Wir möchten uns bei allen herzlich bedanken, die sich am Zustandekommen dieser Tagung beteiligten, die am 19. November 2009 im Foyer des Theaters am Kornmarkt in Bregenz stattfand.

Bregenz, im April 2010

Ulrike Längle, Jürgen Thaler

Anmerkungen

1 Vgl. die Bibliographie von Robert Vellusig in: Michael Köhlmeier. Hrsg. von Günther A. Höfler. Graz: Droschl 2001, 271–336 (= Dossier; 17)

Christoph König

Zu produktiven Konflikten im Roman „Abendland" von Michael Köhlmeier

In die großen Werke der Literatur ist meist ein Konflikt eingesenkt. Manchmal sind es auch zwei oder drei Konflikte, auf jeden Fall ist ihre Zahl begrenzt. Solche Konflikte versetzen die Lektüre in Unruhe, sie lassen sich nicht entscheiden und prägen die Streitgeschichte der Interpretationen. Sie erweisen sich als produktive Geheimnisse, denen man nur auf die Spur kommt, wenn man im Werk genau verfolgt, wie sich die Konflikte entfalten. Ich gebe ein klassisches Beispiel.

Einer der berühmtesten Romananfänge in der deutschen Literatur lautet: „Jemand musste Josef K. verläumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet."[1] So beginnt Franz Kafkas Roman „Der Process". Man achte auf das „musste" in: „Jemand musste Josef K. verläumdet haben": Mit dieser Formulierung werden zwei Möglichkeiten eröffnet, die den ganzen Roman prägen. Ist das ein Gedanke von Josef K.? Dann wäre die Erzählform die Form des kleinen, personalen „er". Oder spricht hier eine Autorität über einen Vorgang, von dem Josef K. keine Ahnung hat? Ein großes „Er"? Das ja, aber dieser Erzähler ist nicht allwissend (sonst hätte er sagen können „Jemand hatte Josef K. verläumdet ..."). Steht auch der große ER vor einem Rätsel? Beide Erzähler scheinen in einer Lage zu sein, die man „kafkaesk" nennt. Dabei hofft der große ER weiterzukommen, wenn er seine Figur beobachtet, natürlich vergeblich. In dieser Vergeblichkeit zeigt sich der von Kafka eingeführte Konflikt. Nicht auf die Wahrheit der Welt des Romans kommt es an, sondern auf die erzählerischen Versuche, sie zu entdecken.

Die Interpreten wollen in der Regel die Konflikte schlichten, als würden literarische Werke Rätsel aufgeben, die wie eine sportliche Herausforderung zu lösen sind. Sie suchen nach dem (moralischen, sprachlichen, philosophischen) Gehalt bzw. Sinn eines Textes. Dabei kommt es vielmehr darauf an, die Konflikte als solche zu verstehen. Und das geschieht, indem man ihre dichtungspraktischen Folgen ins Auge fasst. Die Frage darf nicht lauten: *Was* ist des Rätsels Lösung? Sondern: *Wie* entfaltet sich das Rätsel als der notwendige, treibende Kern des Werkes? Die Individualität eines Werks entsteht auf diese Weise.[2]

Solche Konflikte werden oft als Schwäche angesehen – man legt sie gern der ästhetischen Wertung zugrunde.[3] Die Verwechslung von Interpretation und Wertung ist indes nicht abwegig. Sie legt einen Zusammenhang offen, welcher der kritischen Hermeneutik vertraut ist: den Zusammenhang von Verstehen und Kritik.

Ich überspringe hier manches und stelle lediglich einen Gedanken Friedrich Schleiermachers in eine kurze Geschichte der Hermeneutik.

Hermeneutik bestimmt Schleiermacher als die „Kunst, die Rede eines andern, vornehmlich die schriftliche, richtig zu verstehen"[4]. Nicht jede Rede des andern hat Schleiermacher im Sinn, sondern die, die dem Verständnis Schwierigkeiten bereitet. Er meint also die Rede des anderen, insofern sie etwas Neues schafft und damit individuell ist. Wiederholen die Reden bereits Gesagtes – verächtlich spricht er von „Wettergespräche[n]"[5] – sind sie nicht Gegenstand der Auslegungskunst. „Einige Reden haben für dieselbe einen Nullwert"[6]. Nicht so die – in Schleiermachers Sinn – individuelle Rede. Die Schwierigkeiten, die sie bereitet, erfordern das Verstehen.

Wie entsteht Individualität in der Rede? Zwei Wege treffen zusammen. Sie unterscheiden sich nach dem Ganzen, auf das sich die Individualität bezieht. Zum einen auf die Sprache (Schleiermacher nennt das ihr zugrunde liegende Allgemeine die „Grammatik") und zum anderen auf das Denken, als ein Wissen, das über den in der Rede des Einzelnen jeweils ausgedrückten Inhalt hinausgeht.[7] Zum Individuellen tritt die Notwendigkeit, um dem Kunstwerk (und dessen Individualität) gerecht zu werden. Nun gilt die Aufmerksamkeit der Hermeneutik der Herstellung der individuellen Rede, aus der Sprache einerseits und dem Spektrum der Denkmöglichkeiten andererseits. Dabei ist Verstehen kein Dechiffrieren, sondern ein Wiederholen der Produktion. Denn man wird den Schaffensprozess nur verstehen, wenn sich dessen Notwendigkeit einsehen lässt. Man kann eine Rede nur wiederholen bzw. in Gedanken nachvollziehen, wenn ihre innere Abfolge zwingend ist. An den Zwang ist das Verstehen gebunden. An den Zwang, in dem das Individuelle entstanden ist. „Ich verstehe nichts was ich nicht als nothwendig einsehe und construiren kann."[8] Jenen Zwang bringt die Sprache nicht aus sich hervor; doch auch das Gedankliche ist zunächst ein freier Fluss des Denkens; erst wenn ein kompositorischer und stilistischer Wille sich geltend macht (innerhalb des mit der Sprache verbundenen Denkens), entsteht der Zwang. Wenn ich nun von „individuell" spreche, denke ich an diese notwendige Individualität.

