der Insel über eine Frau herfiel, jagt man in einer chronologisch durcheinandergewirbelten Schnitzeljagd durch die Geschichte der Insel, ehe sie im letzten Abschnitt, mitsamt ihren düsteren und sexuellen Geheimnissen, von vier Haarrissen gezeichnet dem drohenden Untergang entgegen gleitet... Ein kleiner Klimakrimi?

Vielleicht, doch die Botschaft bleibt genauso in der Schweben wie die Auflösung der Sexualstrafakte Lederer, die sich erst in einer Fussnote einer anderen Erzählung findet.

So fügen sich die Splitter der einzelnen Erzählungen im Kaleidoskop des Bandes zu einem Ganzen. Lesen wir etwa die Fragmente eines verhinderten Romans?

«Offene Enden» oder «Blinde Flecken» sind die letzten Abschnitte zweier Erzählungen betitelt; sie enden jäh abfallend wie die Küsten der erkundeten Inseln in der weissen Gischt der leeren Seite. Vergeblich versuchen Senkels Figuren jeden Winkel der Inselwelten auszumessen und über ihre Entdeckungen zu berichten.

Denn die Kommunikation stockt: Atlantische Telefonkabel verschlucken Satzteile, Artilleriegeschosse fressen sich im Takt unverständlicher Morsezeichen in Sandsäcke, die Flieger im Schlepptau über Warez gleiten lassen, und ein Seepfadfinder brütet über Fotos, auf denen eine Frau mit ihren Armen Zeichen aus dem Signalalphabet aussendet: «Gefragt, ob die Unbekannte eine Botschaft abgesetzt oder eine eigenwillige Choreografie einstudiert habe, entgegnete ihm der Fähnleinführer, er müsse sein Leben ändern.»

Der Faden ist gerissen. Die Sprache verhindert in all ihren Formen eine klare Verständigung.

So sitzt der Sprachforscher Aleksej Koschjelkin schon seit Jahren auf einem Eiland fest, wo er die Sprache der Waka und Jawaka untersucht und pünktlich zum nächtlichen Fischfang mit einer Petroleumlampe auf einen Mangrovenbaum klettert, um die Fliegenden Fische anzulocken, wobei ihm die Anweisungen der Eingeborenen die grammatikalische Struktur des Wakanischen Imperatifs enthüllen.

Bald aber haben sich die Geheimnisse der fremden Insel und der fremden Sprache für ihn erschöpft. Doch im zweiten Weltkrieg sinkt das Schiff, das ihn hätte abholen sollen, und so entwirft er eine ideale «Plansprache K», um seinen linguistischen Geist wachzuhalten, denn sie bildet, wie es im Manuskript seiner Grammatik heisst «Inseln der Sinnhaftigkeit in der zäh verrinnenden Wartezeit».

Doch wie Kafkas K wartet der Forscher vergeblich auf Rettung. 2004 übergibt nach dem Tsunami eine greise Jawaka die Urne mit seiner Asche sowie das Manuskript zu Grammatik und Vokabular der Plansprache K der Forschung.

Schliesslich lernt und lehrt ein gewisser Leonid Lalikow diese Ideal-Sprache. Denn in ihr könne man dreimal so schnell denken wie in jeder anderen Sprache. Das verlockt ihn trotz Warnungen, dass in ihr möglicherweise ein «psychoaktiver Schadcode» schlummert, der von den indigenen Drogen herrühren mochte, die der Forscher bei den Jawaka geschluckt hat.

Eines Tages findet der Lehrer in einer kanadischen Softwareentwicklerin Samira Taleb, die neben acht natürlichen Sprachen bereits Esperanto und Lojban fließend spricht, seine Meisterin. Die Plansprache K ermöglicht nämlich eine exakte Abbildung all unserer Gefühle und Konzepte, ja sie erweitert gemäss der linguistischen Sapir-Whorf-Hypothese, dass die Grenzen unserer Sprache auch die Grenzen unserer Wahrnehmung seien, eben auch unser Bewusstsein. Zumindest das der Kanadierin, die in der Schlusszene an der Brüstung des Balkons vielwissend auf die Wellen und Schaumkronen im Meer verweist:

«Auf ihre Frage hin erklärte Lalikow, dass er, nein, nichts Ungewöhnliches bemerke. {...} Ihr selbstsicheres Insistieren irritierte Lalikow: Er kniff die Lider zusammen und konzentrierte sich auf die Wellenmuster. Als seine Augen zu tränen begannen, verschwammen die Muster.

