

Alexander Eilers (Hg.)

**Entlassungspapiere –
Festschrift zur Emeritierung von
Prof. Dr. Ulrich Horstmann**

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Bibliographic Information of the Deutsche Bibliothek

The Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://www.dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-958660-00-7

Umschlaggestaltung: Herbert Ploetner

Lektorat: Alexander Eilers / Elisabeth Turvold

Satz: Alexander Eilers

Herstellung: Druckerei Mergard, Lauterbach

1. Auflage
Fernwald 2015
Alle Rechte vorbehalten
© Alexander Eilers

Kein Teil des vorliegenden Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers in irgendeiner Form (Photokopie, Mikrofilm, Scan usw.) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Alexander Eilers (Hg.)

**Entlassungspapiere –
Festschrift zur Emeritierung von
Prof. Dr. Ulrich Horstmann**

Nebst
Abschiedsvorlesung,
einem Interview
sowie einem Geleitwort von
Günter Kunert

litblockín

Inhalt

Vorwort des Herausgebers

Im Anfang war das Abschiedswort

Ulrich Horstmann

Über die Kleine Unsterblichkeit und wie man dahin kommt

Vom Mythos zum Logos – und wieder zurück: Aufsätze, Vorträge, Essays

Günter Kunert

Wir Untiere – ein Geleitwort

Tobias Gabel

Über Grenzen, an die Wachen unter ihren Wächtern

Daniel Schneider

„Die Wände zwischen Poesie und Philosophie sind aus Papier“ –
Ulrich Horstmann als Literaturwissenschaftler und Hochschullehrer

Ingmarie Flimm

Zoom aufs Schweineglück. Ulrich Horstmanns lyrische Widerborstigkeit

Frank Mehring

The Soundtrack of Liberation

Walter Gebert

Vertriebene Kinder oder: Die Alltäglichkeit des Apokalyptischen

„Words, words, words“: Vermischtes

Elisabeth Turvold

Pegasos

John Oswald (übers. von Ingo Berensmeyer)

Der Gehirn-Auszehrer oder: Vom Elend der Autorschaft

Alexander Eilers

Melencolia 2.0

Deekan Blue

Teenage Hipster Lobotomy (24 Suren zum Abgesang auf die Schönen Guten Wahren)

Sascha Reif

Gedankenmörser / Einfallstore

Michel Kremer

Das kleine Horstmann-ABC. Von A wie anthropofugal bis Z wie Omega

Letzte Worte

Frank Müller

„Wo bleibt er denn, der Versarger?“ Interview mit Ulrich Horstmann

Anhang

Autorenporträts

Werkverzeichnis von Ulrich Horstmann (Stand: Mai 2015)

Abbildungsnachweise

Im Anfang war das Abschiedswort

[Horstmann-Illustration]

Ulrich Horstmann

Über die Kleine Unsterblichkeit und wie man dahin kommt

Abschiedsvorlesung vom 3. Juli 2014

Für Helene

Vor einem Vierteljahrhundert ist das akademische Gießen spröde mit mir umgegangen. Zwar hat das Stadttheater schon 1982 mein erstes Theaterstück *Wurm* – ein Spektakel aus der Nachgeschichte – bereitwillig uraufgeführt und damit eine Dramatikerkarriere auf den Weg gebracht, die nach weiteren Zuckungen in Braunschweig und Kaiserslautern endete, kaum daß sie begonnen hatte. Aber an der Justus-Liebig-Universität mußte ich zweimal ‚vorsingen‘, bevor ich 1991 mein Engagement bekam. Dabei stellten sich die Arbeitsbedingungen am Institut, damals noch ein eigenständiger Fachbereich, im Vergleich zur Atmosphäre meines Stücks als deutlich weniger apokalyptisch heraus. Im Gegenteil, sie ließen mir so viel Spielraum, daß ich die alles entscheidende biographische Wende vollziehen konnte, ohne aus der Kurve getragen zu werden. Ich kam nämlich als reichlich vertheoretisierter Kopf, um nicht zu sagen als Hirnkrüppel, an die Lahn und trete hier als sinnenfroher Ganzkörperphilologe vor Sie hin, und diese Entwicklung vom *Literaturwissenschaftler* zum *Literaturwissenschaftler*, die ich nur empfehlen kann, habe ich vor Ort nahezu ungestört durchlaufen.

Flagge zeigen kein Problem. Aber die heutige Veranstaltung will nicht nur als Dankeschön dafür verstanden werden, daß daraus niemals die große Flatter wurde. Sie bringt noch eine andere Tatsache, nein, ein *factum brutum* in Erinnerung: Das Ende der Fahnenstange und der Dienstzeit ist erreicht. In der Sprache der Regieanweisungen steht ein Exit an, das das Schicksal über kurz oder lang einer grammatischen Geschlechtsumwandlung unterziehen und dem es in Spendierlaune noch zwei äußerst fatale Buchstaben zufügen wird: Exitus. Was nun?

Ich glaube nicht an Energy Drinks. Es geht nichts über reinen Wein, insbesondere auf der Zielgeraden. Wir wollen alle den Applaus und seinen Nachhall, die wir den Berufsmarathon absolviert haben, auch wenn wir nicht in

der Spitzengruppe, sondern im Feld einlaufen, und wir brauchen ihn nachhinkend, während das Siegetreppchen schon wieder geräumt wird und das Publikum abwandert, vielleicht am dringlichsten. Deshalb muß man sich beizeiten Gedanken machen, wie man sich in Erinnerung bringt und hält. Und ich möchte Ihnen am Ende die beiden Tricks verraten, die ich nach reiflicher Überlegung praktiziere, was den schönen Begleiteffekt hat, daß Sie mir, so diese Verfahren einigermaßen greifen, als Souffleur sogar noch aus diesem dritten Grund ein gutes Andenken bewahren werden.

Aber fangen wir bescheiden an und klären wir, was wir nicht wollen und worauf wir verzichten:

Dauerhafter als Erz führt' ich ein Ehrenmal
Über Königesbau und Pyramiden auf,
Das nicht zehrender Guß, nicht ungezähmter Nord
Auszutilgen vermag, auch die unzählige
Jahrenreih' und die Flucht eilender Zeit nicht.
Sterben werd ich nicht ganz [...].

So klingt es, wenn uns Horaz in und mit dem dritten Buch seiner *Carmina* (*Oden*) über mehr als zwei Jahrtausende hinweg anspricht und einschüchtert. Und so hört sich ein anderer Klassiker an, der es, wenn schon nicht an Halbwertzeit – hier geht es erst um gut vier Jahrhunderte –, so doch an Selbstbewußtsein problemlos mit dem römischen Aufsteiger und Sklavensohn aufnehmen kann:

But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou ow'st;
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st;
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

In seinem 18. Sonett ist sich William Shakespeare nicht nur seiner eigenen unbegrenzten literarischen Fortdauer sicher, sondern auch der magischen Gabe, dem/der/den Angesungenen seinerseits zum ewigen Leben im Wort zu verhelfen. An dieser großen Unsterblichkeit, da sind wir uns wohl einig, wollen wir uns nicht überheben. Denn als Literaturhistoriker wissen wir nur allzu gut, wie

sich die Einzigartigen an den Blendern und Stümpfern schadlos halten, die ihre Grenzen nicht kennen. Sie verfahren so mit den von ihrem Größenwahn Überwältigten wie Alexander Pope in seiner *Dunciad* mit Colley Cibber umspringt, wenn er Shakespeares Zauberstab umdreht und nicht mehr einen hochgeachteten oder geliebten Menschen buchstäblich festhält, sondern die Jämmerlichkeit eines Möchtegern-Virtuosen der Gnade des Vergessens entzieht. Nein, wir machen es halblang und votieren anstelle der großen Unsterblichkeit – mit kleinem ‚g‘ – für die Kleine Unsterblichkeit – mit großem ‚K‘ – oder noch kürzer, unsere Überlebensdevise lautet: K.U. statt k.o.

Dafür haben wir, gut zu wissen, den ausdrücklichen Segen jener Dauerhaften, vor deren Unmut wir angesichts zahlreicher gebrannter Kinder auf der Hut sein sollten. Verabreden wir uns dazu in der Mitte des 18. Jahrhunderts und schließen wir uns der Führung Thomas Grays und seiner *Elegy Written in a Country Churchyard* an. Hier sind wir auf keinem Dorotheenstädtischen Friedhof des *Augustan Age* und nicht unter den Leuchtfeuern des aufgeklärten Geistes; hier sind wir zwischen einfachen Leuten und kleinen Lichtern, die trotzdem noch nachglühen möchten in der Erinnerung der folgenden ein, zwei Generationen, oder schlichter, hier befinden wir uns unter unseresgleichen und in Gegenwart eines geradezu flächendeckenden Verlangens nach Kleiner Unsterblichkeit:

For who to dumb Forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e'er resigned,
Left the warm precincts of the cheerful day,
Nor cast one longing lingering look behind?
On some fond breast the parting soul relies,
Some pious drops the closing eye requires;
Ev'n from the tomb the voice of nature cries,
Ev'n in our ashes live their wonted fires.

Wir bekommen demnach von berufener Seite grünes Licht für unseren Wunsch nach Zwischenschaltung eines Dimmers, wenn uns das Lebenslicht ausgeblasen wird, so daß wir langsam ab- und ausgeblendet werden wie ein Sympathieträger im Kino und nicht weggeschnitten wie ein aus dem Bild stolpernder Statist. Doch mit welchem Kunstgriff man sich Grays ‚stummem Vergessen‘ noch für ein Weilchen entziehen kann, darüber erfahren wir auf seinem vorromantischen Gottesacker herzlich wenig.

Es dämmert uns aber. So wie die Einzigartigen, in deren Allgegenwart die Philologen ihre privilegierte Existenz zubrachten, bevor sie in die Subduktionszonen der Kulturwissenschaft gerieten, so wie diese Ausnahmegestalten ihr Leben daran setzen mußten, um sich die große Unsterblichkeit zu erkämpfen, so fällt auch die Kleine niemandem in den Schoß. Fleißige Pflichterfüllung – ich verrate es höchst ungern – langt nicht hin. Die munterste Abschiedsvorlesung reicht nicht aus, keine Exzellenzinitiative, kein Drittmittelmaß zwingt sie herbei. Wie bei ihrem nicht minder heiß begehrten Gegenteil, *la petite mort*, dem kleinen Tod, muß man sich, vermute ich mal, ebenso energisch wie zärtlich ins Zeug legen, um (an) zu kommen

Namen sind Schall und Rauch, und Sie werden gleich besser verstehen, warum ich hier die K.U. umtanze wie die Israeliten das Goldene Kalb. Mir ist nämlich das Schicksal zweier Doppelgänger unter die Haut gegangen, die mir demonstriert haben, wie schnell man trotz guter Voraussetzungen alle Ansprüche auf kurz- und mittelfristiges Erinnerungwerden verwirken und sich im Dunkel der Geschichte verlieren kann. Ich bin mit anderen Worten nicht der erste Aspirant, der Horstmann heißt, und ich werde nicht der letzte sein.

1878 erschien in der *Gartenlaube* ein längerer Artikel mit der Überschrift „Die Horstmann'sche Schwerkraftmaschine“, in dessen Protagonisten ich zunächst, womöglich aufgrund einer entfernteren Blutsverwandtschaft, einen Mitmelancholiker vermutete. Nichts abwegiger als das, denn es handelt sich um einen Merseburger Erfinder, der nach 18-jähriger entsagungsvoller Tüftelei mit einem Perpetuum mobile vor die Einwohner seiner Heimatstadt und die überregionale Presse eben in Gestalt des angeführten biedermeierlichen Organs hintrat und einigen Eindruck machte:

Das Publicum kam und Horstmann siegte, denn die Maschine bewegte sich mit geradezu verzweifelter Regelmäßigkeit. Da gab es nichts von bewegender Dampf-, Gas-, Pferde- oder Menschenkraft, aber die Maschine bewegte sich. Da waren auch, wie eine genaue Untersuchung ergab, keine magnetischen, elektrischen oder chemischen Kräfte, und die Maschine bewegte sich doch.

Kraft aus der Kraftlosigkeit, Energie aus Ohnmacht, wenn ich das richtig verstehe. Vielleicht hatte mein Namensvetter also doch das entscheidende Prinzip von Schwarzgalligkeit und Schwermut begriffen. Aber von seiner mechanischen Umsetzung ist nichts mehr in Erfahrung zu bringen. „Leider“, so der Redak-

teur, „erlaubt es die Rücksicht auf den § 2 des Patentgesetzes nicht, dem Publicum der ‚Gartenlaube‘ eine genauere und durch Abbildung unterstützte Beschreibung der Horstmann’schen Maschine vorzuführen.“ Und folglich war weder dem „einfachen Schlossermeister“ noch seiner Apparatur, der im übrigen „zwei Pferdekräfte“ attestiert wurden – einem automobilen Deux Chevaux lange vor der ‚Ente‘ also –, die Kleine Unsterblichkeit beschieden, die ich nach wie vor im Visier habe.

Noch unheimlicher wird mir allerdings bei dem zweiten Vorläufer und Doppelgänger, der mir nicht beim Herumbasteln an einem handgreiflichen Selbstläufertum begegnet ist, sondern auf dem ureigenen beruflichen Terrain. Der Anglist Horstmann war mit anderen Worten auch schon einmal da, und zwar genau dort, wo ich gut einhundert Jahre später die niederen und höheren akademischen Weihen empfang, in Münster. Es handelt sich um Carl Horstmann, der sich 1872 über altenglische Dichtung habilitierte, wobei das Verfahren durch ten Brink von Marburg, meinem jetzigen Wohnort aus betreut wurde. 1889, so vermeldet die Chronik des Englischen Seminars der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, gab Horstmann seine Oberlehrerstelle in Berlin auf und ging nach England, wo sich seine Spur – und jedes Andenken – verliert. Dabei hat er fleißig publiziert, wiederholt auch in der 1878 aus der Taufe gehobenen *Anglia*, in der ich mit einer ganzen und dazu noch mißmutig-verkniffenen Rezension vertreten bin. Wem das nicht zu denken gibt, dem ist kaum zu helfen.

Kann man sich – der oben artikulierten schlimme Verdacht kehrt zurück – als arbeitsamer und gewissenhafter Literatur- oder Kulturwissenschaftler überhaupt noch in die K.U. publizieren? Nach Stephen Greenblatt, Galionsfigur des *New Historicism*, ist es unsere Haupt- und Lieblingsbeschäftigung, uns zu absentieren und mit den g.U.’s – den großen Unsterblichen – Zwiesprache zu halten: „I began with a desire to speak with the dead.“ Das ist eine Sache. Die andere ist, ob die Nachwelt mit und über uns redet, wenn wir tot sind. Es tut mir in der Seele weh, das zarte Pflänzchen Hoffnung nicht begießen zu können, aber in meinem, in unserem Metier gibt es eine schwere Anomalie. Die Großen des Fachs, die literatur- und kulturwissenschaftlichen Koryphäen schaffen es nur mit Müh’ und Not in die Kleine Unsterblichkeit – in der Regel demonstriert und dokumentiert durch die Aufnahme immer genau desselben Kapitels ihres Hauptwerks in jene ziegelsteindicken Theorieanthologien, mit denen man Vater und Mutter erschlagen kann. Für das breite Mittelfeld der eigentlichen K.U.-

Aspiranten, die Phalanx der Wasserträger und Multiplikatoren, bleibt dann nichts mehr übrig außer dem technischen K.o.