Man kann von Schleiermacher ausgehen und die in der Geschichte der Hermeneutik gegebenen Antworten auf die Frage prüfen: Wie vermag man Individualität zu verstehen, die sich sprachlich konstituiert? Und: Wie entsteht ein Text aus dem allgemeinen, sprachlich geprägten Kommentar? Drei Typen von Hermeneutik lassen sich identifizieren.

Schleiermacher vertritt eine deskriptive, erklärende Hermeneutik, insofern das Allgemeine und die Rede ein Gleichgewicht bilden; sie bedingen sich wechselseitig. Peter Szondi hat Schleiermachers Hermeneutik im Sinn einer literarischen Hermeneutik 1970 erneuert. Sie weigert sich, das Individuelle anders denn als etwas Sprachliches zu fassen. Das Große und das nichtsprachliche Besondere sind *not its business*. Anders die zweite Ausprägung der Hermeneutik, die ich die Tiefenhermeneutik nenne, da sie das Allgemeine privilegiert und das Einzelne nur als Ausdruck des Allgemeinen (aus einer dem Einzelnen unzugänglichen „Tiefe" her, Heideggers Sprache als „Haus

des Seins", oder Hans-Georg Gadamers zeitenübergreifendem Traditionszusammenhang) interpretieren kann. In Auseinandersetzung mit der deskriptiven und der Tiefenhermeneutik entwickelten Jean Bollack und seine „École de Lille" seit den 1960er Jahren eine kritische Hermeneutik, die hermeneutisch ist, weil sie wie bei Schleiermacher das Sprachliche wieder würdigt, anders als bei ihm aber das außersprachliche Allgemeine (das Gedachte, die „Psychologie") durch ein Allgemeines ersetzt, welches die Werke selbst entwickeln. Sie ist „kritisch" in dem Sinn, dass die Werke also beides formulieren: einen allgemeinen Anspruch und dessen individuelle tatsächliche Verwirklichung. Der Bedeutungsanspruch einer individuellen Rede wird nun an ihren eigenen Leistungen gemessen.

Die kritische Hermeneutik führt über Schleiermacher hinaus, insofern das Werk seinen eigenen Horizont erzeugt. Das Werk wird zugänglich durch das Verhältnis zwischen dem Urbild seiner selbst, das das Werk schafft, und dem jeweils konkret Gesagten.[9]

Kritik reflektiert (nach Schleiermacher) die Differenz zwischen dem Gedachten und dem Gesagten, sie ist die Voraussetzung des Verstehens, insofern sie diese Differenz einführt. Als Kritik ist sie *normativ* und misst das Einzelne am Allgemeinen, als Teil der Hermeneutik misst sie das Einzelne an einem vorläufigen Allgemeinen, um so zu *verstehen*.

Konfliktkerne in Werken lassen sich innerhalb der kritischen Hermeneutik systematisch verstehen. Sie sind das Allgemeine, das die eigene Übereinstimmung mit dem Einzelnen verhindert. Die (normative) Literaturkritik würde prüfen, ob das Einzelne in diesem Konflikt notwendig und im Zwang erfasst wurde.

Das Paradox ethischen Erzählens

Michael Köhlmeiers Roman „Abendland"[10] besitzt einen jener Konfliktkerne. Man kann den partikularen, individuellen Kern von Köhlmeiers Roman mittels einer Reihe von Argumenten ausdrücken, die einem Paradox entspringen. Ich möchte es das Paradox des ethischen Erzählens nennen.

Das erste Argument lautet: Die dem Menschen allein angemessene Form ist die Erzählung. Sich für dieses humane, narrative Verhältnis zu entscheiden, meine ich mit „ethisch". Man kann, so lautet das erste Argument weiter, den Charakter eines Menschen nicht beschreiben, sondern nur kraft seiner Taten erschließen. Das bewahrt ihm eine (menschliche) Freiheit, die ihm jegliche Fixierung auf Merkmale nehmen würde. Zweitens heißt es: Die Erzählung ist – zugunsten des erzählten Menschenlebens – zu beglaubigen. Das geschieht, indem man die Erzählung (*narratio*) als Teil der Geschichte (als *historia*) ausgibt. Hier kommt das historische „Abendland" ins Spiel. Drittens: Die jeweilige Historie ist unabsehbar und zudem meist die Erzählung von Potenzen oder Institutionen (als Geschichte des Staates, als Wirtschafts- oder Wissenschaftsgeschichte); der Zwang, sie – als von Menschen gestaltete – selbst in Erzählungen von Menschen aufzulösen und diese Erzählungen miteinander zu verflechten, führt ins Unübersehbare. Der Erzähler, dessen Lebenszeit begrenzt ist (und der zudem mit dem begrenzten Zeitgut seiner Leser rechnet, auch mit den ökonomischen Möglichkeiten seines Verlags), wird – viertens – zu Hilfsmitteln greifen: vor allem zu Resümees, die den Menschen (und damit dem Ziel des Erzählers) nicht gerecht werden. Dazu gehören Struktur- und Motivbildungen, Sentenzen, Theorien über das Abendland (etwa dessen Todesseligkeit), rasche *curricula vitae* der Protagonisten und ähnliches mehr. Um die Hilfsmittel zu tilgen, gilt fünftens: Jedes Substrat wäre selbst wieder auszuerzählen. Denn die einzig erlaubte Abstraktion ist eine Erzählung, welche in sich Stränge anderer Erzählungen bündelt. Mustergültig dafür ist die Erzählung von Hanns Alverdes am Ende des Romans „Abendland":[11] Natürlich vervielfacht diese „starke", letzte Erzählung die Komplexität, deren Teil sie selbst wieder wird.