«Mir ist nicht klar, worauf Sie hinauswollen», sagte Lalikow.

«Aber Sie kennen doch jedes ihrer Worte», erwiderte Taleb. «Ich dachte, jeder, der dieses Sprachniveau erreicht, beginnt das alles zu verstehen. Als wäre ein Vorhang beiseite gezogen worden?»

Lalikow wandte sich ab. Um Fassung bemüht, bot er Taleb ein Glas Wein an, doch die Kanadierin wollte nicht länger bleiben, entschuldigte sich für die späte Störung. Kaum hatte sie sein Zimmer verlassen, ging Lalikow zurück auf den Balkon. Er bildete sämtliche Morphemverbindungen, mit denen sich der Widerschein auf dem Wasser sowie sein eigener suchender Blick beschreiben liessen, sank schliesslich erschöpft auf den Sonnenstuhl nieder.

In jener Nacht träumte Leonid Lalikow das erste Mal auf K.»

So endet diese Geschichte und mit ihr klingt ein Frage nach, die mich schon seit längerem umtreibt. Es gibt Autoren, denen es gelingt, das Unheimliche unseres Lebens in ganz schlichten Sätzen einzufangen – so wie Roberto Bolaño. Über ihn hatte ich mich, nach einem Besuch in Bolaños Nachlass-Archiv in Blanes, mit Clemens Setz unterhalten, der als Preisträger in Bremen seinem geistesverwandten Matthias Senkel vorgespurt hat. In einer Mail schrieb mir Setz zurück:

«Es ist immer eigenartig bei ihm, er hat irgendeine simple Szene, was weiß ich, zwei Intellektuelle treffen sich in einem Haus und gehen an einer Bücherwand entlang oder schauen aus dem Fenster in den Hof hinaus oder unterhalten sich über irgendeinen Dichter und die Preise, die er bekommen hat – und als Leser hat man Todesangst. Keine Ahnung, wie er diesen Effekt erzeugt.»

Genau das gelingt auch Matthias Senkel – in lakonischen Sätzen tritt uns unvermutet das Rätsel des Seins und das Rätsel der Sprache entgegen, und wir werden in den Hall-Raum des Nichts geworfen. Plötzlich steht man in der Leere und findet unter den Füßen keinen festen Boden mehr – versinkt im Treibsand der Worte.

Es ist, als würde der uralte Vertrag, den die Literatur mit ihren Lesern gerade auf Inseln geschlossen hat, aufgelöst und als würde jede Gewissheit in der Gischt der Wellen ausgelöscht. Seit den langen Nächten von Odysseus in der Höhle der Kalypso, seit seiner Fahrt zwischen Skylla und Charybdis sind die Sprache und die Inseln ein enges Bündnis eingegangen. Die Autoren lieben es, ihre gottgleiche Gewalt in einem überschaulichen Rahmen auszuüben, wo sie lange mit Robinson im Kreise gehen, bis aus seinen Fussspuren der Andere, Freitag, auftaucht. So können sie im abgesteckten und eng umzirkten Rahmen das Personal ihrer Romane kontrollieren.

Doch der Autor ist bei Senkel nicht mehr gottgleich. Immer wieder wird ihm die Macht durch den Zufall entzogen, und plötzlich stirbt eine Figur, weil ihr ein Lektor die Waffe gestrichen hat, mit der sie sich verteidigen wollte. So lässt er auch den allseits beliebten «Atlas der abgelegenen Inseln» von Judith Schalansky weit hinter sich und weitet die Literatur ins Sprachphilosophische wie in der Schlusszene über die Plansprache K.

Die Verunsicherung des Lesers wird durch kommunizierende Röhren, die unter den einzelnen Sinninseln verlegt werden, noch vertieft. So taucht die kanadische K-Kennerin Samira Taleb in einer anderen Erzählung wieder auf und referiert in ihrer, wie es heisst, «letzten Vorlesung»:

«Die Gegenwart ist immer das absolute Maximum der Unordnung; ein Wellenkamm, auf dem wir weiter in den Möglichkeitsraum der Zukunft treiben, während wir mit aller Kraft versuchen, die Vergangenheit in eine gewünschte Ordnung zu bringen.»