Warum ist das so? Drei gute, oder besser, un gute Gründe fallen mir ein, die wir im Schnelldurchlauf abarbeiten wollen: Überproduktion, die Negativierung des eigenen Forschungsgegenstandes und die Selbstspirouettierung des Fachs. Das erste Defizit ist schon Anfangssemestern geläufig. Es wird zu schnell und zu viel publiziert, und die Halbwertszeit des auf den akademischen Markt Geworfenen geht unbeirrbar gegen Null. Bei der obwaltenden „gelehrten Stallfütterung“ – so die Formulierung Georg Christoph Lichtenbergs – werden immer größere Würfe produziert, so daß man bald vor lauter Karnickeln den eigenen Kleingarten nicht mehr sieht, Hase heißen will und sich vom Acker macht. Wem diese Bestandsaufnahme zu versprachbildert und versprachwildert daherkommt, dem bin ich gern mit mehr Empirie zu Diensten. Es gibt inzwischen statistisch niet- und nagelfeste Untersuchungen zuhauf, die nachweisen, daß der durchschnittliche fachwissenschaftliche Artikel nicht nur in den Geisteswissenschaften von zwei Komma – nein, die Stellen hinter dem Komma schenken wir uns –, von zwei Personen also gelesen wird: dem Verfasser und dem Gutachter, wobei man nach der Lektüre des ein oder anderen Fallbeispiels zu dem Schluß kommen könnte, daß es sich auch bei dieser Annahme noch um einen frommen Wunsch handelt. In den *humanities* rauscht es, anders gesagt, zu viel, um einem einzelnen vorzeigbaren Lebenswerk hinterherlauschen zu können. Und nicht das altherwürdige kosmische Rauschen ist damit gemeint, die Hintergrundstrahlung, die vom Big Bang und dem langen Atem des Universums kündet, sondern das, was auf jeder Universitätstoilette zu hören ist.

Wir kommen damit nach der Überproduktion zum zweiten großen Stolperstein, der jeden echten Fortschritt in Richtung innerdisziplinärer Erinnerungskultur verhindert: der Negativierung des eigenen Forschungsgegenstandes, oder einfacher und deftiger gesagt, dem seit etlichen Jahrzehnten eingerissenen Schlechtreden und Kleinmachen von Literatur und ihren Verfassern. Die Inbrunst, mit der poststrukturalistische Paradigmenstifter, ihre Schulen und selbst noch die mit ihnen verfeindete spätestscholastische Konkurrenz auf dem künstlerisch autorisierten Wort herumhacken, ist Außenstehenden und Nichtspezialisten kaum verständlich zu machen, den Eingeweihten dagegen sattem bekannt – weshalb ich es bei einem Zitat bewenden lasse, das die fatale Wechselwirkung zwischen dem Aufbau eines Theoriegebäudes und dem Schwingen der Abrißbirne über der früher schöngeistig genannten Literatur eindrucksvoll vorführt:

Theory's favourite eureka moments have usually been negative epiphanies: [...] Reports of the 'death of the author' (Barthes), 'death of the subject' (Foucault) and 'death of the real' (Baudrillard), together with the news that the grand narratives are obsolete (Lyotard), and there is nothing outside the text (Derrida), can only reinforce the suspicion that theory specialises in obituary-writing and general debunking. (Michael Greaney)

Bei einer derartigen Inflation von Nachrufen ist für die, die keine Nachrufer sein wollten und einen produktiven Umgang mit ihren Interessengebieten gepflegt haben, selbstredend kein ‚Fahre wohl‘ mehr drin.

Wir sind beim dritten und letzten Grund für die sang- und klanglosen Umgangsformen an der *cutting edge* angekommen: der Selbstspirouettierung des Fachs. Damit meine ich den immer schnelleren, immer atemloseren Wechsel und Austausch der Moden und der Theoriedesigns: *interpretive turn*, *performative turn*, *iconic turn*, *spatial turn*, *translational turn*, *cultural and transcultural turn* usw. Wenn man keinen Halt mehr besitzt, weil man sich einredet, alles sozial konstruiert oder autistisch dekonstruiert zu haben, muß man zur Erzeugung von Stabilität wie ein Derwisch um sich selbst zu kreisen beginnen. Und genau diese Schrauben und Drehungen im nahezu freien Fall beobachtet man mit vom Fahrtwind zu Berge stehenden Haaren, wobei der bis heute aussagekräftigste Kommentar dazu der amerikanischen Popkultur zu verdanken ist, genauer dem bibelfesten Byrds-Hit aus dem Jahre 1965:

To everything – turn, turn, turn
There is a season – turn, turn, turn
And a time to every purpose under heaven.

Warum es mir Kopf und Bart verwuschelte, wo ich doch *Literaturwissenschaftler* und Nicht-Derwisch bin, wollen Sie wissen? Weil ich aus allen Wolken fiel, als ich einsehen mußte, daß beim Erwerb der Kleinen Unsterblichkeit mit der Unterstützung der zeitgenössischen Literaturwissenschaft im allgemeinen und der deutschen Anglistik im besonderen nicht zu rechnen war. Darauf, ich gestehe es frank und frei, war ich nicht gefaßt gewesen, und der Schock erklärt vielleicht zur Genüge, warum ich das mir bekannte hohe Risiko einging, nach dem sprichwörtlichen Strohalm griff und direkt unter dem Damoklesschwert mit der Aufschrift Colley Cibber an meinen Schreibtisch zurückkehrte, um das

zu verfassen, was es nach Maßgabe der Theorie-Avantgarde nur noch als optische Täuschung gab: Literatur.

Aus dem Stolpern und Straucheln wurde ein Glücksfall im doppelten Sinne – für den belletristischen Schwarzarbeiter, der mal Klaus Steintal, mal Horst-Ulrich Mann, meistens aber genauso wie ich hieß, und für den Philologen, der sich hier von Ihnen verabschiedet. Letzteres deshalb, weil es für einen Literaturwissenschaftler nichts Nützlicheres geben kann als die Innenperspektive des Schreibenden, die es paradoxerweise auch ermöglicht, sich selbst mit anderen Augen und von außen zu sehen. Ich kann nicht umhin, Ihnen diesen bemerkenswerten und hochwillkommenen Zugewinn an Einsicht anhand von zwei Gedichten vorzuführen.

Wer wäre nicht schon über das notorisch angespannte Verhältnis von Kunst und Macht ins Grübeln geraten, über die grandiose Unbeugsamkeit von Literaten und ihr jämmerliches Speichelleckertum, über einen Ezra Pound, der hinter faschistischen Mikrofonen die Trommel für Mussolini rührt, um danach von seinen amerikanischen Landsleuten, wie ein Papagei, im Käfig öffentlich zur Schau gestellt zu werden, oder über alphabetisch geordnete Bücherregale, in denen Celan und Céline gleichsam Hautkontakt haben, ohne daß es zu Auschlägen oder gegenseitigen Kneifattacken kommt. Die Monographien zu diesem Thema füllen Bibliotheken. Wenn Sie sich dagegen einem Gedicht anvertrauen, brauchen Sie nur einen Auslöser, zwei Poller zum Festmachen und, sagen wir, um die fünfzig Zeilen Freiraum – schon sehen Sie klarer.

Der Auslöser für „Préludes“ war Iris Radisch, mit der ich mich Anfang der 90er als *Zeit*-Rezensent heillos zerstritten habe, weil sie zum großen Halali auf Heiner Müller blies. Als Poller dient zum einen die Anspielung auf die *Préludes* von Franz Liszt, die im Radio des Dritten Reiches immer dann angespielt wurden, wenn es galt, eine verlässlich triumphale ‚Sondermeldung‘ unters Volk zu bringen und die deshalb noch eine ganze Hörrergeneration lang einschlägig besetzt waren. Der zweite, am Ende be-

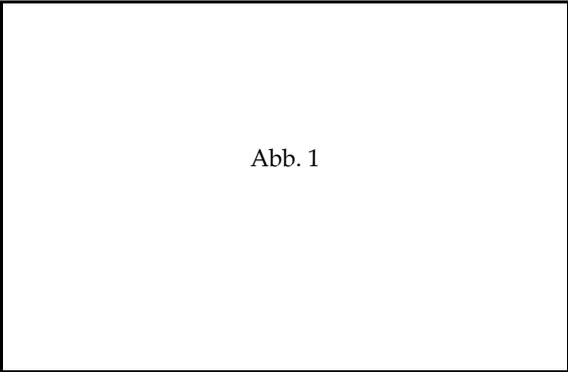


Abb. 1

nutzte Anknüpfungspunkt ist das Hans-Holbein-Gemälde mit dem Titel *Die Gesandten* (1533), auf dem zwischen den beiden in diplomatischer Mission tätigen Renaissance-Dressmen ein Totenkopf sichtbar wird, der sich konvex und fast bis zur Unkenntlichkeit verzerrt in einem Schild spiegelt. Hier also meine Reflexion:

Préludes

Es geht nicht in
die Moralister,
daß wir mit schmutzigen Händen
saubere Arbeit leisten:
IMs der Weltgeschichte,
Kobolde vom Prenzlauer Berg,
Vorkoster in den Hexenküchen der Macht,
Nachbeter gestürzter Demagogen.
Exempli gratia habe ich Nero erzogen,
ihm in der Wanne meine Pulsadern angelegt,
bis er milchbärtig aus seiner Lauheit stieg.
Zu Befehl ließ ich mich aufspielen
hinter Stacheldraht und Todesstreifen
bei den Soireen des Kommandanten.
Die Gehörgänge von Fleischwölfen
sind mir nicht zu abwegig gewesen,
noch verhallte ich mit Liszt
vor dem Einsatz als Sondermelder.
Weiß Gott bin ich Kirchenmaler gewesen,
das erhebende Werk seelenruhig fixierend
mit Borgia-Ergüssen, proletarischem Schweiß.
Augenweiden für die Verblendeten
habe ich signiert,
und das Reich der Freiheit
dick aufgetragen
in den Sklavenställen der Sieger.
Nennt es, wie ihr wollt:
Ohnmacht, Schwäche, Schuld,
Käuflichkeit, willfährige Kollaboration. Es tut

nichts zur Sache,
woran sich einer aufhängt,
der mir die Kunst neiden muß.
Zeigt die Zunge. Speit mich an.
Holbein heiß ich und lasse den Speichel
so lebensecht über meine Brokate rinnen,
daß man die Leinwände allmorgendlich
trockentupft in den Museen,
damit sich die Unart im Rahmen hält,
damit das Verlangen gestillt wird,
im Moralister,
das Verlangen nach Reinheit sowie
nach klassischer Musik
im Bistro und beim Austreten
nach der zappeligen Begegnung
mit meinen Gesandten.

Das zweite Gedicht „Schwein gehabt“ ist auch eine Spiegelung, mehr noch, es ist Spiegelfechterei. Es kehrt den Spieß um, weil hier kein Philologe die Literaten bzw. den Literaten in sich ins Visier nimmt, sondern die schöne Seele den Berufsinterpreten, mit dem sie symbiotisch verbandelt ist. Das Spielbein baut sich sozusagen vor dem Standbein auf und erinnert es auf ziemlich indozente Weise an sein akademisches Handicap, ein nicht abzustellendes Nachziehen und Nachhinken.

Schwein gehabt

RÜCKEN AN BAUCH, BAUCH AN RÜCKEN
WELT SICH UNTER DER SCHWARTE
DAS FLEISCH,
SCHWAPPT DIE SPECKIGE DÜNNUNG,
GURGELT, PRUSTET UND FURZT
DIE FÜLLUNG DES PFERCHS,
DÜNSTET AUS,
WORIN MAN SICH GUT RIECHEN KANN.
Die Viecherei beginnt bei Ferkeln
ohne Stallgeruch.

Das indignierte Grunzen,
das angewiderte Runzeln der Rüssel,
das verbissene Frontmachen
kenne ich aus Berufungskommissionen, literarischen
Gesellschaften sowie aus diversen anderen Einrichtungen
der Intellektuellenmast.
War ich mit zu vielen Wassern gewaschen,
von Geburt an deodorant
oder bloß nicht großporig genug?
Jedenfalls kriegten sie immer Wind von dem,
was mir abging,
und bestallten mich nicht.
Hatten sie sich erst Luft, ihre Luft gemacht,
half kein Sonderdruck, kein großer Wurf,
mit dem man widerborstig
auf die Welt gekommen war.
Etwas füttert mich durch, gut,
in meinem Verschlag;
aber mit Haut und Haaren
komme ich nicht dazwischen,
Rücken an Bauch, Bauch an Rücken,
ruchlos, wie ich bin.

Soviel als Anschauungsunterricht oder besser Hörprobe meiner zweiten K.U.-Initiative, die, wie erinnerlich, aus dem Eingeständnis resultierte, daß die Literaturwissenschaft für ausscheidende Fachkräfte weder Dimmer noch die grauen Zellen der Memoria, geschweige denn einen konservierenden Balsam im pietätvollen Spender bereithält. Nun ist das Absetzen in das unwissenschaftliche Schreiben, ich will das nicht wiederholen, eine großartige Sache und die Fähigkeit dazu ein Gottesgeschenk; aber – aber wenn ich die ein-, zwei-, na schön, in einem Fall auch dreistelligen Absatzzahlen Revue passieren lasse, die meine literarischen und essayistischen Publikationen bei den Jahresabrechnungen der Verlage erreichen, gibt es nichts, was mir die ernüchternde Schlußfolgerung erspart: Das K.U.-Potential des Texters Horstmann liegt auch nur unwesentlich höher als das seines textverarbeitenden Alter ego.

Da ist es wieder, das ganz und gar nicht witterungsbeständige Ende der Fahnenstange mit den fünfundsechzig Jahresringen und den Schnittpuren der

Kettensäge. Wenn ich mich von diesen und anderen Schreckensbildern erholen will, gehe ich für gewöhnlich auf die Marburger Lahnberge in die kultivierte Natur. Eben dort, im Neuen Botanischen Garten, gibt es etwas sehr Altes, was mich auf eine weitere Idee brachte. Ich rede von den spätbronzezeitlichen Urnengräbern, die im hinteren Teil des Areals recht zahlreich anzutreffen sind und auf das stattliche Alter von ca. 3.000 Jahren zurückblicken können. Von den unwissenden und abergläubischen Nachgeborenen zu Hexentanzplätzen umdefiniert, haben sie die Zeitläufte – vielleicht auch deshalb – unbeschadet überstanden. Keine Angst, ich will sie keineswegs weiter zweckentfremden und die Asche unter den Erdhügeln zum Anlaß eines gelehrten Exkurses zu Sir Thomas Brownes *Hydriotaphia; or, Urn Burial* (1658) nehmen, denn fraglos haben die beiden Stippvisiten bei den Ungereimtheiten des Horst-Ulrich Mann, seines Zeichens fünftes Rad am Wagen einer illustren Schriftsteller-Dynastie, ihren Bedarf an Um- und Abwegen mehr als gedeckt. Kommen Sie lieber mit ins Marburger Schloßmuseum, Abteilung Vor- und Frühgeschichte.