Das Paradox besteht darin, dass die erzählerische Sympathie für die Menschen ein Erzählergeflecht, etwas Unabsehbares ver-

langt, das sich, statt des Menschen und gegen die ursprüngliche Absicht, in den Mittelpunkt drängt.

Dieser Problematik begegnete die Literaturkritik nach dem Erscheinen des Romans – sei es im Lob oder sei es im Tadel – mit wenig Verständnis. Um mit dem fünften, dem zuletzt genannten Argument „Die einzige erlaubte Abstraktion ist eine Erzählung, welche in sich Stränge anderer Erzählungen bündelt" zu beginnen. Felicitas von Lovenberg zitiert folgenden Satz aus „Abendland": „‚Die Vorgeschichte zu der Begegnung mit Makoto Kurabashi – diesem Erwählten, hätte er die Wahl nur angenommen, meinem verlorenen Sohn – beginnt im Frühling 1935 in Kinnelon, New Jersey, bei der Party zu Ehren von Emmy Noether, auf der Carl, wie ich bereits berichtet habe, Abraham Fields kennengelernt hatte.'" Dazu bemerkt die Rezensentin in ihrer klugen Analyse: „Wer den Satz zu Ende gelesen hat, hat die zu Anfang erwähnte Vorgeschichte nebst dem erwähnten Japaner bestimmt schon wieder aus dem Sinn verloren."[12] Tatsächlich führt die Geschichte des Mathematikgenies Kurabashi zahlreiche vorausgegangene Geschichten in die Enge. Eine Engführung, ein *Stretto*, wie man es aus der Kompositionslehre der Musik kennt. Hier und allgemein gilt: Die Literaturkritik beurteilt als Schwäche oder als Stärke: als pralles, ganzes Leben,[13] was letztlich literarische Notwendigkeit sein mag. Dann achtet sie, um meine Formulierung aufzugreifen, eher auf des Rätsels Lösung statt auf den Gang des Rätsels. In zwei regelmäßig wiederkehrenden Gedanken der Kritik spiegelt sich der narrativ-ethische Konflikt, dem sich der Roman aussetzt, auf charakteristische Weise. Franz Haas schrieb etwa in der „Neuen Zürcher Zeitung" von einer „unmäßig abschweifenden Handlung" und von einem forcierten, hastig erfüllten „Anspruch auf eine beinahe lückenlose Geschichte des Abendlandes", von einer „Revue von fast hundert Jahren in tausend Geschichten und Verzweigungen".[14] Das sind Auswirkungen. Das Romanepizentrum der Auswirkungen (und damit deren Sinn) bleibt diesem Betrachter verborgen, nämlich die Verwandlung der Menschen in Charaktere einerseits, und andererseits die Beglaubigung der Charaktere in einem selbst in Erzählungen verwandelten Abendland. Wer den Konflikt des Romans anerkennt, liest dessen Titel besser ironisch (oder verzweifelt), als Frage vielleicht: „Abendland"?

Wenn das Erzählen ohne Ende sein muss, kann man, einen weiteren Schritt zurücktretend, fragen: Was heißt „Erzählen" in diesem Roman? Die Frage drängt sich ob der Seligkeit, ja Feierlichkeit des Erzählers auf, sobald vom „Erzählen" die Rede ist, besser: sobald jemand die Gelegenheit ergreift zu erzählen. „Erzählen" ist ein autopoetisches Hauptwort des Romans, doch der Eindruck, dass jede Folge von Ereignissen eine Erzählung sei, trügt. Keine Chronik ist damit gemeint. Was als Chronik erscheint, ist allenfalls ein noch nicht entfalteter Erzählrest, eine provisorische Brücke, auf die vom Erzähler noch zurückzukommen wäre, etwa: „Frau Dr. Noether, Jüdin und linke Sozialdemokratin, hatte bereits 1933 Deutschland verlassen, sie lehrte als Gastprofessorin am Bryn Mawr College in Pennsylvania [...]."[15] Solche Sätze sind vorläufig. Ihnen steht eine leicht variierbare, stehende Romanformel entgegen, etwa in Fassungen wie: „Statt dessen erzählten wir uns gegenseitig unser Leben."[16] Oder: „‚Erzähl mir von ihr', sagte Abe."[17] Oder: „‚Ich weiß eine Geschichte für dich', sagte sie, nachdem sie lange geschwiegen hatte, ‚und wenn du willst, dass ich mich freue, Luke, schreib sie irgendwann nieder, und schreib dazu, Maybelle Houston habe sie dir erzählt.'"[18] Das Chronikhafte wird zur Erzählung durch die Perspektive.

Mit der Frage nach der Perspektive komme ich auf den in fünf Argumenten entfalteten Kern des Romans zurück. Der Charakter der Menschen, der sich nicht direkt darstellen lässt, der sich indes aus der Erzählung ergibt, schenkt die Perspektive. Insofern Michael Köhlmeier jede seiner Figuren: die Kreatur, den Professor, den Märtyrer, die Geliebte und den Mörder auf diese Weise zeichnet oder eigentlich performativ herleitet, strikt jenseits des moralischen Vorurteils, wird die Erzählung zur Währung des Menschlichen. Die Handlung zeigt und schützt den Charakter. Der Roman erzählt um seiner Menschenseligkeit willen unablässig. Das ist die Hauptsache.