Die gewünschte Ordnung des Romans hat Senkel schon in seinem Erstling «Frühe Vögel» durchkreuzt: Einzelne Kapitel sind in alphabetisch geordnete Sequenzen aufgeteilt, die man der Reihe nach lesen kann; man kann aber auch einem chronologischen und linearen Verweissystem am Schluss der einzelnen Sequenzen folgen.

Und Senkels zweiter Roman «Dunkle Zahlen» gibt sich als Übersetzung eines russischen Sprachpoems aus, das von einer Maschine entworfen wurde, um deren Erfindung der Roman selbst kreist. Dort kann man auch den einzelnen Kapiteln folgen, die verwirrend angelegt sind; oder man kann dem Programmcode der Rechenmaschine folgen und gleichsam einen konventionellen Abenteuerroman lesen.

Und nun also legt Matthias Senkel einen Erzählband vor: Wirklich?

Das Motto verweist auf eine Erzählung über den Fondsmanager Jonathan Kevlier, dessen kreativer Umgang mit Worten und Zahlen ihn ins Fadenkreuz der Finanzfahndung brachte, weshalb er sich unter dem Deckname Cederic Darwin Jr. und unter dem Vorwand, seit der Veröffentlichung seines ersten Romans unter Schreibstau zu leiden, in ein Kurhaus für Autoren auf der Insel Curacao flüchtet.

Dort sitzt auch die japanische Autorin Fumiko Okashimo, die wiederum unter Hypografie leidet. Zu jedem Klappentext schreibt sie zwanghaft Romane. Eigentlich ein Traumpaar. Als Cederic nach seiner Flucht im Motorboot doch noch ein zweiter Roman gelingt, treffen sich die beiden bei einer Lesung wieder und ein Happy End scheint nah. Doch man liest:

«Ihr inniger Kuss, der in einer früheren Fassung des Romans zu einer Vielzahl weiterer Verwicklungen geführt hatte, war jedoch einer Kürzung anheimgefallen – weshalb die beiden die Lesung ungeküsst und in entgegengesetzter Richtung verliessen.»

Nachdem sich die beiden Figuren Cederic und Fumiko wie zwei Tangenten im unendlichen Möglichkeitsraum der Literatur getroffen haben, streben sie wieder auseinander, um in anderen Erzählungen aufzutauchen. Und so dämmert uns: Vielleicht hat Matthias Senkel mit diesen Erzählungen, ohne dass wir es bemerken, in Tat und Wahrheit seinen dritten Roman geschrieben.

Wie die Figuren wuchern nämlich auch die Motive und die literarischen Bezüge rhizomartig unter der Oberfläche der Texte und tauchen plötzlich und unerwartet in anderen Erzählungen wieder auf, so dass sich bei der Lektüre aller Erzählungen gerade durch die Lücken und Brüche im Kopf jeder Leserin und jedes Lesers ein unbekannter Roman abzeichnet: In diesem Sinn formen die vorliegenden Erzählungen Variationen eines potentiellen Romans.

Damit reiht sich Senkel in die Tradition von «Oulipo» ein. Nach den Dadaisten und den Surrealisten formten die «Oulipoeten» in Paris eine weitere Avantgarde-Gruppe. Im Rahmen eines «Ouvroir de littérature potentielle», einer «Werkstätte für potentielle Literatur» also erforschen sie nach mathematischen Regeln das literarische Potential sprachlicher Konstrukte. Die Lektüre von Raymond Queneaus Sonetten «Cent mille milliards de poèmes» etwa würde allein schon 21 Jahre in Anspruch nehmen. Und Georges Perec schrieb einen Kriminalroman, bei der sich die gesuchte Leiche als Buchstabe entpuppt: Der Krimi ist ohne ein einziges «E» geschrieben. Mit ihren sprachspielerischen und mathe-magischen Werken machten die Oulipoeten eine Prophezeiung Nietzsches wahr: «Literatur des 20. Jahrhunderts: verrückt und mathematisch zugleich, analytisch-phantastisch: die Dinge wichtiger und im Vordergrund, nicht mehr die Wesen.»