Aber zuerst die Idee. Was wäre denn, wenn wir uns angesichts der wie eine Gewitterfront aufziehenden schwarzen Wand des Vergessens entschlossen, in die Hände zu spucken und statt nach Kugelschreiber oder Laptop zur Schaufel zu greifen; allerdings nicht, um uns unter die Erde zu bringen, sondern im kollektiven Gedächtnis über Wasser zu halten. Drei Jahrtausende klingen schwer nach g.U. und der Einsatz dafür ist lächerlich gering. Die experimentelle Archäologie hat Genaueres über die traumhaft günstige Input-Output-Relation in Erfahrung gebracht, und die Versuchsanordnung ist im genannten Museum dokumentiert. Dort stehen die selbstgemachten hölzernen Spaten, mit denen damals gearbeitet wurde, und die Kübel für die Erdbewegungen. Die Fortschritte bei der Säuberung und Vorbereitung des Untergrundes, dem Aufrichten des äußeren und inneren Steinkreises und dem Anhäufen des Grabhügels sind sorgfältig photographisch festgehalten. Was unter dem Strich herauskommt, ist, daß man selbst mit einer Handvoll handwerklich eher ungeschickter und körperlich untertrainierter Archäologie-Studenten nur zwei, drei Wochen braucht, um sich auf die beschriebene Weise für Millennia unübersehbar in Erinnerung zu halten. Haben ein Horaz und Shakespeare also mehr als unökonomisch gearbeitet, als sie zu Stift und Feder griffen, den Spatenstiel links liegen ließen und sich zu einer lebenslänglichen Fron und Selbstausbeutung entschlossen, die den Cro-Magnons des Amöneburger Beckens nur die buschigen Augenbrauen zusammengezogen hätte? Bevor wir jetzt wie ein Mann oder eine Frau aus der UB, den Hörsälen und Übungsräumen stürzen, den Parkplatz

vom Asphalt befreien und mit den Erdbewegungen beginnen, sollten wir noch einen Hamlet-Moment lang innehalten. „Aye, there’s the rub“, da liegt der Hase, dem wir zuletzt auf der Flucht vor der gelehrten Stallfütterung begegnet sind, im Pfeffer. Die Totengräber des Holozäns haben sich zwar in die g.U. gebuddelt, nur leider absolut anonym und namenlos. Fehlanzeige also auch hier, denn wir wollen in der Erinnerung ja als dieser ganz Bestimmte und Unverwechselbare langsam verblassen.

Schon gut, ich verstehe, daß sich allmählich Unruhe breitmacht. Spätbronzezeitlicher Hase hin, postmoderne Kaninchen her, die Katze soll endlich aus dem Sack, nicht wahr? Nachdem Sie sich eine halbe Stunde damit haben hinhalten lassen, wie es nicht funktioniert, wollen Sie endlich eingeweiht werden und heraus aus den Sackgassen. Butter bei die Fische! Aber bitte sehr! Ich formuliere auf der Höhe der Zeit: Die Lösungsmodule bzw. -algorithmen sind abrufbar unter den Codierungen SWIFTS bzw. IBYKUS sowie OBII.

Bei SWIFTS handelt es sich nicht um zusätzliche Überweisungsformularbandwurmfortsätze Ihres Kreditinstituts und auch nicht um die Familienangehörigen des größten Satirikers englischer Zunge, Jonathan Swift, obwohl der uns auf den letzten Metern noch einmal begegnen wird, sondern um die Überflieger mit der ornithologischen Bezeichnung *Apus apus*, also Mauersegler. Der Trick bei der Sache ist, daß man sich, um den Status K.U.-o.k. zu erreichen, in den Köpfen seiner Umwelt unaufkündbar mit einem rekurrenten Naturphänomen lieren muß. Zugvögel sind hier eine optimale Besetzung. Deshalb vergeht kein Wintersemester, in dem ich nicht am 12.12. in all meinen Lehrveranstaltungen die ‚Seglerwende‘ feiere, d.h. den Zeitpunkt, an dem die neun Monate Wartezeit auf die Rückkehr meiner Totentiere zur Hälfte verstrichen ist und der Kalender für uns zu arbeiten beginnt. Außerdem mache ich deutlich, daß der 24.12. gegen den 12.12. keine Chance hat. Denn das wahre Weihnachten, so die entsprechende Routine im Sommersemester, ist der 24.4., der Tag, an dem die ersten Späher am Himmel erscheinen und nach acht-, neuntausend Kilometern Luftlinie, die im übrigen kein Mauersegler beachtet, das Einschweben aus Südafrika oder aus dem Kongo-Becken folgt.

Am Beginn des Sommersemesters feiern wir demnach jedes Jahr Mauersegler-Advent und zählen die Tage. Damit bin ich auch nach der Pensionierung felsenfest in Hunderten von Studentenköpfen verankert. Es läuft ab wie in der Zeile der Schiller’schen Ballade „Sieh da! Sieh da, Timotheus, / die Kraniche des Ibykus!“; das verlässliche alljährliche Wiederauftauchen dieser Vögel ruft auch mich zurück: „Guck mal, da sind sie wieder, Horstmanns Mauersegler!“ Voilà,

K.U. durch beschwingte Assoziation. Alternativ, gern aber auch flankierend dazu, bietet sich OBII, lateinisch für ‚ich bin hingegangen oder gestorben‘, an – eine Strategie, die wie SWIFTS mit der Methode des steten Tropfens arbeitet, allerdings für das seelische Gleichgewicht eine etwas stärkere Belastung mit sich bringt als die Neubesetzung der geläufigen christlichen Feiertage. OBII hängt nämlich von der Bereitschaft und dem Mut ab, sich in den eigenen Tod voranzulassen, ihn imaginativ vorwegzunehmen. Wer nicht weiß, wie er das anfangen soll, dem stehen u.a. Jonathan Swift mit den „Verses on the Death of Dr Swift“ (1731) und Robert Musil mit dem Vorwort seines *Nachlasses zu Lebzeiten* (1936) tatkräftig zur Seite. Die zweite Komponente ist dann eine symbolische Beisetzung, jedoch eben nicht der eigenen Person, um deren Weiterleben im übertragenen Sinne es ja gerade geht, sondern ihrer Glaubwürdigkeit. Und auch in diesem Fall gibt es literarische Hilfestellung. Gemeint ist die bekannte Äsop'sche Fabel vom Hirtenjungen und dem Wolf. Der junge Schäfer macht sich einen Spaß daraus, bei allen möglichen Gelegenheiten „Wolf, Wolf!“ zu brüllen und erheitert zu beobachten, wie die Dorfbewohner prompt alles stehen und liegen lassen, um ihm zur Hilfe zu eilen. Bis eines Tages das Maß des falschen Alarms voll ist. Genau dann kommt das Raubtier wirklich. „Wolf, Wolf!“, schreit der junge Hirte, aber unten im Dorf nickt man sich nur wissend und säuerlich lächelnd zu.

Die Moral von der Geschichte: Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit spricht. Das ist mein Stichwort und das Herzstück von OBII. Man muß biographische Desinformation betreiben, was das Zeug hält; auf Klappentexten, Websites, Wikipedia und wo sich sonst noch Outlets ergeben, hausieren gehen mit getürkten Lebensdaten wie: Ulrich Horstmann (1949–2004/2010/2014 usw.). Je mehr Sterbejahre man einspeist und je öfter diese Fehlinformationen auffliegen, desto besser. Denn wenn eines Tages die echte Todesanzeige erscheint, werden sich alle wissend und säuerlich lächelnd ansehen. Das, wird es heißen, setzt ja wohl dem Faß die Krone auf!

Und in der Tat, der Triumph ist vollkommen. Horstmann ist glaubwürdig nicht mehr für tot zu erklären. Voilà: K.U. durch vorgetäuschten K.o.

**Vom Mythos zum Logos – und wieder zurück:
Essays, Vorträge, Satiren**

Günter Kunert

Wir Untiere – ein Geleitwort

Es erscheint mir, als sei es erst gestern gewesen, da ich dem *Untier* begegnet bin, und doch liegt unser Zusammentreffen über dreißig Jahre zurück. Unser Vermittler war Wolfram Schütte, einstmals Feuilletonredakteur der *Frankfurter Rundschau*, der meine Sichtweise auf die Welt recht gut kannte. So ließ er mir (zwecks Rezension) Ulrich Horstmanns *Untier* zukommen, wohlwissend, daß mich kein Untergangsszenario schrecken konnte. Vordem hatte er mich bereits mit Theodor Lessings *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* erfreut, um mich weiterhin in dem zu bestätigen, was man billigerweise ‚Pessimismus‘ zu nennen pflegt. Die Lektüre des *Untiers*, die Hoffnung auf den endgültigen Abgang des Menschen von diesem Planeten, verblüffte mich nun doch, und ich wußte nicht, wie ich mit diesem umfangreichen Essay umgehen sollte. Meinte Horstmann das ernst, oder handelte es sich um eine verkappte Satire? War das eine Warnung in der langen Reihe von Endzeitprophetien oder eine Aufforderung, sich doch mit dem Unausweichlichen einverstanden zu erklären? War das eine Variante des Sintflut-Mythos, nur ohne Arche, Taube und Berg Ararat? Mit der Unheilserwartung, bei Horstmann das einzige Heil, war ich immerhin konform. Schließlich hatte ich bereits eine Generalübung für einen Weltuntergang in Berlin während des Krieges miterlebt und konnte mir eine umfassendere Wiederholung leicht vorstellen. In den frühen achtziger Jahren rechnete man sowieso mit dem Schlimmsten – nach Horstmann also dem Besten, was uns passieren konnte. Und hatte nicht der eher dem solitären Tod zugeneigte Thomas Mann schon vor Horstmann das *finis terrae* in seiner Schiller-Rede beschworen?

Das letzte Halbjahrhundert sah eine Regression des Menschen, einen Kulturschwund der unheimlichsten Art, einen Verlust an Bildung, Anstand, Rechtsgefühl, Treu und Glauben, jeder einfachsten Zuverlässigkeit, der beängstigt. Zwei Weltkriege haben, Rohheit und Raffgier züchtend, das intellektuelle und moralische Niveau (die beiden gehören zusammen) tief gesenkt und eine Zerrüttung gefördert, die schlechte Gewähr bietet gegen den Sturz in einen dritten, der alles beenden würde. [...] Ohne Gehör für [Schillers] Aufruf zum stillen Bau besserer Begriffe,

reinerer Grundsätze, edlerer Sitten, „von dem zuletzt alle Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes anhängt“, taumelt eine von Verdummung trunkene, verwahrloste Menschheit unterm Ausschreien technischer und sportlicher Sensationsrekorde ihrem schon gar nicht mehr ungewollten Untergang entgegen.

Abgesehen davon, daß sich immer wieder human gesinnte Dichter erfolglos an „die tauben Ohren der Geschlechter“ gewandt haben und daß die immer neu beschworene Menschheit ohnehin nie auf die Wohl- und Gutmeinenden hört, beweist Thomas Mann hier eine Radikalität, wie sie auch Horstmanns Text präsentiert.

Während man Thomas Manns krasse Absage höflich ignorierte, regte man sich über Horstmanns „Menschenflucht“ gewaltig auf, denn das Ungeheuerliche durfte nicht einmal gedacht werden, wobei gegen dessen mögliche Exekution die Einwände spärlich waren und in der allgemeinen Funktionalität verschwanden.

Jedenfalls war mir das Buch nahe- und nachgegangen, so daß ich mich dafür einsetzen wollte. Zufällig (und ich ahne nicht einmal, wer mich dazu berufen hatte) wurde mir die Jurorenrolle für den Kleist-Preis angetragen, für den es stets nur einen Juror gab. Keine Frage: Horstmann war mein Favorit. Jemand, der so risikofreudig sein Denken vor einem dösenden Publikum ausbreitete, mußte laut gewürdigt werden. Der Preis wurde in Hamburg vergeben, dort trafen wir uns, Autor mit Autor *d'accord*, um uns auch später – obwohl selten – wiederzusehen. Ferner schickten wir einander unsere Produkte und sahen, daß wir unverändert übereinstimmten.

Nach dem scheinbaren Ende des Kalten Krieges und dem aufkeimenden, unsinnigen Glauben an eine zeitlich unbegrenzte Phase des Friedens meinte man, daß sich – bis auf kleinere Scharmützel in der Dritten Welt – alles in Wohlgefallen auflösen würde. Wer das ernst nahm, kannte das Untier nicht. Als gäbe es plötzlich keine divergierenden wirtschaftlichen und politischen Interessen mehr, von denen das Untier und seine großen und kleinen Gefolgstiere gesteuert werden. Nun also ist das quälende Gefühl der Unsicherheit, der Bangigkeit zurückgekehrt. Die Scharmützel ereignen sich nicht „fern, wo die Völker aufeinanderzuschlagen“, sondern direkt vor unserer Haustür. Und wir sitzen vor dem Fernseher und betrachten die Kämpfe und Leichen, die Flüchtlingsströme und Ruinen von Städten, die fatal unseren eigenen von gestern gleichen. Und wenn wir uns am Schrecken sattgesehen und über den irrwitzigen Blödsinn des so

genannten *entertainment* gelacht haben, dürfen wir einen Blick in die Zukunft werfen, die, als handle es sich um ein Drehbuch von Horstmann, auf dem Bildschirm bereits stattgefunden hat.

Welt ohne Menschen ist der Titel einer Serie im Horstmann'schen Sinne. Jeder Streifen ist unterteilt in „fünfzig Jahre nach dem Menschen“, „einhundert Jahre nach dem Menschen“, „tausend Jahre nach dem Menschen“, und wir dürfen zusehen, wie die stolzen Bauten in sich zusammensacken, wie die großen Werke zerfallen, alles Metall verrostet, alles Papier – nebst der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung – zu Staub zerfällt, die Tauben und Spatzen es sich in den Trümmern gemütlich machen, die Wölfe durch die kaum noch erkennbaren Straßen streifen, der Wind die Bäume biegt und New York wieder eine kleine hügelige Insel zwischen zwei Flüssen geworden ist – ein Anblick ungeheurer, ungeheurerlicher Friedlichkeit. Über diese Sendung habe ich nirgendwo ein Wort gelesen, keine Kritik, keine Zustimmung, nichts. Als wage man nicht, an das zu rühren, was uns so überzeugend an die Wand gemalt worden ist. Die Bilderfolge ist echo- und natürlich folgenlos abgelaufen, weil die Abstumpfung oder die Resignation („Man kann ja doch nichts machen!“) oder die Ignoranz zum vorherrschenden Verhaltensmuster wurde.