Zur Gattung des erzählten Lebens

Müssen nun die Menschen, von denen die Rede ist, selbst schon eine Form, ein Leben als Form, eine *Lebensart* aufweisen, um erzählbar zu sein? Diese Frage betrifft den Unterschied im Selbstverständnis der zwei Hauptpersonen des Romans. Insofern die eine Figur die Erzählung der anderen forterzählt, ist von jener Frage auch die Komposition des Romans berührt (und damit der Vorwurf, der Roman habe keine integrierend kompositorische Kraft). Damit ist das mit dem ersten Argument: „Die dem Menschen allein angemessene Form ist die Erzählung" verbundene Hindernis genannt. Aus der Überwindung solcher Hindernisse gewinnt der Roman „Abendland" seine Erzählenergie. Der Erzähler sträubt sich gegen den eitlen Willen seiner Hauptfigur Carl Jacob Candoris, das eigene Leben als Drama vorzustellen. Das Buch, das sein Gegenüber, Sebastian Lukasser, auf der Grundlage von Candoris' Erzählungen schreibt, soll dessen dramatische Konstruktion überwinden, und zwar in der Form des Erzählergesprächs, bei dem die beiden Erzähler, der jüngere und der ältere, einander ins Wort fallen. Ein Agon, ein Kampf auf dem Feld der Gattungen.

Die Frage nach der Form der erzählbaren Menschenleben wird im Roman selbst erörtert. Carl, dessen Leben der erste Gegenstand des Romans ist, räsoniert: „‚Nimm jedes Menschenleben als ein Drama! Aristoteles hatte ja seine Überlegungen zur Tragödie von irgendwoher bezogen. Eine solche Theorie saugt einer ja nicht aus der attischen Luft. Wann ist eine Geschichte eine gute Geschichte? Wenn sie gebaut ist wie ein Leben. Von daher hat es der Aristoteles.'"[19] Köhlmeier lässt hier zu, dass seine Figur „den Aristoteles" ungenau referiert. Er nimmt mit seiner Zweideutigkeit Stellung zu dessen „Poetik", in der das Verhältnis von Epos, Tragödie, Charakter und Handlung formuliert wird. Candoris greift Aristoteles ungenau auf, denn in der „Poetik" heißt es, in der Übersetzung von Manfred Fuhrmann: „Die Epik stimmt mit der Tragödie insoweit überein, als sie Nachahmung guter Menschen in Versform ist."[20] Während die Tragödie eine abgeschlossene Handlung nachahme, verfüge das Epos über unbegrenzte Zeit, doch gemeinsam sei das edle *Sujet*: „Nun geht es um Nachahmung von Handlung, und es wird von Handelnden gehandelt, die notwendigerweise wegen ihres Charakters und ihrer Erkenntnisfähigkeit eine bestimmte Beschaffenheit haben [...]. Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht. Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein."[21] Mit anderen Worten: In der Handlung zeigt sich der Charakter, und dieser muss eine bestimmte Idealität aufweisen, um eine geschlossene Handlung zu ermöglichen. Fehlt der edle Charakter, so geht es um die „Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung [...], die eine bestimmte Größe hat."[22] Köhlmeier lässt Carl das „Leben" als solches zur Grundlage nehmen, doch die Figur, die hier spricht, will ihr Leben zum Drama (qua Tragödie) *gestaltet* haben. Während der eine Erzähler mit „Leben" das ideale (gute bzw. geschlossene) meint, widerspricht der zweite Erzähler der damit verbundenen dramaturgischen Absicht auf modern epische, eben unbegrenzte *und* zugleich *unideale* Weise. Carl erläutert seine Position selbst: „‚Und jetzt sage ich dir, was ein ideales Paar ist: nämlich wenn sich die beiden genau in der Peripetie ihres Lebens treffen. Ob es mit ihnen gutgeht oder nicht gutgeht, das ist eine andere Frage. In einem dramaturgischen Sinn sind sie ein ideales Paar. Und in diesem Sinn waren Margarida und ich ein ideales Paar. Und du, Sebastian, du warst unser Sohn.'" Sebastian spottet „‚Auch in einem dramaturgischen Sinn?'" und er widerspricht (im Namen der kruden Realität): „‚Ich war aber nicht euer Sohn.'"[23] Jeder Lebensart, jenseits der Gattungen, wird Köhlmeiers Erzählung gerecht.

Candoris, emeritierter Mathematik-Professor in Innsbruck, hat den Sohn des Wiener Jazz-Musikers Georg Lukasser, dessen Genie er erkannte und förderte, nach Lans gebeten, um Sebastian, der ihm stets eine Art geistiger Sohn war, in den Wochen