Der Satz taucht wohl nicht zufällig unter den verworfenen Motti von Senkels Roman «Dunkle Zahlen» auf... Und in der Tat könnte man sagen, dass Senkel mit seinen scheinbar schlichten, aber tatsächlich komplex gebauten Erzählungen diese Tradition der Literatur ins 21. Jahrhundert überführt. Weniger analytisch und dogmatisch als Oulipo, aber ebenso mathematisch und verrückt.

Als Fraktale verlieren sich die Umrisse der Küsten all seiner Inseln genauso wie die Erzählungen selbst im Meer des Grenzenlosen: Ein Klappentext birgt eine Erzählung in sich, die einen Roman in sich trägt. Willkommen im Reich der fraktalen Phantastik!

Und so freuen wir uns alle auf den dritten oder eben: auf den vierten Roman von Matthias Senkel.

Denn es gibt bei ihm, wie Nietzsche sagen würde, noch eine andere Literatur zu entdecken – und nicht nur eine!

Dafür zeichnet die Jury Matthias Senkel mit dem Förderpreis aus.

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de

Bremer Literaturpreis 2022

Preisverleihung am 24. Januar 2022, im Bremer Rathaus

Judith Hermann: »Daheim«

Laudatio auf **Judith Hermann**, gehalten von **Richard Kämmerlings**

Eisberg-Theorie und Klimawandel

Liebe Judith Hermann, sehr geehrte Kulturstaatsrätin Emigholz, verehrtes Publikum,

unser Verhältnis zu Eisbergen hat sich in den letzten hundert Jahren stark verändert. Vor fast genau 110 Jahren, im April 1912, kollidierte im Nordatlantik das damals größte Schiff der Welt, die „Titanic“, mit einem Eisberg, was mehr als 1500 Menschen das Leben kostete und die Menschheit einen Traum. Seither treibt der Eisberg gemeinsam mit dem von ihm versenkten Dampfer als schreckenerregende Großallegorie durch die Weltgeschichte – wo immer ein Fortschritts- und Technikglaube, eine Ideologie oder ein System allzu selbstherrlich unterwegs sind, ist der Eisberg nicht weit, an dem sie zu zerschellen drohen. Hans Magnus Enzensberger hat diesem – etwas ungerechten – Eisberg-Image in seinem 1978 erschienenen Versepos „Der Untergang der Titanic“ literarisch gültige Form verliehen. „Der Eisberg hat keine Zukunft./ Er lässt sich treiben./ Wir können den Eisberg/ nicht brauchen./ Er ist ohne Zweifel./ Er ist nichts wert.“

(Den Bremer Literaturpreis hat Enzensberger übrigens bemerkenswerter nie zuerkannt bekommen – im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder Christian, der ihn dann allerdings nicht annehmen wollte.)

Vor fast ganz genau 90 Jahren, im Januar 1932 schrieb Ernest Hemingway gerade die letzten Kapitel seines Essays „Death in the Afternoon“, in dem es vor allem um den Stierkampf in Spanien geht, aber in einer berühmten Passage auch um Eisberge: „Die Würde der Bewegung eines Eisbergs ist darauf zurückzuführen, dass nur ein Achtel von ihm über Wasser ist.“ Als Hemingway dies schrieb, befand er sich auch am Atlantik, wenn auch weit von Unglücksort der Titanic vor Neufundland entfernt, nämlich in Key West, Florida, was schon im Golf von Mexiko liegt. Hemingway ging es nicht um Eisberge, sondern um das Schreiben: Was als seine „Iceberg Theory“ in die Literaturgeschichte einging, war eine Poetik der radikalen Verknappung. Der Autor lässt nicht etwa Lücken, wo er selbst nichts weiß, sondern er soll gerade das aussparen, was ihm klar ist. Der Leser werde, „wenn der Schriftsteller aufrichtig genug schreibt“, das Weggelassene genauso stark spüren, als stünde es auf dem Papier. Den größten Teil des Eisbergs sieht man nicht.