Und Ulrich Horstmann könnte mit Recht den Titel eines Buches von Theodor Lessing als für das eigene Werk gültig adaptieren: „Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte.“

3.9.2014

Über Grenzen, an die Wachen unter ihren Wächtern

Grenzen

Grenzen haben einen zweifelhaften Ruf. Das ist, nach Lage der Begriffe, nur verständlich. Wer begrenzt, engt ein, beschneidet, tötet ab. Und das war nur abstrakt gesprochen. Wer dünke, wo die Rede auf Grenzen kommen soll, nicht als erstes an jene Art von „Geländestreifen“, wie der *Duden* den Begriff der Grenze zuallererst ‚de-finiert‘ und also eingrenzt, „der politische Gebilde (Länder, Staaten) voneinander trennt“? Schon eine kurze Bestandsaufnahme in Zeit und Raum ergibt: Das Schengen-Europa unserer Tage ist in seiner Grenzstürmerei die untypische Ausnahme. Als Vollkontakt- und Nullkontaktstreifen sind Grenzen für gewöhnlich Zonen gelebten Misstrauens, ständige Provokation, schlimmstenfalls Kriegsgrund. Noch kurz bevor Ulrich Horstmann 1991 an die Gießener Universität kam, war „die Grenze“ mitten in Deutschland verletzende Wirklichkeit gewesen. Die Ostalgie ist nur schwer vorstellbar, die das zärtliche Andenken an die damaligen Grenzer einschliesse. Allerdings ist das Unbehagen an der Grenze, ob natürlich oder menschengemacht, auch schon mehrere Nummern kleiner zu haben. Vier Stunden Stau am Gran San Bernardo? *È finita la vacanza*. Noch im besten Fall sind Grenzen ein Ärgernis.

Und doch: Ich mag Grenzen. Ich mag den Ausblick, den sie bieten auf das, was mittelbar da ist, unmittelbar dort hinter der Grenze. Ich mag den Akzent, den sie setzen, der den Blick für die engste Umgebung schärft und ihre Eigenheiten zu Besonderheiten deklariert – hier noch zollfrei zu haben. Seltsam, dass die einsame Insel, die doch so viel mehr nicht ist als die konsequent zu Ende gedachte Grenz-Erfahrung, weiterhin als Sehnsuchtsort *par excellence* gilt, die Feld-Wald-und-Wiesen-Grenze aber, die ihren Mangel an Exklusivität mit flächendeckender Verfügbarkeit mehr als wettmacht, mit solchen Imageproblemen zu kämpfen hat. Schließlich kommt es bei der wertschätzenden Grenz-Erfahrung überhaupt nicht auf Exotik und Drastik an, sondern auf ein Kontrastieren, dem schon die kleinen und kleinsten Grenzziehungen des Alltags dienen können: Wie ein – wirklicher oder gedachter – Rahmen das Bild, den Bildausschnitt in seiner Besonderheit erkennen lässt, gibt die – wirkliche oder gedachte – Grenze dem, was sie trennt, erst Sinn und Gewicht. Sie ist Teil eines Rah-

mens, der, weil er dem Betrachter nie als ganzer vor Augen steht, die Wirklichkeit nicht ab-, sondern aufschließt. Wenn es eine Sprache der Topographie gibt, dann sind Grenzen ihre schönsten Versprechungen.

Ein solches Lob der Grenze erschiene in einer anderen als der erwähnten Ausnahmesituation vollkommen unangemessen, ja widersinnig: Wem und wann wäre es in der Geschichte schon möglich gewesen, Grenzen (beinahe) gänzlich interesselos, nur auf ästhetischen Eigenwert und Nutzen hin zu betrachten; weder als Hindernis noch als Bollwerk? Ein Zweites kommt hinzu: Erst die gefahrlose Grenze erlaubt es, den Aufstieg vom „Geländestreifen“ zur „Trennungslinie“ zur „nur gedachte[n] Trennungslinie“ – so die immer weniger bodennahen Fortdefinitionen des *Dudens* – tatsächlich als Kontinuum zu begreifen, das die Ebenen der Erfahrung und der theoretischen Reflexion verknüpft. Von hier scheint es nicht mehr weit zu Beobachtungen über die Tätigkeit des *literary critic*, der es wohl als einziger Richter immer nur mit Grenzfällen zu tun hat, oder über den Grenzverlauf zwischen Literatur und Literaturwissenschaft ... Doch das hieße den guten Grund vieler Horstmann'scher Hauptseminare verlassen, um mit dem Fahrstuhl direkt ins Penthouse der Theoriebildung aufzufahren – und vielleicht haben wir den Aufstieg schon jetzt zu hastig begonnen. Zunächst will ich deshalb noch am Boden bleiben – genauer gesagt: am Boden Neuenglands.

Mauern

Mit seinem Gedicht „Mending Wall“ und dessen Schilderung eines frühjährlichen Grenz- und Mauerkontrollgangs zweier Grundstückseigner hat Robert Frost der Mauer, also der Grenze hoch zwei, ein Mahnmal gesetzt. Oder ist es ein Denkmal? Diese Unsicherheit mag sich bereits der angesprochenen Doppelwirkung verdanken, mit der Grenzen trennen – oder erkennen lassen. Doch von Anfang an. Bei Frost scheint schon in den berühmten ersten Versen alles klar:

Something there is that doesn't love a wall,
That sends the frozen-ground-swell under it,
And spills the upper boulders in the sun;
And makes gaps even two can pass abreast (V. 1–4).¹

Jedes Jahr der gleiche Ärger: Etwas in (oder über?) der außermenschlichen Natur lässt Winter um Winter seinen Diener Frost („the frozen-ground-swell“) antreten, um dieses wie alles trennende Menschenwerk einzureißen und schließlich dem Erdboden gleichzumachen – was im vorliegenden Fall wohl schon längst geschehen wäre, würde nicht die Mauer, um die es gehen soll, mit ganz derselben Regelmäßigkeit, in jedem Frühling von ihren beiden Anrainern sorgfältig renoviert. Es scheint somit, nach Robert Frosts seltsam nüchternmystischer Beobachtung, etwas Widernatürliches an Mauern im Allgemeinen zu sein, etwas, das die Natur zum Widerstand reizt. Also doch: die Grenze, ein Ärgernis; die Mauer, eine Anmaßung?

Ganz so einfach ist die Sache nicht. Immerhin führt Frost der Dichter, poetischer Namensvetter der ‚schuldigen‘ Naturgewalt, die beiden gegenläufigen Bewegungen von Verfall und Erneuerung, die in ihrer steten Abfolge ineinander greifen wie die Jahreszeiten selbst, mit sichtlicher Lust an der Doppelbödigkeit der Szene vor. Diese äußert sich auf verschiedene Weise. Zunächst ist da die latente Komik, mit der das Schwere, Ernste und Grundsätzliche einer jeden Grenzziehung, für deren Konfliktpotenzial selbst diese vergleichsweise unwichtige Mauer beispielhaft stehen mag, als letztlich zufällig entlarvt wird. Das fängt schon bei der Prämisse von Frosts kleiner Szene an, denn es geht ja in „Mending Wall“ nicht um die großen Gesten, nicht um Mauerbau oder Brechenschlag, sondern um die glanzlose Arbeit am Bestehenden. Die allerdings steht einem grundstolzen ‚Pathos der Grenze‘, wie es die archetypische Kontrastierung der beiden Charaktere des Sprechers („I“) und seines Nachbarn („he“) anzitiert, unvereinbar gegenüber. Doch tut Frost im Rahmen dieser Konfrontation noch einiges mehr, um ‚seine‘ Mauer als einen skurrilen, eigentlich überflüssigen Anachronismus zu kennzeichnen.

So wird beispielsweise die harte und – wie ja vorauszusetzen wäre – notwendige Renovierung zum Zeitvertreib, zum – wenn auch mühevollen – Spiel, das seinen Ausgang bei den großen Wackersteinen nimmt, aus denen die Mauer besteht und in die sie jeden Winter zu zerfallen droht. Aber nicht nur aufgrund ihrer seltsamen Mittelstellung zwischen Noch-Kultur und Schon-wieder-Natur kommt den Steinen eine besondere Bedeutung zu: Indem sie unterschiedlichen Gestalten erscheinen, noch dazu einen spielerischen ‚Zauberspruch‘ herausfordern, sind sie ein Teil jener dem vordergründigen Geschehen unterlegten, magisch-belebten Naturwelt, die der Sprecher von „Mending Wall“, während

er sie mit einer ironischen Geste abzutun scheint, überhaupt erst heraufbeschwört:

We keep the wall between us as we go.
To each the boulders that have fallen to each.
And some are loaves and some so nearly balls
We have to use a spell to make them balance.
„Stay where you are until our backs are turned!“
We wear our fingers rough with handling them.
Oh, just another kind of out-door game,
One on a side (V. 15–22).

Die Arbeit an der Mauer ist, wie deutlich wird, in einem emphatischen Sinne müßig. Hätten die beiden Nachbarn Dringlicheres zu tun, es bekäme bestimmt den Vorrang. Aber ist auch die Mauer an sich überflüssig? Dem Sprecher, der ja schon eingangs so auffallend mit dem zersetzenden Frost sympathisiert hatte, bereitet dieser Perspektivwechsel, das Wegdenken der Mauer zwischen den beiden Männern, keine Mühe:

There where it is we do not need the wall:
He is all pine and I am apple orchard.
My apple trees will never get across
And eat the cones under his pines, I tell him.
He only says, „Good fences make good neighbours“ (V. 23–27).

Humor scheint demnach ein probates Mittel zu sein, Mauern zu zermürben und Grenzen zu tilgen.³ Der Nachbar versteht jedoch keinen Spaß, wenn es um Grenzfragen geht. Allerdings versteht er – so die etwas boshafte Einschätzung des Sprechers – auch sonst nicht viel (oder hätte jedenfalls kein Interesse daran zu verstehen), ist eher beschränkt und eng umgrenzt in seinen Ansichten und kommt über die zitierte, von seinem Vater ererbte Einsicht in den nimmermehr abnehmenden Grenznutzen – seine einzige, später noch einmal wiederholte Wortmeldung im Gedicht – nicht hinaus. Nachdem er mit diesem ersten Anlauf auf Granit gestoßen ist, überrascht es wenig, dass auch die weiteren Überlegungen des Sprechers (Wozu braucht man überhaupt Mauern? Sollte man nicht gründlich nachdenken, bevor man überhaupt eine Mauer in die Gegend setzt?) im Sande verlaufen.

Hätten wir es also in „Mending Wall“ mit einem ländlichen Genrestück zu tun, einem Schwank, in dem der Dichter seinen lyrischen Stellvertreter groß auf und seinen eher tumben Widerpart lässig ausspielen lässt? Eine solche Lesart verkennt sowohl die dunkleren Schattierungen als auch den umfassenderen Anspruch von Frosts Gedicht. Zum einen ist die Konfrontation der beiden Typen – des Progressiven und des Traditionalisten, um sie ganz vereinfacht zu benennen – in Frosts Darstellung weniger harmlos, als es das Miteinander der beiden Nachbarn, die sie verkörpern, vermuten lässt. Entsprechend verdeutlicht „Mending Wall“ das aggressive Potenzial der Mauer – jeder Grenze – mit einer Assoziation, die ihren Ausgang wiederum bei jenen unbestimmt-vielgestaltigen Steinen nimmt, die wir schon einmal – nicht ganz so opulent wie in H.G. Wells’ „The Door in the Wall“, aber immerhin – als Türöffner zu einer anderen Wirklichkeit kennengelernt haben. Diesmal übertragen sich ihre gestaltwandlerischen Qualitäten auf den schwerarbeitenden Nachbarn:

I see him there
 Bringing a stone grasped firmly by the top
 In each hand, like an old-stone savage armed.
 He moves in darkness as it seems to me,
 Not of woods only and the shade of trees (V. 38–42).

Für einen Sekundenbruchteil blitzt hier, unter der Oberfläche nachbarschaftlicher Kooperation, ein anderes, älteres Muster hervor: Nachbarschaft als Verteidigungsfall. Nirgends in Frosts Gedicht wird die grundsätzlich antagonistische Qualität von Grenzen augenfälliger.

Dennoch geben einige Anhaltspunkte Grund zu der Annahme, dass sich der Verfasser von „Mending Wall“, bei aller vom Sprecher seines Gedichtes geäußerten Liberalität, nicht vorbehaltlos auf die Seite der Mauergegner schlagen möchte. Zum einen ist es keineswegs der Nachbar „beyond the hill“, der den Anstoß zur wieder einmal anstehenden Steinlese gibt, sondern der Sprecher selbst – bei allen prinzipiellen Einwänden scheint er also nicht von der alten Tradition lassen zu wollen.³ Weiter wird die alljährliche Sisyphusarbeit an der teilenden Mauer durch die aufgezeigten Darstellungsstrategien zwar ironisiert, wohl auch vom Sprecher in Frage gestellt, aber doch eben nur für sich selbst und im Vorübergehen. Immerhin bringt die Grundstücksgrenze, als Begegnungsgrund, die beiden Männer ebenso sehr zusammen, wie sie sie, der Form nach, trennt – und man darf davon ausgehen, dass der elliptische und schil-

ernde Titel des Gedichts (weder „Mending a/the Wall“ noch „Wall-Mending“) auf einer zweiten Ebene auch diese verbindende Funktion der Grenze vermitteln und die forcierte Begegnung im Frühling – „spring mending-time“ (10), in einer Zeit der Neu- und Besseranfänge also – als Gelegenheit zum zwischenmenschlichen *mending* kenntlich machen soll.