vor seinem Tod das eigene Leben zu erzählen. Candoris schafft – seinem „Aristoteles" gemäß – einen klassischen Erzählrahmen, und Sebastian revoltiert gegen den rezeptiven Part, den ein aktiver Erzähler ihm zuteilt. Als er sich daher kurz nach dem Tod von Candoris an seinen Roman macht, hat er Aufzeichnungen und Tonbandabschriften vor sich und auch einzelne Erzählbruchstücke (also schon vor der endgültigen Niederschrift Erzähltes: vor allem jene Teile, die er seinem eigenen Sohn David als eine Art Scheherazade vorträgt, um ihn vor dem Selbstmord zu bewahren). Nun zerstört er die von Candoris gewollte Komposition. Sebastian Lukasser kann hierfür auf das in Lans schon eingeübte Wechselgespräch zurückgreifen. Ihre Dialoge durchziehen die Erzählungen. Aus ihnen entwickelt Sebastian *post mortem* ein zweites Leben im Roman, sein eigenes. Maßgabe seiner Ergänzungen wird das eigene Leben sein, insofern es mit Candoris verbunden war. Also fast alles. Und was ausdrücklich im Abstand gelebt war (und insofern dazu gehörte) entstand schon in Lans, denn in ihrer Krise, die eine Krise der Konstellation war, bittet ihn Candoris, von seinem eigenen Leben zu erzählen. So kommt jene Episode in Amerika zur Sprache, die mit Carl nichts zu tun hatte, nichts zu tun haben sollte. Sebastian hatte ihn angerufen, er „wolle in Amerika ein neues Leben beginnen. Und als Carl fragte: ‚Wie willst du damit beginnen?', sagte ich: ‚Indem ich dich bitte, mich eine Zeitlang nicht mehr anzurufen.'"[24] Der Abschnitt im Buch trägt den obskuren Titel „Tintendunkles Amerika" – dort, im Erdschatten von Candoris' Leben, und als Liebhaber der schwarzen Maybelle, war er der Schriftsteller (als dessen Metier die „Tinte" gilt) geworden, der er nun ist.

Der Erzählrahmen ist selbst zur Erzählung geworden. Es ist die Erzählung des gemeinsamen, nun in Lans sich zuspitzenden Lebens. Dabei behauptet sich das Erzählen gegen das Drama als die Form, die Candoris bewusst wählt. Die Wahl der Gattung ist eine Handlung, die den Charakter zeigt.

narratio/historia

Die Herleitung des Charakters aus der Handlung wirft also Schwierigkeiten für die *Konstruktion* des Ganzen auf. Ein zweites Hindernis, das der Roman zu überwinden trachtet, hängt mit dem zweiten Argument jenes Erzählparadoxes zusammen: „Die Erzählung ist – zugunsten des erzählten Menschenlebens – zu beglaubigen." Das geschieht, indem man die Erzählung (*narratio*) als Teil der Geschichte (als *historia*) ausgibt. Hier geht es also weniger um die Erzählkomposition, als vielmehr um das *Setting* des Romans. Dabei ergibt sich das Sujet aus dem Erzählwahn, besser: aus dem durch das Wahnhafte geschaffene Legitimationsproblem. Erhebt das Erzählen gesprächsweise und also durch eine zerklüftete Makrostruktur einen Geltungsanspruch (gegenüber der Konstruktion), haftet doch jedem „Erzählen" weiterhin das Fabulieren und Flunkern an. Um die Lebenserzählungen (des Helden und seines Biographen) zu beglaubigen, muss Köhlmeier daher zum probaten Mittel eines guten Lügners greifen. Seine Regel lautet „Gut zu lügen, um die Wahrheit zu sagen". Eben daher kommt es auf das Setting an, auf das ganze, spezifische „Abendland", in dem der Roman spielt. Es zieht sich vom Ersten Weltkrieg und den deutschen Kolonien in Südwest-Afrika, der Judenvernichtung, der Entwicklung der Atombombe bis nach „1968", oder bis 9/11, von den großen Mathematikern zu den Jazz-Musikern in den USA und in Wien, zu einer Heiligen auch (zu Edith Stein), ja, bis zu gänzlich Lokalem in Innsbruck und in Feldkirch. In einem großen Interview mit Michael Maar in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung" sagt Köhlmeier: „Jeder Lügner kennt diese Tricks: Bette deine entscheidende Aussage in ein nebensächliches, aber mit hoher Glaubwürdigkeit ausgestattetes Detail, dann wird diese Glaubwürdigkeit dir jenen Kredit verschaffen, den du bei deiner ‚Unwahrheit' dringend nötig hast!"[25] In diesem Zitat ist das Wort „Unwahrheit" in Anführungszeichen gesetzt. Die Anführungszeichen folgen einem Grundgedanken des Romans: Indem die Figuren in die bekannte, verbürgte Historie des 20. Jahrhunderts gestellt wer-

den (das wären die „Details"), sehen sie sich beglaubigt, und doch entfalten sie dabei – gegenläufig – eine Wahrheit, die sich gegen jene Historie durchsetzt. Die Unwahrheit (das Fabulierte) wird der Geschichte, besser: den Legenden, die im Umlauf sind, noch heimleuchten. Was für die einzelnen Figuren gilt, gilt auch für die große Geschichte: Gerade die (kontra- und, wenn man will, transfaktische) Erfindung sagt etwas Richtiges. Was kennzeichnet das „Abendland", das so ersteht?

Köhlmeier gibt dem zwanzigsten Jahrhundert einen persönlichen Sinn, oder soll ich besser sagen: Charakter? Auf jeden Fall zeigt sich nun, dass die Konzentration auf das Narrative nicht das Metier, die Technik des Romans enthüllt, sondern vielmehr zeigen soll, wie es Köhlmeier gelingt, Lebensgrundfragen (und in den Antworten: seine Klugheit) zu gestalten.

Die Dramentheorie der idealen Liebe gehört dazu: „Man treffe sich kurz nach der Peripetie des eigenen Lebens"; oder – zentral – das Krankheitsbild einer gegenüber der Kunst sekundären Existenz. Candoris hat in seinem Leben die Kreativen gefördert und will am Ende – als Rache an einem Gott, der den Genius an ihm habe vorüberziehen lassen – sein *Leben* zu einem Kunstwerk erklären. Nicht das Genie zähle, sondern die Kultur, zu deren Haltung die Häme wird: „Letztendlich sind auch Michelangelo, Mozart, Shakespeare, Einstein – und Georg Lukasser – nichts weiter als Zuträger jener wahren Auserwählten, die reich genug oder clever genug oder kultiviert genug sind, um deren Werke zu genießen."[26] Doch selbst diese Einsicht Sebastians ist noch erzählt, denn sie findet sich, wie der Leser erfährt, in einer im Ärger entstandenen Aufzeichnung über seinen Freund.