Heute sind Eisberge, deren „Dignity“, deren Würde Hemingway beschworen und mit der Wahrhaftigkeit von Literatur gleichgesetzt hat, wieder Symbole einer Katastrophe – einer von apokalyptischen Ausmaßen. Das Schmelzen der Polkappen, das beschleunigte Kalben der Grönlandgletscher gehören zu den schockierendsten und stärksten Bildern für die Erderwärmung. Nicht die bedrohlichen Ausmaße der Eisberge unter der stillen Oberfläche, sondern ihr beschleunigtes Abbrechen, Davontreiben und Wegtauen sind der Grund der existenziellen Unruhe, die uns bei ihrem Anblick befällt.

Judith Hermanns Roman „Daheim“ spielt in einer Zeit großer Trockenheit, die der Vorbote einer katastrophalen Sintflut ist. Der Klimawandel wird selten direkt angesprochen, dennoch ist er ständig präsent. Erzählt wird von einer Frau in mittleren Jahren, die einen neuen Anfang wagt und aus der Stadt in einen kleinen Ort an der Nordseeküste zieht, wo ihr älterer Bruder eine Gaststätte betreibt. Das Meer ist ständig in der Nähe, und doch wird dem Roman fast systematisch das Wasser entzogen, die Hitze ist drückend, die Gräben sind ausgetrocknet, die Wiesen „versengt“, die Felder „verwahrlost“. Der Schweinebauer Arild sorgt sich um seine Tiere. Sein alter Vater kann sich nicht mehr an den Geruch von Feldern im Regen erinnern, der den Landwirt ein Leben lang begleitet hat.

Obwohl der allein auf seinem Hof hausende Arild mit Schweinen offensichtlich besser kann als mit Menschen, beginnt die Erzählerin mit ihm eine Liebesgeschichte, die man wohl ohne städtische Arroganz rustikal nennen darf. Marillenschnaps aus dem Kanister spielt dabei eine

Rolle, und bärenartiger Tanz auf Socken zu Bluesmusik von einem echten Plattenspieler. Für die Frau aus der Großstadt ist es wie eine Begegnung mit Außerirdischen, „Lange her, dass ich jemanden so hatte rauchen sehen“, heißt es und einige Marillen später: „Ich konnte mich nicht daran erinnern, jemals auf eine solche Weise angefasst worden zu sein.“

Arild verkörpert den im Titel angesprochenen Zustand des Daheimseins, der der Erzählerin fremd ist. Arilds Schwester Mimi fragt gleich beim ersten Kennenlerngespräch danach: „Sie sagte, wo sind deine Wurzeln. Ich sagte, oh, ich fürchte, ich hab keine. Ich sagte, Gott. Sieh mich nicht so an. Das ist ganz normal. Manche Leute haben Wurzeln und andere eher nicht.“

Der Ex-Mann ist in der Stadt geblieben und richtet sich dort auf den drohenden Weltuntergang ein. Die bereits erwachsene Tochter unternimmt eine Weltreise und meldet von unterwegs ihre GPS-Daten. „Ihre letzten Koordinaten hat sie vor zehn Tagen geschickt, sie ist inzwischen erstaunlich weit gekommen – ein Punkt zwischen den Schären im Norden, geborgen in blauem Wasser zwischen grünen Inseln wie ein Embryo in einer Fruchtblase, offenbar auf einem Boot.“ Im jugendlichen Fernweh der Tochter erkennt die Mutter ihre einstigen eigenen Fluchtimpulse wieder, denen sie nicht nachgab. Als junge Frau hatte sie die Chance, als Assistentin eines Zauberkünstlers auf einem Kreuzfahrtschiff namens „MS Aurora“ anzuheuern. In Singapur wollte sie doch nicht Wurzeln schlagen.

Die Sehnsucht nach der Ferne und die Suche nach Heimat, der Impuls zur Flucht und der Wunsch nach Bindung und Verbindlichkeit, nach Halt und Verwurzelung sind Grundthemen von Judith Hermanns Werk. Die Erzählungen, mit denen sie um die Jahrtausendwende berühmt wurde, handeln von Menschen in ständiger Bewegung, zwischen Orten, zwischen Beziehungen, unterwegs von einer Party zur nächsten, von einer WG in die andere, was damals als Generationenporträt gelesen wurde, als neuer „Sound“, dessen kulturkritische Zwischentöne man oft überhörte.