So lässt Frosts kunstvolle Miniatur den Leser mit widerstreitenden Eindrücken zurück. Ein hartes und gleichzeitig müßiges Spiel ist der geschilderte Arbeitseinsatz, auf den ersten Blick doppelt sinnlos (weil unnötig und vergeblich) und tiefernst zugleich; zumindest ruft er auch die dunklen Seiten der urmenschlichen (und ur-menschlichen) Konfrontation an einer Grenze auf.⁴ Das fängt etwas ganz Wesentliches ein – denn was hätte im Leben nicht, wie jede Mauer, zwei Seiten? Mir hingegen scheint, was die Synthese und somit das „mending“ der unterschiedlichen Impulse im Gedicht angeht, ein anderer Aspekt von Bedeutung zu sein. Die Poetisierung der Steine zu Brotlaiben und Bällen, ihr Aufschichten zur Mauer und schließlich die mittels dieser Mauer vorgenommene Grenzziehung: Alle diese sind Ausprägungen eines und desselben Form, Wert und Ordnung gebenden Schaffensimpulses. In ihrer Reihung – vom kleinsten und fantastischsten zum größten und nüchternsten Element – wird noch einmal deutlich, dass dabei freilich zwei recht unterschiedliche Weltansichten aufeinanderstoßen. Gleichwohl haben diese einen gemeinsamen und konstruktiven, nicht nur konfrontativen Berührungspunkt in ihrem Bemühen, jede auf ihre Weise etwas Ordnung in diese bröselige – will sagen: phänomenal entropische – Welt zu bringen. Und wenn auch die Denkweise des Nachbarn, der „in darkness“ wandelt, dem Sprecher fremd bleibt, lässt er sie doch gelten. Eine völlige Synthese der unterschiedlichen Positionen ist so unmöglich, wie es die völlige Auflösung aller Grenzen und Schranken oder die Einebnung sämtlicher Unterschiede zwischen den Menschen selbst wären. Wie die vorgestellten Jahreszeiten mit ihren gegenläufigen Wirkimpulsen tritt der Dichter Frost in „Mending Wall“ als Philanthrop und Philentrop zugleich auf. Damit möchte ich ihm weder eine hymnische Verklärung der Humanität noch Parteinahme für Chaos und Zersetzung unterstellen. Vielmehr äußern sich beide Züge in einem Geltenlassen des anderen⁵ sowie in der Akzeptanz jener Prozesse von Entregelung und Entgrenzung, aus deren Dynamik Regeln und Grenzen – die allein nichts bewegen können, sondern jede Bewegung eindämmen und abschneiden – erst ihre schöpferische Kraft beziehen. Mit seiner so spezifischen wie exemplarischen Episode vom Sinn und Unsinn einer Mauer liefert Robert Frost, der grundstürzende Konservative und – womit Thomas Kling einmal et-

was Ähnliches gesagt hat – „Vergil aus New Hampshire“ (Staatsmotto: „Live Free or Die“) jedem, der sie aufheben möchte, Bausteine zu einer Poetik der Grenze.

Linien

Gewiss ließen sich, ausgehend von diesen grenzbejahenden Momenten in Frosts „Mending Wall“, Verbindungslinien ziehen zu ausdrücklichen Bemerkungen des Autors in der Frage der poetischen Form; so etwa zu seiner vielzitierten Stichelei „Writing free verse is like playing tennis with the net down“, die in gleich mehreren Punkten die hier entworfene kleine Limitologie bereichert und zu bestätigen scheint: in ihrem Hochhalten des Spielgedankens bei aller Rigidität; in der daraus folgenden Entschärfung der Grenzkonfrontation zum ‚Hüben und Drüben‘ um seiner selbst willen; schließlich in der Behauptung einer grundlegenden Unverzichtbarkeit begrenzender Linien für das fragliche Spiel. Ein Echo dieser Einschätzung findet sich auch in der Szene von „Mending Wall“ mit seinem makellosen Blankvers; dennoch ist es in Frosts Gedicht nicht in erster Linie der Künstler, der spricht, und so bleibt die Erweiterung der anthropologischen Grenzreflexion zur poetologischen implizit.

Anders stellt sich die Sache bei William Blake dar, der wie kein Zweiter in der Lage gewesen sein dürfte, die Dualität von gedichteter *line* und gezogener Linie, von Federstrich und Radiernadel, tiefenscharf in den Blick zu nehmen. An Frosts hochimaginativer Motivik aus mysteriösen Naturmächten, marodierenden Apfelbäumen und Elfenfolklore, die sich unter der nüchternen Oberfläche von „Mending Wall“ durch das ganze Gedicht zieht, hätte Blake, nebenbei bemerkt, vermutlich seine helle Freude gehabt; wie viel mehr noch, da auch ihn die Frage nach der Grenzziehung in der Kunst – dem Frost’schen Tennisnetz für Spiel, Satz und Sieg – umgetrieben hat. Bloß ist sie bei ihm vollends auf die begrenzende Linie bezogen. So heißt es in Blakes *Descriptive Catalogue* zur eigenen Ausstellung von 1809:

The great and golden rule of art, as well as of life, is this: That the more distinct, sharp, and wirey [sic] the bounding line, the more perfect the work of art ... How do we distinguish the oak from the beech, the horse from the ox, but by the bounding outline? How do we distinguish one face or countenance from another, but by the bounding line and its infinite inflexions and movements? What is it that builds a house and

plants a garden, but the definite and determinate ... Leave out [the] line, and you leave out life itself.⁸

Dass den späten Blake dieser Grundgedanke nicht mehr losgelassen hat, mag man an der Eröffnung des Kurzdramas *The Ghost of Abel* (1822) ermesen: „Nature has no Outline, but Imagination has.“⁹ Zwar denkt hier Blake zunächst – fast hätte ich schon wieder geschrieben: in erster Linie – an die Herausbildung (wieder-)erkennbarer Formen, die durch die ebendiese begrenzende Linie ihre Fassung gewinnen; ich möchte ihn jedoch, im Sinne dieser kurzen Reflexion, auch folgendermaßen verstehen: *Leave out the line, and you leave out the possibility of insight* – einer Anschauung nämlich von den subtilen oder drastischen Unterschieden, die durch eine solche vom Künstler gezogenen Grenze augenfällig werden. Diese mögen konträr oder komplementär sein – oder sie sind, wie im Falle von Robert Frosts gemeinsam auseinanderstrebenden Nachbarn, beides: *Leave out the line, and you leave out life itself*.

Luftlinien

Nun, wir sind oben angekommen – bitte alle, auszusteigen! Bestes Septemberwetter. In diesem beflügelnden Ambiente fällt es nicht schwer, all diese Grenzen und Grenzchen, den ganzen widersprüchlichen Reichtum dort unten, einmal ganz gelassen zu betrachten. Ein letzter fußnotenpflichtiger Beitrag weist uns an, wie man es allenfalls *noch besser* machen könnte, und zwar durch einen gänzlichen Wechsel der Perspektive:

The Swallow [i]s the little spirit of the ayre, who will bee here, and there, and every where, in the twinckling of an eye. [...] His house is built in the manner of the Antipodes, in the vulgar opinion; for as their feet are opposite to ours, of consequence their houses must needs bee turned upside downe; and so are theirs. [...] Hee must needs fly well, that feeds on flyes, who is so fleet, that hee will stay by the way for no mans pleasure, for hee is alwayes set on the spurre, and, as it were, the Post of the Eagles Court.¹⁰

Von nun an also ohne Fußnoten. Und ohne Füße. Denn wer an dieser Stelle ‚Schwalbe‘ schreibt, meint natürlich *Apus apus*, den Mauersegler, den ‚Fußlosen‘ aus der Familie der Segler. Ein gewisses antipodisches Verhältnis zu all dem

Bewurzelten, Zerschränkten und Durchmauerten dort unten muss man nämlich wohl auch dem großen Apoden nachsagen. Das macht den „little spirit of the ayre“, diesen einzigen Adventisten unter den Artisten der Lüfte, aber noch nicht zu einem Geist, der meist verneint, im Gegenteil: Zu einem Verwandten von Robert Frosts mauerkritischen Maurer möchte ich ihn um- und weiterdeuten; zu einem, der neben Meeren und Grenzen eben auch Mauern übersegelt, unter sich lässt und von beiden Seiten zu betrachten gelernt hat – der aber, was ja genauso maßgeblich ist, einem unerschütterlichen Metrum folgt und seine festen Plätze hat; der in schöner Regelmäßigkeit seine Bahn verfolgt – schön, weil regelmäßig; der große Linien zieht, auf seinen Wegen jedoch genug gesehen hat, um darüber die Fülle des ‚Außerdem‘ nicht zu vergessen.

Insbesondere dieses Letzte ist natürlich nur Spekulation – oder sagen wir lieber: schon Imagination. Wer weiß schließlich, was der Dauersegler auf seiner Fahrt als Lust oder als Last empfindet? Seine Lust jedenfalls, Grenzen aus einigem Abstand in Augenschein zu nehmen, um so ein tieferes Verständnis dafür zu entwickeln, was denn dort eigentlich getrennt wird – oder getrennt werden soll, aber eben zusammengehört – nähert Ulrich Horstmann seinem Totemtier an. Der Reisemodus der Wahl ist dabei allerdings nicht der Autopilot, sondern ein umsichtiges Herantasten an so ganz fremde Perspektiven wie die von Ted Hughes’ „Hawk Roosting“ – aus gegebenem Anlass sei hier nur an eine besonders eindruckliche Anverwandlung erinnert, die den Rezitator-Raubvogel auf einer Haushaltsleiter Marke ‚Hailo‘ Ausschau halten ließ. Mit der durchdringenden Rhythmisierung des Alltags im Zeichen eines bestimmten und doch leichthändigen Takts (von Adventsgesteck bis Semesterabschluss und von Seglerwende zu Seglerwende) kommt eine weitere wesentlich ‚apodische‘ Tugend hinzu, die als ‚klare Linie‘ nur unzureichend beschrieben wäre. Beides, das Grenzseglerische wie das Stetige, hat seinen Ausdruck gefunden in einem Schaffen, Denken, Lehren und Schreiben, das im Grenzgebiet von Literatur und Literaturwissenschaft immer wieder das Gebüsch gelichtet, neue Schleichwege aufgespürt und extraterritoriale Gebiete erschlossen hat. Wohl der Grenze, die solche wachen Wächter hat. Und wie gut, dass die so gewonnene Geländekenntnis zu mehr taugt als zum sturen Dienst am Schlagbaum.

Mooi loop also – oder besser:

Guten Flug!

Anmerkungen

- (1) Robert Frost: „Mending Wall“. In: *Robert Frost's Poems. With an Introduction and Commentary by Louis Untermeyer*. New York: St. Martin's Paperbacks (2002 [1946]), S. 95–97.
- (2) Seine klassische, wenn auch komisch-tragische Ausprägung findet dieser Ansatz in der Handwerkerszene von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*: „O wall, O sweet, O lovely wall ...“ (5.1).
- (3) „I let my neighbour know beyond the hill; / And on a day we meet to walk the line / And set the wall between us once again.“ (V. 12–14).
- (4) Hier sei noch einmal an den Vergleich „like an old-stone savage armed“ (V. 40) erinnert.
- (5) Dieses Geltenlassen scheint zuletzt auch in dem Umstand auf, dass in den Schlusszeilen des Gedichts dem Nachbarn das letzte Wort erteilt wird: „He says again, ‚Good fences make good neighbours.‘“ (V. 45).
- (6) In: *Die Zeit*, Nr. 51/52, Literaturbeilage (Dez. 2002), S. 20.
- (7) Aus einer Rede an der Milton Academy in Milton, Mass., Mai 1935. Zit. in: Margaret Miner & Hugh Rawson (Hgg.): *The Oxford Dictionary of American Quotations*. 2. Aufl. New York: Oxford University Press (2006), S. 67.
- (8) William Blake: „Number XV. Ruth. A Drawing“. In: David V. Erdman (Hg.): *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Bearb. Neuausg. Berkeley: University of California Press (2008), S. 549–550; hier, S. 550.
- (9) William Blake: „The Ghost of Abel“. In: *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (Anm. 7), S. 270–272; hier, S. 270.
- (10) [Anon.]: *A Strange Metamorphosis of man, transformed into a wilderness Deciphered in characters*. London: Thomas Harper (1634), sig. H3–H4.

Daniel Schneider

**„Die Wände zwischen Poesie und Philosophie
sind aus Papier“ –
Ulrich Horstmann als Literaturwissenschaftler
und Hochschullehrer**

„Ich war alles immer nur zur Hälfte. Ein halber Philosoph, ein halber Literaturwissenschaftler und ein halber Literat“, gibt Ulrich Horstmann im Jahr 2010 in einem Interview mit dem Literaturforum Westfalen zu Protokoll, wobei er verschmitzt hinzufügt: „[A]uf die Art und Weise habe ich die branchenüblichen 150% doch noch zusammenbekommen.“¹ Und in der Tat trifft man in Horstmanns vielseitigem Gesamtwerk gleichermaßen auf philosophische Essays (*Das Untier* etc.), wissenschaftliche Publikationen – etwa seine Doktorarbeit *Ansätze zu einer technomorphen Theorie der Dichtung bei Edgar Allan Poe* – und zahlreiche literarische Veröffentlichungen wie zuletzt den Roman *Rückfall* oder den von Minh Tran illustrierten Gedichtband *Im Reich der Freiheit*.

Allerdings ist eine solche Darstellung von Horstmanns Œuvre als Summe der verschiedenen Abteilungen in seinem Schaffen irreführend, unterstellt sie doch, dass es zwischen seinen Arbeitsfeldern dicke Mauern gäbe, die sie strikt voneinander abtrennen. Eine solche Sichtweise mag allenfalls auf den frühen Horstmann zutreffen, dessen 1983 erschienene *Einführung in den amerikanischen Poststrukturalismus* trotz gewisser Titelähnlichkeiten wirklich nur schwer mit der zwei Jahre zuvor veröffentlichten *Einführung in die Menschenhaltung* – seinem ersten Bühnenmanuskript – unter einen Hut zu bringen ist. Ja, bisweilen reibt man sich als Horstmann-Mitarbeiter aus den 2010er Jahren beim Durchblättern seiner frühen akademischen Publikationen die Augen, z.B. wenn man in seiner Doktorarbeit von 1975 auf solch verwissenschaftlichte Formulierungen wie ein „Votum für ein Maximum an literaturtheoretischer Objektivität“² stößt.

Diese Bipolarität in seinem Künstler- und Akademikerdasein hat Ulrich Horstmann jedoch Mitte der 1980er Jahre hinter sich gelassen – nicht, indem er das eine zugunsten des anderen aufgegeben hätte, sondern indem er sich auf seinem „Standbein“ als Literaturprofessor offen zu seinem dichterischen „Spielbein“³ bekannte und beide in ein kunstvolles Zusammenspiel brachte. *Melting*

pot statt *salad bowl*, wenn man so möchte. Das Ergebnis war der sich im Geschriebenen und Gesprochenen auf verblüffende Weise ähnelnde ‚Horstmann-Sound‘ – jene unnachahmliche Mischung aus einem unverhohlenen Bekenntnis zu einem metaphysischen Literaturbegriff, sprachlicher Treffsicherheit und einem gelegentlichen Ausreizen der Fremdwortkenntnisse seiner Leser und Zuhörer.

„Die Wände zwischen Poesie und Philosophie sind aus Papier. Kaum, dass man sich anlehnt, ist man schon im anderen Zimmer“, lautet ein Aphorismus aus Horstmanns *Infernodrom. Programm-Mitschnitte aus dreizehn Jahren* von 1994, der die von ihm vorgelebte Durchlässigkeit zwischen künstlerischem und akademischem Diskurs auf den Punkt bringt. Aus dieser Zwischenposition Horstmanns ergeben sich für sein Dasein als Literaturwissenschaftler und Hochschullehrer drei Perspektiven auf Literatur, die ihn vom Gros seiner Kollegen unterscheiden: Die schriftstellerische Innenperspektive, die Zwischenperspektive als „Berufszwitzer“, die er mit „Schriftstellerwissenschaftler[n]“ wie David Lodge, Malcom Bradbury, George Steiner, J.M. Coetzee oder A.S. Byatt gemeinsam hat, und nicht zuletzt die mit seiner Abneigung gegenüber neueren geisteswissenschaftlichen Theorien einhergehende Nahperspektive auf Literatur. Inwiefern sich diese Sichtweisen auf Horstmanns Publikationen und Lehrveranstaltungen auswirken, soll Thema dieses Aufsatzes sein.