Liegen den Erzählungen, wenn sie zum Widersacher von Einsicht und Sentenz werden, selbst Prinzipien zugrunde? Worauf gründet das Spiel, dessen Ethik darin besteht, dem Menschen durch die freie Erzählung gerecht zu werden? Gibt es eine Wertegrundlage, die dem vierten Argument entspricht: „Der Erzähler, dessen Lebenszeit begrenzt ist, wird zu Hilfsmitteln greifen: vor allem zu Resümees, die den Menschen (und damit dem Ziel des Erzählers) nicht gerecht werden." Die also erzählweise wieder zu verflüssigen wären?

Hilfsmittel, wie etwa das „Todesmotiv"

Zur Klärung dieser Frage konzentriere ich mich zuletzt, selbst meine Darlegung resümierend, auf das Todesmotiv im Roman, das Köhlmeier mit der Geschichte von Edith Stein (und eben nicht nur mit ihr) verknüpft. Candoris ist – so erzählt er – in jungen Jahren der Philosophin jüdischer Herkunft Edith Stein begegnet, die später in den katholischen Karmeliterorden eintrat; 1998 wurde sie heiliggesprochen, was ihr selbst kaum anzulasten sei. Zunächst trifft Carl sie 1914, zu Beginn des Ersten Weltkriegs, in Göttingen anlässlich eines Besuchs bei seinen Tanten, bei Tante Kuni und der Großtante Franzi, der Mutter Kunis und Schwester von Carls Großmutter mütterlicherseits. Edith Stein war aus Breslau an die Universität Göttingen gekommen, um bei dem Phänomenologen Edmund Husserl, dem Autor der „Logischen Untersuchungen", zu studieren, und sie fand im Dozenten Adolf Reinach einen Mentor. Reinach fiel 1917. Damals richtete Edith Stein einen verzweifelten Brief an Carl („Ich kenne sonst niemanden, an den ich mich wenden könnte."[27]); ein drittes Mal kreuzen sich ihre Wege, als Carl Edith Stein (da ist sie schon die Karmeliterin Teresia Benedicta a Cruce) nach ihrem Vortrag anspricht. Zuletzt erfährt er von seinem Freund Abe Fields, dass sie 1942 in Auschwitz ermordet worden war, und fährt 1945 nach Nürnberg, wo ihr Mörder Seyß-Inquart vor Gericht steht.

Carls Erzählungen werden – Woody Allens „Zelig" ähnlich – in das historische Geschehen eingefügt. Was zunächst gemäß der Lügentheorie des Erzählens Beglaubigung sein soll, wird zum Objekt von Kommentar und Korrektur. Die historischen Begebenheiten werden revoziert. Köhlmeier nennt eine seiner Hauptquellen selbst: Steins Autobiographie mit dem Titel „Aus dem Leben einer jüdischen Familie"[28] (hauptsächlich 1933 abge-

fasst). Daraus zieht er einen Satz (er zitiert ihn wörtlich), der zum Kern seines Stein-Bilds wird: „Ich konnte nicht mehr über die Straße gehen, ohne zu wünschen, dass ein Wagen über mich hinwegführe. Und wenn ich einen Ausflug machte, dann hoffte ich, dass ich abstürzen und nicht lebendig zurückkommen würde."[29] Der Eindruck einer konstitutiven Nähe zum Tod wird bestärkt dadurch, dass sie beim Selbstmordversuch der Tanten zugegen ist, und erfährt erzählerisch eine Steigerung durch den Tod Reinachs. Die darin sichtbare Sinnlosigkeit der Welt habe sie dazu gebracht, sich abzuwenden und die klösterliche Abgeschiedenheit zu suchen; das sei der Inhalt jenes Briefes gewesen: „Mir, dem Elfjährigen, vertraute Edith Stein ihren Schmerz an. Dass sie sich von dieser Welt abwenden wolle, dass sie in Kontemplation leben wolle. Wenn die Welt keinen Sinn brauche, brauche der Sinn keine Welt."[30] Diese aus dem Chiasmus sich ergebende Folgerung wird nicht als ein Argument des Briefes dargestellt (den Brief habe er, Carl, verloren), sondern ergibt sich aus einer großartigen Prosaimagination Carls anlässlich eines Kriegspropagandabildes aus dem Jahr 1914. Carls Gedanken münden in die von Edith Stein. Daher trägt die Lektüre der Autobiographie nichts wesentlich Neues bei, wenn man dort erfährt, dass jener verzweifelte Satz einem fröhlichen, klugen, arbeitsamen und karriereorientierten Mädel entschlüpft, das während einiger Wochen in eine Depression stürzt, weil es fürchtet, mit ihrer ersten wissenschaftlichen Arbeit den Ansprüchen Husserls nicht gerecht zu werden.