Die Titelgeschichte von „Sommerhaus, später“, jenem in der Gegenwartsliteratur epochemachenden Debütband, für den Judith Hermann 1999 hier in Bremen den Förderpreis erhielt, erzählt von einem Mann namens Stein: „Stein hatte nie eine eigene Wohnung besessen, er zog mit diesen Tüten durch die Stadt und schlief mal hier und mal da, und wenn er nichts fand, schlief er in seinem Taxi.“ Ein paar Wochen lang fährt die Erzählerin an Steins Seite durch die Gegend, während sie auf der Autobahn die Musik einer Band namens „Trans AM“ hören.

Dieser rastlose Mensch setzt sich in den Kopf, ein verfallenes Haus in Brandenburg eigenhändig zu sanieren: Doch die Einladung zum Sesshaftwerden wird von der Erzählerin ausgeschlagen, der Traum vom eigenen Haus geht am Ende in Flammen auf. Doch auch die Erzählerin bleibt beschädigt zwischen Tür und Angel zurück.

In „Nichts als Gespenster“, der Titelgeschichte des zweiten Erzählungsbands von 2003, verkörpert der vermeintliche Hinterwäldler Buddy eine statische, äußerlich ereignislose Existenzform, die wie selbstverständlich in sich ruht. Auf ihn trifft das in der Krise steckende Paar Felix und Ellen in einer Bar mitten im Niemandsland von Nevada. Als Buddy sie nach ihrem mutmaßlich ungewöhnlichen und aufregende Leben fragt, antwortet Ellen: „Viele Leute leben so. Sie reisen und sehen sich die Welt an, und dann kommen sie zurück und arbeiten, und wenn sie genug Geld verdient haben, fahren sie wieder los, woanders hin.“

Das zur Gewohnheit gewordene Nomadentum, das Festlegungen und Entscheidungen flieht, wird in „Nichts als Gespenster“ in ganz unerwarteter Ernsthaftigkeit mit dem absoluten Gegenmodell konfrontiert – Buddy hat seinen Geburtsort nur einmal im Leben für kurze Zeit verlassen und lebt inzwischen dort mit Frau und Kind. Dass damals, 2003, aus der Perspektive eines urbanen Hedonismus die Familiengründung und Kinder noch als halbe Sensation erscheinen konnte, zeigt die zwei Jahrzehnte, die seither vergangen sein. In den Nullerjahren schon wurde die Familie, die Neuauflage eines bürgerlichen Lebensmodells in all seinen Patchworkvarianten zur neuen Normalität auch der trendsetzenden, urbanen Schichten, also auch etwa unter tonangebenden Literaturkritiker*innen.

Felix und Ellen in „Nichts als Gespenster“ beschreiben ihr Leben noch als eine Reise ohne letztes Ziel: „Ein Freundeskreis. Eine Art von Familie. Ein offenes Ende? Für immer?“ In „Daheim“ überspringt Judith Hermann die Phase dazwischen und zeigt, dass auch die Festlegung auf Mann und Kind und Ort nur eine Phase sein kann. Die Gründe für die Heimatlosigkeit liegen hier tiefer. Es ist keineswegs (nur) die Unwilligkeit oder Unfähigkeit, Verantwortung zu übernehmen und sich in die Leben anderer verstricken zu lassen.

Als kleines Kind, heißt es einmal in „Daheim“, hat die Erzählerin mit ihrem Bruder oft nach der Schule vor der verschlossenen Wohnungstür stundenlang warten müssen, bis die Mutter nach Hause kam. Manchmal mussten sie bis in die Nacht im Treppenhaus sitzen: „Alle anderen Kinder trugen einen Schlüssel an einer Schnur um den Hals, alle außer uns. Ich weiß, dass ich niemals etwas mehr gewollt habe als einen Schlüssel an einer Schnur um den Hals.“

Nun wohnt die Erzählerin zum ersten Mal in ihrem Leben allein in einem Haus und bekommt es doch gleich mit der Angst zu tun, weil die Haustür eines Nachts ganz von allein „sperrangelweit“ offensteht. Die ersehnte Autonomie hat ihre Tücken, sie ist bedroht von Schutzlosigkeit und Einsamkeit. Die Suche nach Bindung, das Anknüpfen von Beziehungsfäden aber droht zugleich wieder die mühsam errungene Selbstbestimmung zu gefährden. Jedes Daheim kann zur Falle werden, jegliche vier Wände zum Käfig.