Ulrich Horstmann als Literaturwissenschaftler

Wie die Papierwand zwischen Horstmanns künstlerischer und intellektueller Weltsicht im Laufe der Jahre immer dünner wurde, lässt sich anhand der Entwicklung seiner akademischen Publikationen nachverfolgen. Schon 1983, acht Jahre nach der bereits erwähnten, eher kopflastigen Dissertation über Poe, spürt man in Horstmanns Habilitationsschrift *Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts*, wie seine Bereitschaft schwindet, die schriftstellerische Innen- von der akademischen Außenperspektive auf Literatur zu trennen. So räumt er in dieser Arbeit beispielsweise mit dem Fehltrief auf, hinter Künstlerposen wie dem ästhetizistischen Dandytum eines Oscar Wilde stecke „ungebrochene Egomane und distanzlose[r] Ich-Kult“ und stellt mithilfe von John Keats klar, dass im Gegenteil der Verlust der eigenen Subjektivität zur Inszenierung einer Künstlerpersönlichkeit nötig ist: „A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; [...] he has no Identity [sic].“⁴⁵

1985 begibt sich Horstmann mit *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärztes Gefühl* vollends ins Herz künstlerischer Produktivkraft. In diesem 2012 neuaufgelegten Band erkundet er – selbst bekennender Melancholiker – jene Geistesverfassung, die Pseudo-Aristoteles (wahrscheinlich Theophrast) als Eigenschaft aller „außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung“⁹ beschrieb, und macht deutlich: Melancholie ist keinesfalls Trübsinn, sondern Klarsicht, denn als „das Denken, [...] welches zu Ende denkt“ (Hermann Schweppenhäuser)¹⁰ speist sie sich aus einem ungefilterten, schonungslosen Blick auf die Welt. Auch zeugt sie entgegen vieler Vorurteile nicht von Lebensmüdigkeit, sondern von einer enormen Liebe oder gar einem – wie es Horstmann in seiner letzten Melancholie-Vorlesung im Wintersemester 2012/13 ausdrückte – „erotischen Verhältnis“ zum Leben, das den Melancholiker nur umso mehr unter dessen Endlichkeit leiden lässt.

Auch für seine 2009 erscheinende Monographie mit dem zweideutigen Titel *Die Aufgabe der Literatur oder Wie Schriftsteller lernten, das Verstummen zu überleben* greift Horstmann zweifellos auf eigene künstlerische Erfahrungen zurück, hat er doch drei Jahre zuvor seinem Aphorismenband *Hoffnungsträger* selbst ein „Entlassungspapier aus dem Dreißigjährigen Krieg“ seiner schöpferischen Arbeit angefügt. Der These George Steiners folgend, wonach der Innovationsdruck, den Schriftsteller seit dem Geniekult der Romantik und den (post-)modernistischen Avantgarden erleben, bei manchen von ihnen zu dem literaturgeschichtlich neuen Phänomen der freiwilligen Aufgabe des Schreibens geführt hat, fragt Horstmann in *Die Aufgabe der Literatur*, wie die betroffenen Autoren mit ihrer selbstbestimmten „literarische[n] Exkommunikation und Demissionierung“¹¹ zurechtkommen. Anhand von Fallbeispielen wie Rimbaud, Salinger, Beckett und Hildesheimer zeichnet er den schmerzvollen Lernprozess nach, den das Niederlegen der Schreibfeder ihnen abverlangt hat: Während die Aufgabe der Literatur bei früh Verstummten wie Hölderlin, John Clare oder Robert Walser noch zu einem „sich bis ins Selbsterstörerische aufschaukelnde[n] Ausbruch von Autoaggression“¹² führte, in dessen Folge sie ihr Lebensende in geistiger Umnachtung zubrachten, scheint das freiwillige Beenden der eigenen Schriftstellerkarriere im späten 20. Jahrhundert nur noch erstaunlich geringe Probleme zu bereiten: Philip Larkin etwa legte nach der Veröffentlichung seines letzten Gedichts im Jahr 1977 in „souveräne[r] Manier [...] die Hände in den Schoß“¹³, um sich wieder vollends seinem Tagesgeschäft als Bibliotheksdirektor zu widmen.

Mit dieser schriftstellerischen Innenperspektive Horstmanns geht zwangsläufig eine Zwischenperspektive einher, die ihn ebenso von den meisten seiner Kollegen unterscheidet. Folglich ist bei ihm ein besonderes Interesse für all jene Schriftsteller zu beobachten, die eine ähnliche Janusköpfigkeit pflegen: 2005 veröffentlicht er daher den Band *J.M. Coetzee. Vorhaltungen*, in welchem das Doppelleben des südafrikanischen Nobelpreisträgers als Literaturwissenschaftler und Schriftsteller eine große Rolle spielt. Während Horstmann in frühen Coetzee-Romanen wie *Dusklands* noch ein häufiges und literarisch schädigendes Eingreifen des Akademikers Coetzee beobachtet, stellt er in den Folgeromanen bis hin zu *Disgrace* und *Elizabeth Costello* eine wachsende Emanzipation des Schriftstellers Coetzee fest, die er gleichzeitig als dessen Rettung begreift: „[Coetzees literarische Karriere] wäre vorzeitig zu Ende gegangen, hätte er das theoretische Über-Ich nicht durch das Selbstbewußtsein des Kreativen, die Außen- durch die Innenperspektive ersetzt.“¹⁴ Auf ähnliche Weise warnte auch der Schweizer *poeta doctus* Hermann Burger, an dessen achtbändiger Werkausgabe Horstmann sich 2014 mit einem Nachwort beteiligt hat, vor einer akademisch-künstlerischen Bewusstseinsmischung: „[Schreiben] ist der Weg eines Schlafwandlers über einen Dachfirst. Der Germanist darf den Dichter dabei nicht aufwecken, sonst stürzt er ab.“¹⁵

Dass sich Horstmann nicht davor scheut, die Polemik und den Klartext seiner mit dem Kleist-Preis ausgezeichneten Streitschrift *Das Untier* auch gegen den akademischen Betrieb zu richten, veranschaulicht er 2003 mit der Veröffentlichung *Ausgewiesene Experten. Kunstfeindschaft in der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts*. Einmal mehr ist es hier die Doppeldeutigkeit, die dem Titel seine Schärfe gibt: Horstmanns Etikettierung seiner Kollegen als *Ausgewiesene Experten* ist nämlich keinesfalls als Kompliment gemeint, sondern verweist auf deren Ausgeschlossen-Sein von der kreativen Innensicht, welches Horstmann als Hauptursache für die literaturwissenschaftliche Entfremdung von ihrem Gegenstand im Zuge der hypertrophen Theoriebildung des 20. Jahrhunderts sieht. Er beklagt, dass die einstigen „Kunstweisen [...] zu Kunstweisen geworden sind“¹⁶, die sich in einer „autistischen Hölle“¹⁷ der Metakritik, Selbstreferentialität und Logophobie bewegen, in der die Literatur mit dem ihr eigenen, durch Theorie uneinholbaren Wissen keinen Platz mehr findet, da „nicht mehr der Eigensinn der Kunst, sondern ein usurpatorischer Dünkel das Sagen hat.“¹⁸

Komplementiert wird dieser Band zehn Jahre später durch die Publikation *Schreibweisen. Warum Schriftsteller mehr von der Literatur verstehen als ihre akademischen Bevormunder*, in welcher der akademischen Außensicht auf Literatur

die künstlerische Innensicht von Autoren entgegengehalten wird. Gegen das „[Übertöntwerden] durch eine akademische Suada“²⁰ kommt hier der „Eigensinn der Kunst“²¹ in Form von Interviews oder Poetikvorlesungen zu Wort, in denen Schriftsteller des 20. und 21. Jahrhunderts von Hemingway über Ionesco bis hin zu Daniel Kehlmann Auskunft über das eigene Schreiben geben. Damit wird dem Anliegen des Buches Rechnung getragen, den hektisch aufeinanderfolgenden *turn*-Propagierungen (*cultural turn*, *spatial turn*, *cognitive turn* etc.) der zeitgenössischen Literaturwissenschaft bei aller ästhetischen Vielseitigkeit konstant bleibende schriftstellerische Grundüberzeugungen entgegenzusetzen und aus „der verkapselten Enge und Engstirnigkeit des einen oder anderen Paradigmas auf die weiten Felder, in die grandiosen Landschaften und zauberhaften Gefilde der Kunst“²² zurückzukehren.

Wie der Entfremdung zwischen der Kunst und ihren „akademischen Bevormundern“ abgeholfen werden kann, macht Horstmann allerdings nicht bloß durch polemische Schriften, sondern auch durch seine eigene Nahperspektive auf literarische Texte vor. Anstelle von theoriegepanzerten Zugängen zu Literatur steht bei ihm der Hautkontakt zwischen Text und Leser im Vordergrund. Methodologisch gesprochen geht es ihm also nicht um Deduktion, die bereits vorhandenes theoretisches Wissen in Literatur wiederfinden möchte, sondern um Induktion, durch die sich aus der unmittelbaren Erfahrung eines Kunstwerks neues Wissen über die Welt erschließt. Am konsequentesten durchgeführt hat Horstmann diese Herangehensweise an Literatur wohl in seinen 1998 erschienenen *Jeffers-Meditationen*, in denen er den von der Kritik einst als bedeutendsten amerikanischen Lyriker des 20. Jahrhunderts gehandelten, dann aber aufgrund seiner gegen den Humanismus gewandten Poetik fallengelassenen Robinson Jeffers als „out of bonds to literary scholars“²³ und seine Werke gemäß einem vorangestellten Zitat von Günter Eich als „Gedichte, die meditiert, nicht interpretiert werden müssen“²⁴ begreift. Folglich besteht der Band aus einer Sammlung von zwölf Jeffers-Gedichten, die von Horstmann mit unverhohlener Subjektivität und äußerst eingedampftem Rückgriff auf die Sekundärliteratur kommentiert werden.

Aber Nahkontakt zu den Texten heißt bei Horstmann nicht nur möglichst ungefilterte Exegese, sondern Literatur gelegentlich auch zu rühmen statt sie immer nur unbeteiligt wie ein verstaubtes Fossil zu betrachten. So würdigt er in *Abschreckungskunst. Zur Ehrenrettung der apokalyptischen Phantasie* (2012) die Leistung der Literatur, einem potenziellen Dritten Weltkrieg durch dessen imagi-

native Vorwegnahme entgegengewirkt zu haben. Den sonst als Erklärungen für das Ausbleiben einer Eskalation des Kalten Krieges vorgebrachten Faktoren wie diplomatisches Geschick, effektive gegenseitige militärische Abschreckung oder schlicht Gottes seit Sodom und Gomorrha lang erprobte Sanftmut stellt er die menschliche „Einbildungskraft [...] in ihrer katastrophilen, untergangsfizierten Spielart“²⁴ zur Seite: Als „indirekte Methode des Wissenserwerbs“²⁵ bietet Literatur die Möglichkeit, Erfahrungen mitsamt ihren Folgen durchdenken und -leben zu können, ohne sie am lebendigen Leibe machen zu müssen, und kann uns somit vor großen Fehlern bewahren. Horstmann zufolge hat Literatur diese Fähigkeit nach ihrem Versagen in den beiden Weltkriegen wiederentdeckt und den Leser mithilfe der apokalyptischen Phantasie in eine durch Atombomben zerstörte und menschenentleerte Welt versetzt, weshalb man ihrer Abschreckungsleistung im Kalten Krieg gar nicht dankbar genug sein kann:

Sie hat das ultimative Kunststück fertiggebracht, das ‚Udenkbare‘ aus der Unvorstellbarkeit zu holen und uns mit dem Als-Ob, mit der Simulation eines Ernstfalls abzuschrecken, dessen Eintritt den *trial and error*-Mechanismus unserer Fortschrittsgeschichte auf immer blockiert und nur die Trümmerpanoramen evolutionärer Irrtümlichkeit zurückgelassen hätte.²⁶

Ulrich Horstmann als Hochschullehrer

Wie Horstmann den Studenten gegenüber immer wieder betont hat, versteht er sich nicht als *Literaturwissenschaftler*, sondern als *Literaturwissenschaftler*. Folglich standen in seinen Kursen selten Theorietexte auf dem Programm, sondern meistens Primärwerke, die durch *close reading* in der erforderlichen Ausführlichkeit besprochen und durchdrungen wurden. „Lesen lernen“ lautete das Ziel, und das ist weit weniger trivial und mühselig, als es zunächst klingen mag, denn es bietet einen in seiner Tiefe sonst selten erfahrbaren Einblick in die Vitalität, Eigengesetzlichkeit und Verspieltheit von Literatur.

Besonders im Umgang mit Lyrik war Horstmanns Nahperspektive auf die Kunst zu spüren. „Wer ein Gedicht liebt, soll es den Philologen abkaufen“²⁷, lautet einer seiner Aphorismen, und deshalb kam jedes Gedicht vor seiner Interpretation auch erst einmal selbst zu Wort. Nicht selten griff Horstmann dazu auf Inszenierungen zurück, in die auch die Studenten eingebunden wur-

den: Es konnte in seinen Vorlesungen vorkommen, dass sich das gesamte Auditorium als Wind- und Meeresrauschen in William Cowpers „The Cast-away“ aus voller Lunge durch die Backen blasend oder als Kavallerie in Alfred Tennysons „The Charge of the Light Brigade“ im Galopprhythmus auf die Holztische klopfend wiederfand. „Kontakt aufbauen zu den Gedichten“, wie Horstmann es nennt. Und es funktioniert: Mit einem Mal hat man ein Gedicht nicht bloß gelesen, sondern erlebt, seinen Geist gespürt.

Aber nicht nur seine Nahperspektive auf Literatur teilte Horstmann mit den Studenten, sondern auch seine Innenperspektive als Schriftsteller und seine Zwischenperspektive als künstlerisch-wissenschaftliches „Amphibium“²⁸, wie er sich selbst bezeichnet. So setzte er in einem Kolloquium zum Thema „Autor-poetiken als Widerrede“ im Sommersemester 2013 einige der in seinen *Schreibweisen* vorkommenden poetologischen Äußerungen auf den Seminarplan und diskutierte mit den Teilnehmern über mögliche Probleme einer zu theoriegesteuerten Literaturwissenschaft. Auch von seiner melancholischen Weltsicht berichtete Horstmann bereitwillig den angehenden Anglisten, zuletzt im Wintersemester 2012/13 in seiner schon mehrfach gehaltenen, aber stets variationsreichen Vorlesung „Die schöne Kunst der Kopfhängerei“.