Der Erzähler revoltiert gegen seine Quelle, gegen den Bericht über das für die Heiligsprechung nötige Wunder etwa, von dem Kuni dem protokollierenden Dominikanerpater falsches Zeugnis ablegt, was aber an den Tag des Romans kommt, weil Carl, als Bub, dabei war (das Protokoll ist, naturgemäß, unzugänglich: es liege in den Archiven des Vatikans). Edith Stein habe, so die revoltierende Erzählung, nicht durch ihr schieres Auftauchen im Türrahmen die blutenden Wunden der Tanten, die sich umbringen wollten, zum Versiegen gebracht, sondern indem sie, gemeinsam mit Carl, erste Hilfe leistete. Nicht der Satz aus dem Roman gilt: „Das Kreuz des Abendlandes ist das schlechte Gewissen."[31] Gemeint ist das schlechte Gewissen angesichts der vielen Toten, für die man sich verantwortlich fühlt. Der Satz ist nicht der Sukkus des Romans. Im Gegenteil: Der Roman wehrt sich mit seinen Mitteln gegen Tod und Mord als das angebliche geistige Substrat des 20. Jahrhunderts. Wenn, dann ist der Tod individuell und gehört dem Einzelnen an. Der Bericht vom Selbstmord des Musikers Georg Lukasser, in dem man eine Art „Wahrheitsgehalt" (Walter Benjamin) des Romans erkennen kann, wie in Goethes Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder", bekommt, um das Besondere zu wahren, ein isoliertes, geradezu willkürlich eingeschobenes Kapitel zugeteilt. Noch mehr: Auch die Erzählung von Edith Stein ist „in Funktion". Sie dient, denn allein eine übergeordnete Erzählung kann ihr Sinn geben. Ich erinnere an das fünfte Argument: „Die einzig erlaubte Abstraktion ist eine Erzählung, welche in sich Stränge anderer Erzählungen bündelt." Sebastian schenkt Edith Stein große Aufmerksamkeit, weil er nur so die Geschichte seiner Mutter erzählen kann, die im Alter – angeregt durch die von Carl veranlasste Lektüre der Autobiographie Steins, die wiederum veranlasst ist durch einen Satz, den die Mutter an ihn richtete, und der identisch mit dem von Stein war: „Es gibt sonst niemanden, an den ich mich wenden könnte."[32] – die also im Alter noch in den Orden der Karmeliter eingetreten war. Hier ist alles Tat geworden.

Objektives Erzählen

Damit bin ich am Ende meiner Überlegungen angelangt. Sie führten entlang einer in mehreren Argumenten entfalteten paradoxen Lage des Erzählers durch den Roman „Abendland". Das Ziel, die Welt um der Menschen willen in deren Handlungen zu übertragen, lässt ob der Unübersichtlichkeit, die sich so ergibt, das Metier des Erzählens selbst in den Vordergrund rücken. Nicht durch die sprachliche Form (wie in Kafkas schillernder

Formulierung), sondern kraft einer Gattung entsteht der konstitutive Konflikt des Romans. Ist aus der Präferenz der Gattung gegenüber der Sprache die Kritik – nun in ihrem normativen Sinn – angebracht? Mein methodischer Eingangsgedanke zum Verhältnis von Verstehen und Kritik lautete: Konfliktkerne in Werken lassen sich innerhalb der kritischen Hermeneutik systematisch verstehen. Sie sind das Allgemeine, das die eigene Übereinstimmung mit dem Einzelnen verhindert. Die (normative) Literaturkritik würde prüfen, ob das Einzelne in diesem Konflikt notwendig und im Zwang erfasst wurde. Nun: Die Sprache des Romans folgt dem Agon der erzählenden Figuren in keiner Weise. Alle sprechen gleich. Köhlmeiers Roman „Abendland" führt eine Art „objektives Erzählen" vor, der Erzähler ist überall, er macht keinen Sprechunterschied zwischen den Figuren. Sie alle haben dieselbe Sprachmaske. Ich greife diesen Aspekt nicht willkürlich heraus, denn der Roman selbst kennt – in der Form von Nuklei, von Findlingen – die Alternative, nämlich eine Literatursprache. Einzelne dicht geschriebene Seiten (etwa die „Intro"), die Namen (Candoris), Kapiteltitel, die im Dunkeln bleiben („Adonai", „Tintendunkles Amerika"). Man muss darüber sprechen, ob für Köhlmeier diese Findlinge der Maßstab dafür sind, wie auch die Sprache in den Kernkonflikt ethischen Erzählens zu integrieren wäre.

Anmerkungen

1 Franz Kafka: Der Process. 12 Hefte mit CD-Rom. Hrsg. von Roland Reuss in Zusammenarbeit mit Peter Staengle. Frankfurt am Main: Stroemfeld 1997, 2.

2 Vgl. Jean Bollack: Sinn wider Sinn. Wie liest man? Gespräche mit Patrick Llored. Aus dem Französischen von Renate Schlesier. Göttingen: Wallstein 2003.

3 Vgl. grundsätzlich Renate von Heydebrand, Simone Winko: Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn u. a.: Schöningh 1996.

4 F. D. E. Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hrsg. und eingel. von Manfred Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, 71.

5 F. D. E. Schleiermachers Hermeneutik. Nach den Handschriften neu hrsg. u. eingel. von Heinz Kimmerle. Zweite verb. u. erw. Aufl. Heidelberg: Winter 1974, 83.

6 Ebd., 82.

7 Peter Szondi: Schleiermachers Hermeneutik heute. In: P. S.: Schriften. Bd. 2: Essays. Satz und Gegensatz. Hrsg. von Jean Bollack et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 106–130.

8 F. D. E. Schleiermachers Hermeneutik, a. a. O., 31.

9 Vgl. grundsätzlich Verf.: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Göttingen: Wallstein ²2006.

10 Michael Köhlmeier: Abendland. München: Hanser 2007.

11 Vgl. ebd., 754f.

12 Felicitas von Lovenberg: Das angenehm unangenehme Gefühl, so etwas wie Seele zu besitzen. Von einem, der auszog, die Zeit einzufangen. Michael Köhlmeiers Jahrhundertroman „Abendland". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.10.2007, L3.