Der Roman ist voll von Kästen und Kisten, deren Bedeutung zwischen Schutz und Trauma, Geborgenheit und Gefängnis oszilliert. Es gibt im Prolog die Kiste des Zauberkünstlers, vor der sich die Erzählerin fürchtet und in die sie sich doch probeweise für den alten Trick mit der zersägten Jungfrau legt. Es gibt die Marderfalle, die Arild aufstellt, als sie sich allein in ihrem Haus vor den Tieren fürchtet. Nike, die junge neurotische Geliebte des Bruders, ist als Kind von ihrer psychisch kranken Mutter jahrelang in einer Kiste eingesperrt und vermutlich sexuell schwer missbraucht worden. Mit ihrem aggressiven und launischen Verhalten terrorisiert Nike den Bruder, der sie liebt und retten, ihr eine Heimat sein will, und der sie doch am Ende verliert. Am Ende ist die Kiste auch ein Todessymbol, ein Sarg. Vieles an „Daheim“ verweist auf frühere Bücher; das Thema Tod macht die Erzählerin zu einer Wiedergängerin von „Alice“ von 2009, der Titelfigur des berührenden fünfteiligen Erzählreigens über das Sterben.

Wie manche von Judith Hermanns Stories eigentlich Romane in nuce sind – man denke nur an eine komplexe Dreiecksgeschichte wie „Ruth (Freundinnen)“ aus „Nichts als Gespenster“ –, so ist „Daheim“ ein äußerst knapper, konzentrierter Roman, den man auch Novelle nennen könnte, mit seiner dramatisch zugespitzten Handlung und seiner dichten Leitmotivik. Den klassischen „Falken“ der alten Novellentheorie würde hier der Marder vertreten. Im Sinne von Hemingway liegen gut und gern sieben Achtel der Geschichte unter der Oberfläche des Meeres, das hier an der Küste sogar droht, alles zu überschwemmen. Je höher das Wasser steigt, desto karger und zugleich vieldeutiger muss das Erzählen werden.

Der Roman ist voller Zeichen und Vorzeichen, Überblendungen und Doppelbelichtungen: Nike ist auch eine mythologische Figur. Ihr Schicksal wiederholt jenes der Nixe im Wappen der Region, die im 18. Jahrhundert den Fischern ins Netz ging, die eingesperrt und geschändet wurde, und dann, so die Überlieferung, als Rache an den Menschen eine verheerende Sturmflut auslöste. Wie Mimi es formuliert: „Es ist eine feministische Geschichte... Steinalt und langweilig, die älteste Geschichte der Welt. Frauen. Geknechtete, gequälte, unfreie und misshandelte Frauen.“

Daheimseinwollen und Daheimseindürfen sind zwei verschiedene Dinge, noch ein anderes vielleicht das Daheimseinkönnen, die Fähigkeit, sich einzulassen, zu vertrauen, sich zu binden. Auch als Erbe und als angestammter Besitz und als überlieferte Lebenswelt ist Heimat ein höchst prekärer Zustand. In der Landschaft des Romans gilt das erst recht. Der Klimawandel droht sie ganz konkret zu zerstören – durch die Dürre zuerst und dann durch den unaufhaltsam steigenden Meeresspiegel, was Wurzelmenschen wie Mimi allzu bewusst ist. „Sie erklärte mir Ebbe und Flut, die Worte Nipptide, Springflut, Wasserkante. Sie ging mit mir zum Hochwasseranzeiger am Hafen und erklärte mir, wie weit das Wasser über unseren Köpfen gestanden hätte, wenn wir 1967 hier gewesen wären. Sie deutete um uns herum, sie sagte, in fünfzig Jahren gibt es das nicht mehr. All das wird weg sein.“

Arild, der ein Artverwandter des bodenständigen Straßenbauers Buddy aus der Wüste von Nevada ist, ist zum Untergang verdammt, und mit ihm seine ganze Lebensform. Obwohl er das weiß, hat er keine Wahl: Nicht zufällig klingt sein Name fast wie das Wort „Arid“, dem die Geologie Zonen extremer Trockenheit bezeichnet. Darin ist das Schicksal seiner Landwirtschaft und seiner Träume von saftigen, grünen Wiesen für die Schweine bereits vorweggenommen.