Die eben zitierten Veranstaltungstitel verweisen bereits auf die thematische Originalität vieler Horstmann-Kurse. Zu ihrer Veranschaulichung seien an dieser Stelle noch einige weitere Titel seiner Seminare genannt: „The Doors of Perception: Literatur und Rausch“, „Von Lust und Liebe oder ‚The Fleshly School of Poetry‘“, „Lunatic Fringe I: der Aufstieg des Idioten“, „Das Totengespräch in der Literatur – die Literatur als Totengespräch“, „Doctor Faustus meets Dr Strangelove: Wissenschaftlerbilder in der englischen Literatur“, „Kunsttrinker: Alkohol und Literatur“ und zahlreiche mehr. Aber das Themenspektrum von Horstmans Lehrangebot zeichnete sich nicht nur durch Originalität, sondern auch durch eine eindruckliche Vielseitigkeit aus, reichte es doch von englischer und amerikanischer Literaturgeschichte über Schwerpunkte im Bereich der südafrikanischen Literatur bis hin zu Science Fiction und apokalyptischer Dichtung.

Ein weiteres Merkmal sowohl von Horstmans Publikationen als auch seiner Lehrveranstaltungen ist deren häufig komparatistische Ausrichtung: So fanden sich neben englisch- oft auch deutschsprachige Texte oder Übersetzungen aus der französischen, italienischen oder lateinischen und altgriechischen Literatur auf dem Semesterplan. Nicht selten nahmen diese sogar – wie etwa in

Horstmanns Vorlesung über Kriegsliteratur – gut und gerne 50 Prozent des Lektürepensums ein. Dies zeigt, dass sich Ulrich Horstmann nicht in erster Linie als Anglist versteht, sondern als Literaturwissenschaftler – oder sagen wir lieber *Literaturwissenschaftler* – im weitesten Sinne: Es geht ihm nicht um methodologische Restriktionen oder akademische Territorialansprüche, sondern um die Welt der Literatur als ganze, gleich in welcher Sprache sie verfasst wurde.

Aber Horstmanns Lehrveranstaltungen *handelten* nicht bloß von Kunst; oft genug wurden sie auch selbst dazu. Denn in logischer Konsequenz seines akademisch-künstlerischen Zwitterdaseins inszenierte Horstmann in seinen Vorlesungen und Seminaren nicht bloß Gedichte, sondern ebenso sich selbst. Das entscheidende Stichwort hierbei lautet ‚Mauersegler‘ bzw. ‚Apus apus‘. In keiner seiner Lehrveranstaltungen ließ Horstmann den Verweis auf sein Totemtier und die beiden damit verbundenen Feiertage aus: Die ‚Mauerseglerwende‘ am 12. Dezember, wenn die neunmonatige Wartezeit auf die Rückkehr der schwalbenähnlichen Zugvögel aus ihrem Winterquartier Südafrika zur Hälfte verstrichen ist, und den ‚Mauersegleradvent‘ am 24. April, sobald sich hierzulande tatsächlich wieder die ersten Tiere am Himmel zeigen. Die Strategie hinter dieser Beharrlichkeit erklärt Horstmann in seiner Abschiedsvorlesung „Über die Kleine Unsterblichkeit und wie man dahin kommt“: Um ebendiese „K.U.“ zu erreichen, müsse man „sich in den Köpfen seiner Umwelt unaufkündbar mit einem rekurrenten Naturphänomen liieren“²⁹ – und genau dies habe er mit den Mauerseglern getan, womit „das verlässliche alljährliche Wiederauftauchen dieser Vögel [auch ihn zurückrufe]: ‚Guck mal, da sind sie wieder, Horstmanns Mauersegler!‘“³⁰

All diese Eigenschaften Horstmanns auf einen Nenner zu bringen, ist alles andere als leicht. Aber am ehesten eignet sich dafür wohl das Wort ‚Lebendigkeit‘: So wie er die zahlreichen Pflanzen in seinem Büro sorgsam hegte und pflegte, so geht es Horstmann auch in der Literatur und im Umgang mit ihr um alles, was sprießt, wächst, gedeiht und ein unvorhersehbares Eigenleben führt. Man mag dieser Einstellung zu Literatur Romantik, einen fehlenden kritischen Blick oder mangelnde Wissenschaftlichkeit vorwerfen; es steht jedoch fest, dass Horstmann die Literatur so sehr liebt und so ernst nimmt, dass er nicht bloß um ihren gesellschaftlichen Sprengstoff weiß, sondern auch darum, wie wenig ihr im Grunde mit rein wissenschaftlichem Handwerk beizukommen ist. Indem er auf Tuchfühlung statt auf Theoriebrillen setzt, lebt er damit auch – im wahrsten Sinne des Wortes – philologische Ehrlichkeit vor.

Mit diesem Profil führt Horstmann zweifelsohne eine Nischenexistenz im akademischen Betrieb. Nichtsdestoweniger bot er in ebendieser Nische all jenen Anglistik-Studenten ein Alternativprogramm, bei denen eine Betrachtung von Literatur unter streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten auf Dauer ein gewisses Unbehagen hervorruft. Der Verlust dieser Nische durch Horstmans Pensionierung wird im Gießener Anglistik-Institut eine große Lücke hinterlassen.

Anmerkungen

- (1) „Interview mit Ulrich Horstmann“ (25.06.2010). Museum für westfälische Literatur. URL: http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000202&article_id=0000693&pl=2 (18.8.2014).
- (2) Ulrich Horstmann: *Ansätze zu einer technomorphen Theorie der Dichtung bei Edgar Allan Poe*. Frankfurt a.M., New York: Peter Lang (1975), S. 4.
- (3) Diese Begriffe werden von Horstmann häufig zur Selbstcharakterisierung gebraucht.
- (4) Zit. nach Friedemann Spicker (Hg.): *Es lebt der Mensch, solange er irrt. Deutsche Aphorismen*. Stuttgart: Reclam (2010), S. 287.
- (5) Ulrich Horstmann: *J.M. Coetzee. Vorhaltungen*. Frankfurt a.M., New York: Peter Lang (2005), S. 46.
- (6) Ebd.
- (7) Ulrich Horstmann: *Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink (1983), S. 119.
- (8) Zit. nach ebd., S. 120.
- (9) Zit. nach Ulrich Horstmann: *Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angeschwärztes Gefühl*. Neuauf. Hamburg: Shoebox House (2012 [1985]), S. 23.
- (10) Zit. nach ebd., S. 13.
- (11) Ulrich Horstmann: *Die Aufgabe der Literatur oder Wie Schriftsteller lernten, das Verstummten zu überleben*. Frankfurt a.M.: Fischer (2009), S. 10.
- (12) Ebd., S. 11.
- (13) Ebd., S. 203.
- (14) *J.M. Coetzee. Vorhaltungen* (Anm. 5), S. 56.
- (15) Hermann Burger: *Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*. Frankfurt a.M.: Universitätsdruck (1986), S. 48.
- (16) Ulrich Horstmann: *Ausgewiesene Experten. Kunstfeindschaft in der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M., New York: Peter Lang (2003), S. 19.

- (17) Ebd.
- (18) Ebd.
- (19) Ulrich Horstmann: *Schreibweisen. Warum Schriftsteller mehr von der Literatur verstehen als ihre akademischen Bevormunder*. Würzburg: Königshausen & Neumann (2013), S. 152.
- (20) Ebd.
- (21) Ebd., S. 10.
- (22) Ulrich Horstmann: *Jeffers-Meditationen*. Heidelberg: Mattes (1998), S. 8.
- (23) Zit. nach ebd., S. 5.
- (24) Ulrich Horstmann: *Abschreckungskunst. Zur Ehrenrettung der apokalyptischen Phantasie*. München: Wilhelm Fink (2012), S. 15.
- (25) Ebd.
- (26) Ebd., S. 18.
- (27) Zit. nach *Es lebt der Mensch, solange er irrt. Deutsche Aphorismen* (Anm. 4), S. 287.
- (28) „Interview mit Ulrich Horstmann“ (Anm. 1).
- (29) Siehe im vorliegenden Band, S. 23.
- (30) Ebd.

Ingmarie Flimm

Zoom aufs Schweineglück. Ulrich Horstmanns lyrische Widerborstigkeit

Hier wird ein auf den ersten Blick eher untypisches Thema behandelt. Die besprochenen Gedichte stammen nämlich nicht aus der von post-apokalyptischen Winden durchfegten Menschenleere in Ulrich Horstmanns Frühwerk, das die Rezeption seiner Lyrik geprägt und ihm den Ruf eines „Abwendungskünstlers“ eingetragen hat. Es geht auch nicht primär um Menschliches und Allzumenschliches oder um das Aufspüren der ohnehin omnipräsenten *Untier*-Fährte im Zeilendickicht. Was hier herausgegriffen wird, sind einige der nur vereinzelt auftretenden Tiergedichte. Und es sind keine Mauersegler, die dem Leser um die Ohren fliegen, sondern es steigt der penetrante Geruch einer sehr viel bodenständigeren und seit Jahrtausenden domestizierten Gattung in die Nase, der des Schweins. Kaum ein Tier hat ein vergleichbares, historisch ambivalentes Verhältnis zum Menschen, was sich unter anderem durch seinen sprachlichen Eingang in zahlreiche Redensarten zeigt, und in seiner beharrlichen Weigerung, sich auf eine Rolle – sei es als „Glücksschwein“, sei es als „arme Sau“ – festlegen zu lassen. Dadurch ist es vielleicht doch wieder ‚typisch Horstmann‘. Man begegnet ihm bei seiner Verwurstung auf dem Schlachthof, friedlich schlafend in ländlicher Idylle, in der Suhle mit akademischen Artgenossen, als Alter ego im Spiegel – und zuletzt humanoid gezeichnet von Minh Tran auf dem Cover der 2014 bei litblockín erschienenen Auswahl *Im Reich der Freiheit: Wechselspiele (Gedichte – Bleistiftzeichnungen)*.

Das erste Gedicht „Zwiesprache mit dem Brudertier“ steht im Band *Schweidentrunken* (1989), der sozusagen die Abkehr von der anthropofugalen Reinkunst der *Nachgedichte* (1980) markiert. Nach dem starren Blick auf ein entvölkertes, planetares Stillleben tritt nun ein gelösteres lyrisches Ich auf und in Kontakt mit seiner Umwelt und seinen Lesern; es wird gereimt und parliert, und so mancherlei kommt dabei zur Sprache, wird zur Rede gestellt, macht sich Luft. Auch die Gedichtform gerät in Bewegung und durchläuft experimentierfreudige Variationen.

Hinter der Schlachthofmauer
graffiti-bewachsen

Hier lassen Sie töten!
Das Gequieke von westfälischem Knochenschinken
Mit Spiegeleiern, wie denn sonst!
täuschend echt
ist aber
das Tor steht offen
kein Schwein auf dem Hof
zwei Handwerker ausgenommen
die im Vorgriff auf die Fassadensanierung
Gerüstschrauben anziehen
die Laute ausstoßen
Alles Gewohnheitssache, bloß der Gestank,
tierisch
und bestimmt auch blutig
wenn das Werkzeug ihnen
bei Ostwind
herumschlagend
einfach nicht auszuhalten!
das Genick bricht

Was vorher auf eine extreme zeitliche, manchmal auch räumliche Distanz weggezoomt und verfremdet wurde, erscheint nun einem lyrischen Betrachter im alltäglichen Leben der Gegenwart aus nächster Nähe, hier beim Vorübergehen an einer Schlachthofmauer – man könnte fast behaupten, er wird mit der Nase darauf gestoßen. Der Gedanke „Hier lassen Sie töten!“ schießt in den Kopf, akustisch untermalt vom Quieken der unsichtbaren Schweine dahinter. Das heißt – im Gedicht erklingt an dieser Stelle eine makabere Zukunftsmusik, denn die Tiere verlautbaren sich bereits als das, was sie demnächst sein werden – „westfälischer Knochenschinken / Mit Spiegeleiern“. Horstmann fängt damit innerhalb der ersten fünf Zeilen nicht nur die Schweine hinter der Mauer sowie die Aufmerksamkeit der Passanten ein. Er involviert auch den Leser, der durch die überraschend an ihn gerichtete Anklage des „Brudermords“ in Erklärungsnot gerät, weil ihm bei der Erwähnung des möglicherweise auch für Nicht-Westfalen schmackhaften Gerichts das Wasser im Mund zusammenläuft. Die Schlachthofmauer ist mit Graffiti „bewachsen“ und zeigt damit eine zugleich verschandelte und renaturierte Fassade; außerdem haben wir es mit künstlerisch gestalteten Schriftzeichen zu tun und mit einem Fall von Vandalismus. Ist

es etwa genau dieser Einwurf: „Hier lassen Sie töten!“, der da als Menetekel die Mauer durchdringt und an dem der Passant nicht so ohne Weiteres vorbeikommt?

Diese und drei weitere Zeilen stehen eingerückt, ohne dass man den Urheber dieser emphatischen Ausrufe vom Sprecher des übrigen Gedichts unterscheiden könnte. Dabei entfalten die sperrig ineinandergeschobenen Zeilen erst nach und nach ihre Wirkung, so z.B. auch das sich mitten im Satz – „ist aber [...] kein Schwein auf dem Hof“ – öffnende Tor. Die Neugier des Vorübergehenden ist geweckt. Er versucht hinter die Kulissen zu blicken und wird umgehend enttäuscht, zumindest was den erwarteten Anblick des Schlachtviehs betrifft. Doch bei der Verwendung dieser Redensart passiert etwas Seltsames. Die Negierung lässt die beiden anwesenden Handwerker unversehens in die Kategorie „Schwein“ rutschen, zunächst einmal deshalb, weil sie die Erzeuger des zuvor vernommenen und den Schweinen zugeschriebenen Quiekgeräuschs sind: Sie ziehen „im Vorgriff auf die Fassadensanierung“ die Gerüstschrauben an. Es handelt sich bei den beiden also um den verlängerten Arm der menschlichen Gesellschaft, der den oben erwähnten Vandalismus durch die Erneuerung der Außenwand auswischen will. Der schöne Schein soll wiederhergestellt werden.

„Täuschend echt“ ist das Geräusch, das zur Verwechslung von Mensch und Tier geführt hat, „ein metallzerfetzendes, ein herzerreißendes Quieken“, wie Horstmann es einmal in dem Kommentar zu einem Schweinegedicht von Ted Hughes genannt hat. Bei mehrfachem Lesen lassen sich die Zeilen allmählich immer besser zuordnen, und dann machen die dem Knochenschinken beigelegten Spiegeleier plötzlich stutzig. Dem Schlächter Mensch wird nämlich beim vorausseilenden Blick in die Bratpfanne ein blitzblanker Spiegel vorgehalten, der Wind schlägt (das Werkzeug herum), die gewohnten Verhältnisse verkehren sich. Das stinkende und blutige Tagesgeschäft des Schlachthofs, das haarsträubende Geräusch und der Anblick der Männer zwischen den Gerüststangen verbinden sich plötzlich zu einer Vision, in der die Menschen diejenigen sind, denen das eigene Werkzeug unvermutet das Genick brechen könnte.