13 Vgl. Verena Auffermann, Das ganze Leben. Michael Köhlmeiers monumentales Jahrhundertepos „Abendland" wagt viel und gewinnt. In: Die Zeit, 20.9.2007, 61.

14 Franz Haas: Querfeldein durch ein Jahrhundert. Michael Köhlmeiers ambitionierter Roman „Abendland". In: Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe, 11.9.2007, 27.

15 Michael Köhlmeier: Abendland, a. a. O., 176.

16 Ebd., 340.

17 Ebd., 331.

18 Ebd., 527.

19 Ebd., 166.

20 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982, 5,6, 17.

21 Ebd., 6,6, 19; 6,11f., 21.

22 Ebd., 7,2, 25.

23 Michael Köhlmeier: Abendland, a. a. O., 166.

24 Ebd., 448.

25 Michael Maar: Die Geschichte hat ihren eigenen Kopf. Ein Gespräch mit Michael Köhlmeier über seinen neuen Roman „Abendland". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 231, 5.10.2007, 52.

26 Michael Köhlmeier: Abendland, a. a. O., 313.

27 Ebd., 248.

28 Edith Stein, Aus dem Leben einer jüdischen Familie. Das Leben Edith Steins. Kindheit und Jugend. Druten: R. Bosman 1985 (= Edith Steins Werke. Hrsg. von Lucy Gelber, Romaeus Leuven und Michael Linssen; 7).

29 Ebd., 246f.; vgl. Michael Köhlmeier: Abendland, a. a. O., 109f.
30 Ebd., 248.
31 Michael Köhlmeier: Abendland, a. a. O., 584.
32 Ebd., 249.

Matthias Beilein

Die Maßstäbe der Erinnerung

„Ich will Ihnen eine Geschichte erzählen",[1] antwortete einmal ein österreichischer Schriftsteller der Gegenwart, als er danach befragt wurde, was für ihn der Anlass zum Schreiben sei. Damit kündigte er allerdings nicht, wie sein Interviewpartner zunächst vermutete, eine Geschichte an, sondern hatte vielmehr in diesem einen Satz den Kern seiner Poetik freigelegt: das Geschichten-Erzählen als Triebfeder des eigenen Schreibens, das in einem komplementären Verhältnis zum Bedürfnis der Leser nach Geschichten steht. Dass der Schreibanlass „Ich möchte Ihnen eine Geschichte erzählen" nicht nur für Menasse, sondern auch für Michael Köhlmeier von erheblicher Relevanz ist, zeigen viele seiner Texte. Köhlmeier lässt es jedoch selten dabei bewenden, lediglich die Geschichte aus der überlegenen Perspektive eines Erzählers wiederzugeben, sondern integriert den Anlass des Erzählens in den Text, ja macht den Erzählanlass oft zum Teil der Geschichte, gelegentlich sogar zu einer eigenen Geschichte. Aus diesem Erzählverfahren entstehen Texte, die im Zeichen des Ursprünglichen stehen, verweisen sie doch auf den Beginn der Literatur selbst: Jemand will eine gute Geschichte erzählen, und er selbst oder ein anderer hält sie fest.

Was sich aus diesen Alltagssituationen heraus entwickelt, wirkt zunächst oft banal, steigert sich aber nicht selten zum „unerhörten Ereignis", und dies mit einer authentischen Signatur, treten viele der Köhlmeierschen Geschichtenerzähler doch selbst als handelnde Figuren in ihren Geschichten auf. Zu nennen wäre hier beispielsweise die Erzählung „Sunrise"[2]: Eine banale Ausgangssituation („Just two guys on a lost highway", wie es ähnlich bei Hank Williams heißt: Der namenlos bleibende Ich-Erzähler hat gemeinsam mit seinem Freund Richard eine Autopanne) gibt den Anlass für eine merkwür-

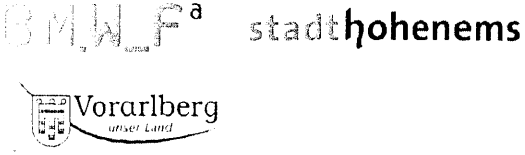
Ulrike Längle/Jürgen Thaler (Hrsg.)

Michael Köhlmeiers „Abendland“

Fünf Studien

StudienVerlag
Innsbruck
Wien
Bozen

Gedruckt durch die Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien, der Stadt Hohenems und des Landes Vorarlberg.



© 2010 by Studienverlag Ges.m.b.H., Erlerstraße 10, A-6020 Innsbruck
E-Mail: order@studienverlag.at
Internet: www.studienverlag.at

Buchgestaltung nach Entwürfen von Kurt Höretzeder
Satz: Studienverlag / Maria Strobl · maria.strobl@gestro.at
Umschlag: Studienverlag / Vanessa Sonnewend · www.madeinheaven.at

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7065-4936-3

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort 7

Christoph König
Zu produktiven Konflikten im Roman „Abendland“ von Michael Köhlmeier 9

Matthias Beilein
Die Maßstäbe der Erinnerung 27

Jürgen Thaler
Mündlichkeit in „Abendland“ 41

Klaus Nüchtern
Die Schrammeln, der Jazz und die Neue Musik. Über Musikalisches in „Abendland“ 53

Ulrike Längle
Zur Sache mit dem Hund. Eine kynologische Studie zu „Abendland“ 67

„Thomas Mann ruht, ich lege mich nur hin.“
Michael Krüger im Gespräch mit Michael Köhlmeier 85

Autor/-innen 102