Seine Eisbergtheorie hat Hemingway nicht ausschließlich für die Short Story formuliert, sondern ausdrücklich für Prosa überhaupt. Natürlich kann man sie an Kurzgeschichten besonders gut demonstrieren, etwa an Judith Hermanns im Vergleich zu den Vorgängerbänden äußerst kurzen Stories von „Letti Park“ von 2016. In der Erzählung „Gedichte“ wird von einem Besuch der Tochter beim Vater erzählt, der jahrelang in psychiatrischer Behandlung war. Beim Kaffee macht dieser eine irritierende homophobe Bemerkung über die Konditorei, aus der der mitgebrachte Pflaumenkuchen stammt. Die Tochter denkt: „Es ging ihm überhaupt nicht um die Schwulen. Ich vermute, es ging darum, dass ich ein Stück Kuchen für ihn gekauft hatte und dass ich trotz allem und woher eigentlich wusste, dass er Pflaumenkuchen geliebt hatte, bevor er krank geworden war. Es ging um all das, und darunter ging es sicher noch um etwas ganz anderes.“

Manchmal ist der kleinere, sichtbare Teil des Eisbergs aus Pflaumenkuchen, manchmal kommt er auch direkt aus der Tiefkühltruhe, wie beim ersten Date bei Arild „daheim“: „Arild klappt sie auf und zeigt mir, was er eingekauft hat, er hat sich für gefrorenen Blumenkohl entschieden, für Erbsen, Bohnen und vorgefertigte Schnitzel. Es gibt panierten Fisch und Hähnchenkeulen, Pappschachteln mit Spinatblöcken ... Also, sagt Arild. Was möchtest du essen?“

Als hätte Judith Hermann just an dieser Stelle an Hemingway gedacht, ist die Rede vom „unterseeischen Licht, das aus der Tiefkühltruhe kommt“.

In „Daheim“ geht es um viele Dinge, um den Klimawandel, um Gewalt gegen Kinder und gegen Frauen, um das Loslassen und Festhalten. „Darunter“ geht es vor allem geht es um die Last, Entscheidungen treffen zu müssen. Judith Hermann stellt mit großer Konsequenz und Ernsthaftigkeit dem Leser das existenzialistische Dilemma vor Augen, der Entscheidung nicht ausweichen zu können und sich den Folgen – so oder so – stellen zu müssen. Im Falle des Zauberkünstlers vom Anfang bleibt es beim Probeliegen, die zersägte Jungfrau geht nicht mit auf das Kreuzfahrtschiff, wo diese ziemlich klaustrophobische Nummer immer wieder vorgeführt werden sollte. Und dennoch kommt die Erinnerung an die Geschichte zurück, wie ein Traumbild: „Ein Gegenstand, der unter Wasser liegt, von etwas hochgedrückt wird und an die Wasseroberfläche kommt.“

Geblieden ist bei ihr das Gefühl, halbiert worden zu sein. Und das stimmt ja auch: Jede Entscheidung teilt den Menschen in eine wirkliche und in eine nur mögliche Geschichte, wenn man so will, in Realität und in Fiktion. Arild, dem die Erzählerin von der Kiste und der zersägten Jungfrau erzählt, sagt in seiner trockenen Art „Hätte schiefgehen können“. Er meint damit, sie hätte beim Probeliegen auch an Psychopathen geraten können. Oder vielleicht wäre die „MS Aurora“ auf dem Weg nach Singapur mit einem verirrtten Eisberg zusammengestoßen.

Dann wäre es allerdings nie zur Entdeckung der eigenen, zu etwa sieben Achteln unter der ruhigen Oberfläche verborgenen Abgründe gekommen. „Wenn der Schriftsteller nur aufrichtig genug schreibt, wird der Leser das Ausgelassene genauso stark empfinden, als hätte der Autor es zu Papier gebracht“, schreibt Hemingway. Es sind gerade die Leerstellen, die eine Geschichte zu großer, zu würdiger, zu preiswürdiger Literatur machen.

Herzlichen Glückwunsch, Judith Hermann!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen
c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen
Fon (0421) 361 4046 · E-mail: sekretariat@stadtbibliothek.bremen.de