Damit bricht das Gedicht ab, endet die trauliche Zwiesprache und die Momentaufnahme eines Schulterschlusses. Was hat denn das Schwein, das Brudertier, eigentlich gesagt? Es bleibt im Hintergrund; wir bekommen es gar nicht zu Gesicht. Das Gedicht trägt keine Transparente vor sich her. Es veranstaltet nichts weiter als eine beiläufige Sympathiebekundung, weil es im Schwein einen Verbündeten vermutet, der sich mit der immer wieder gerne übertünchten

Unmenschlichkeit des Mörders Mensch auskennt, der für jeden Gaumengenuss zum Töten bereit ist, schlimmer noch, zum Töten-Lassen. Und es ist nicht etwa das Tier, das die – imaginierte – Rache ausführt. Es findet also kein veritabler Rollentausch statt, sondern, wie schon in den anthropofugalen Gedichten, ein vollkommen unbeeindruckter und unmotivierter Wind, der kraft seiner Elementargewalt für Gerechtigkeit sorgt.

„Tierheim“ (*Altstadt mit Skins*, 1995) macht ebenfalls einen Ausflug in die Welt des Kreatürlichen, wobei der Titel – ein in der Horstmann’schen Lyrik häufig angewandter Kunstgriff – mit falschen Erwartungen spielt bzw. diese am Ende neu zurechtrückt:

Vom Fleische kommt ein Wärmeschwall
und langer, tiefer Atem.
Dem Mutterschoß gleicht so ein Stall.

Ich steh nach strammen Taten
mit voller Blase in der Tür,
kam ab vom rechten Wege.

„Quer übern Hoff“, erklärte mir
der Wirt die Brauchtumpflege.
Doch notdurftwärts tat dieser Spalt

sich auf, den ich jetzt fülle.
Dahinter lebt kein Vorbehalt.
Was austritt, heißt hier Gülle.

Ich trete ein. Die Innenwelt
umhüllt wie weiche Felle.
Wer hätte sich das vorgestellt,

wie aus dem Duster auf der Schwelle
zur Sichtbarkeit ein Leib aufglimmt
und andere mehr erscheinen,

wie’s Tierreich da Gestalt annimmt,
teils auf, teils von den Beinen.

Die jungen Bullen wogen sacht,
durch einen Traum, der Nüstern bläht,
das Federvieh thront ungeschlacht,
die Ferkel hat es hingemäht.

Ich bin auf einer Augenweide
für die versprengte Kreatur,
die unbestallt, tief in der Kreide,

im Schemenhaften ganz obskur
sich in das tiefe Atmen lehnt,
die Wärme spürt, ein Fleisch ersehnt.

Nur bleibt dies Fleisch ganz ungerührt,
nur wird es nicht vom Kopf verführt.
Da drüben rülpst es Grünzeug hoch,

im Darm rumoren Gase.
Schon strömt's. „Bloß raus, das fehlte noch!“
so geistert's durch die Blase

Die zwölf dreizeiligen Strophen dieses sorgfältig komponierten Gedichts haben einen wiegenden Rhythmus und sind durch Kreuzreime miteinander verbunden, die allerdings stets vier Zeilen einschließen und den Strophen dadurch wie in Wellenbewegungen immer weiter vorausgehen, was eine beruhigende, fast einlullende Wirkung hat. Wie beim Schlachthofbesuch gerät der Sprecher zufällig in eine fremde Welt, steht, vom Wirt auf der Suche nach der Toilette „Quer übern Hoff“ geschickt, überrascht im Türspalt – erneut öffnet sich das Gedicht für den Leser, diesmal zwischen zwei Strophen – und wird umfungen von einer Idylle ohnegleichen. Wärme, Dunkelheit und gleichmäßige Atemgeräusche im Schlaf wecken pränatale Assoziationen und lotsen ihn widerstandslos über die Schwelle, obwohl er ja eigentlich etwas ganz anderes im Sinn hatte. Mit dem Eintritt des „Ich“ in der 13. Zeile beginnt die staunende Erkundung eines inneren Raums, bei dessen Anblick sich die Pupillen weiten und die Sinne auftun wie die Nüstern der jungen Bullen. Für den Moment vermitteln die friedlich schlafenden Tierkörper dem Betrachter das vollkommene

Glück der unkomplizierten, animalischen Existenz, getragen von einem wie mit weichen Fellen ausgekleideten Bauchgefühl: „So ist es richtig.“

Doch die in der Dunkelkammer erzeugte Illusion hält nicht lange stand, genauso wenig wie die Tiere auf den Beinen bleiben oder die Hühner durch das nur scheinbar der Wirklichkeit enthobene Thronen auf der Stange dem Schlachtbeil entgehen werden. Die Rückkehr in die Realität erfolgt zunächst im Kopf des Betrachters, der es mit dem visuellen Ausweiden der Idylle nicht gut sein lassen kann und – seinem Menschsein verpflichtet – unwillkürlich weiterdenkt. Die Tiere erscheinen ihm „unbestallt, tief in der Kreide“; sie haben nämlich ihre Schuldigkeit als Fleischlieferanten noch nicht getan. Und obwohl wir über den Sprecher nichts weiter erfahren, als dass er einen ordentlichen Durst hatte und von seinem Harndrang „übern Hoff“ getrieben wurde – in seinen körperlichen Bedürfnissen steht er dem Vieh in nichts nach –, verrät er uns durch seine Formulierungen, dass er in Wirklichkeit ein Gebildeter und Verkopfter ist: „Brauchtumspflege“, „notdurftwärts“, „kein Vorbehalt“, „versprengte Kreatur“, „ganz obskur“. Diese Wortwahl träge keiner, der normalerweise in Viehställen ein- und ausgeht. Nein, hier spricht ein Fremdkörper, der sich nur kurz von seiner Sehnsucht nach dem einfachen Leben einer unreflektierten Existenz überwältigen lässt, bevor die hirngesteuerte Vernunft in der letzten Strophe wieder die Oberhand gewinnt und das gemeinschaftliche Pieseln mit den „Brudertieren“ wie von selbst verbietet.

Der Titel „Tierheim“ würdigt den Stall als präzivilisatorischen Ursprungs-ort, ein reines Körper-Idyll, der das Einswerden des Menschen mit der Kreatur „im Fleische“ in greifbare Nähe zu rücken scheint. Doch der Betrachter gestattet sich nur ein vorübergehendes Asyl, dann heißt es impulsiv: „Bloß raus, das fehlte noch!“ Die Parallelen zur „Zwiesprache mit dem Brudertier“ sind nicht zu übersehen: Auch hier wird spontan Partei ergriffen für die Lebewesen, die uns verwandt sind. Der Mensch befindet sich jedoch im Dilemma, hin- und hergerissen zwischen der Versuchung durch das Fleisch und der Verführung durch den Kopf. Darin ist er dem eindeutig gepolten Tier unterlegen, dessen vollkommen hingeebenen Da-Seinszustand er nie erreichen kann.

Ein weiteres Stall-Gedicht, „Schwein gehabt“ (*Picknick am Schlagfluß*, 2005), thematisiert das Glück des Doppelexistenzlers Horstmann, mit „zu vielen Wasern gewaschen“ und damit „ruchlos“ zu sein, was seine „Intellektuellenmast“ und vollständige akademische Bestallung verhindert hat. Diesmal handelt es sich um das Gegenteil eines Schulterchlusses, beschworen wird stattdessen eine bewusst in Kauf genommenen Randständigkeit, in der es sich unter Um-

ständen viel besser aushalten lässt als mitten im Geschehen. Das Gedicht dürfte in der Tat bei vielen Lesern Indignation und Stirnrunzeln (vielleicht auch Schmunzeln) hervorrufen und führt insofern erfolgreich vor, was es beschreibt. Es erschließt sich aber vor allem diesem Leserkreis und kann seine Wirkung nur vor dem biographischen Hintergrund entfalten. Außerdem wirft es, ganz abgesehen vom Gestank, kein gutes Licht – nicht auf das akademische Aufzucht- und Herdenverhalten, nicht auf den verschlagenen Autor, vor allem aber schlachtet es die Gattung Schwein ziemlich unverblümt aus bzw. vereinnahmt das Tier ganz für den Zweck der bildhaften Übertragung, ohne seinem Eigenleben Rechnung zu tragen.

Noch persönlicher – und heikler – wird das Poem „Krach“, eine Auseinandersetzung mit dem ungewollten Verstummen des Literaten Ulrich Horstmann. Dass es aus seiner schöpferischen Ader nicht mehr wie gewohnt sprudelt, hat er 2004 in dem fulminanten „Einwurf – Ansichten eines Spielballs. Rede über das Ausgeliefertsein und seine Hirngespinnste“ öffentlich gemacht. „Krach“ steht am Anfang der *Kampfschweiger*-Gedichte im gleichnamigen Sammelband (2011), und hier hat das Schwein seinen bisher letzten Auftritt. Abgebildet wird ein interner Beziehungskonflikt und das paradoxe Drama einer literarischen Selbst-Entmündigung, die für den Autor kaum zu fassen ist – vom Leser ganz zu schweigen. Denn was artikuliert sich im übersteuerten Zoom auf Sprechorgane und Atemtrakt, wenn der Dichter „keinen Laut“ mehr gibt? Wie weit lässt sich das eigene Ab- und Nachleben fortschreiben? Kann sich ein Autor selbst dabei zusehen, wie er die Sprache verliert – und wie kommt dieses unerhörte Experiment in Leserohren an?

Das Gedicht „Krach“ zeugt von einem blutigen Gemetzel zwischen Opfer und Täter, Alter ego und Muse, von panischem Verbeißen und einer brutalen Hinrichtung. Warum das Schwein hier überhaupt in Erscheinung tritt, im Spiegel, möglicherweise als Echo der vorangegangenen Gedichte, kann nur spekulativ kommentiert werden, denn „das Tier kennt sich nicht mehr“, und der Verfremdungseffekt erfasst nach dem Autor auch den Leser. Nach dem Bolzenschuss tritt die durch eine Leerzeile kenntlich gemachte Taubheit und Stille ein. Es folgt der Abspann mit den Aufräumarbeiten. Auch hier lädt Horstmann zum Schlachtfest; der „Verfallstermin“ in der dritten Zeile bezieht sich wohl auf sein literarisches Ausbluten, deckt sich doch die durchschnittlich dreißigjährige Lebensdauer eines Blutegels mit der Zeitspanne seiner literarischen Produktivität. So wie in den *Nachgedichten* das Universum ohne Menschen verdichtet wurde, so entstehen im Band *Kampfschweiger* Werke, die ihren Autor überleben oder ihn

zumindest dabei zeigen, wie er sich selbst ein Grab schaufelt; erkundet wird jeweils das Jenseits des üblichen Erfahrungshorizonts.

Ein Kreis schließt sich, die schonungslose Besichtigung nach dem Super-GAU zeigt diesmal nicht die verheerenden Folgen menschlicher Selbstzerstörungswut für den Planeten Erde, sondern die vom Sprachverlust existenziell bedrohte, kollabierende Innenwelt des Dichters. Es bleiben das diagnostische Protokoll der Todesart, die gestreckten Waffen – und am Ende mit dem letzten Atemzug eine Liebeserklärung an jene Schöpfermacht, mit der der Sprecher sich entzweit. Die schroffe Abkehr der *Nachgedichte* fasziniert durch die friedlich-tröstlichen Untertöne; Bedauern über das Ableben der Menschheit sucht man vergebens. Manchmal schwingt sogar eine Art Triumph mit, wobei schwer zu sagen ist, ob darin ein misanthropisches „ätsch!“ anklingt oder die gänzlich unbelastete Freude, im künstlerischen Vorgriff den Hebel einer lyrischen Zeitmaschine zu bedienen. „Krach“ hingegen endet mit der Berufung auf die künstlerische Berufung. Was im Titel dem frikativen „Kr-“ nachhallt, ist ein klagendes „-ach!“. Die Zeit wird darüber hinweggehen – Äonen, wenn man das *Kampfschweiger*-Nachwort als Vorankündigung lesen will – und so elementargewaltig wie beiläufig Gerechtigkeit üben.

Anmerkungen

- (1) Horst-Ulrich Mann (Ps.): *Kampfschweiger. Gedichte 1977–2007*. Hamburg: Shoebox House (2011), S. 39.
- (2) Ted Hughes: *Gedichte. Zweisprachig*. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen von Ulrich Horstmann. Heidelberg: Mattes (1986), S. 194.
- (3) *Kampfschweiger. Gedichte 1977–2007* (Anm. 1), S. 70–1.
- (4) Der Text findet sich in: Ulrich Horstmann: *Hoffnungsträger. Späte Aphorismen und ein Entlassungspapier aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Warendorf: Johannes G. Hoof (2006), S. 137–156.

Frank Mehring

The Soundtrack of Liberation

Praeludium

Ein gut vorgetragenes Gedicht leistet bereits zwei Drittel der interpretatorischen Arbeit. So lautete das Motto eines Proseminars von Ulrich Horstmann, das ich in meinem dritten Semester an der Justus-Liebig-Universität Gießen im Wintersemester 1992/93 besuchte: „Gesprochene Literatur“. Theatralische Inszenierungen waren ebenso willkommen wie musikalische Vorträge. Ich griff daraufhin in die Saiten und reichte eine vertonte Hausarbeit „Zur wechselseitigen Beziehung zwischen Musik und Byrons Lyrik“ ein. Seitdem habe ich nicht mehr aufgehört, dem Soundtrack von Lyrik kreativ mit Gitarre und Gesang nachzuspüren. Der Nexus von Literatur und Musik blieb auch für meine weitere akademische Arbeit bestimmend. Bis 2001 betreute Ulrich Horstmann meine Dissertation zur Manifestation transzendentalistischer Ideen im Werk der musikalischen Querdenker Charles Ives und John Cage. Nur wenige Wochen nachdem sich Ulrich Horstmann als professoraler ‚Singvogel‘ in seiner Abschlussvorstellung im unnachahmlichen Horstmann-Sound aus den fensterlosen Vorlesungsräumen verabschiedete, trat ich meine Professur in Nimwegen mit einem musikalischen Vortrag an. Ich widme meine Antrittsvorlesung „Soundtrack of Liberation“ meinem Doktorvater Ulrich Horstmann, der mir nicht nur den magischen Notenschlüssel zum Öffnen literarischer Tore in die Hände legte, sondern auch eindrucksvoll vorlebte, wie man Geistesblitze produktiv ableitet und von Standbein zu Spielbein tanzend in Bewegung bleibt.

Inaugural Speech

Radboud University Nijmegen/NL (19. Sep. 2014)

Exposition

We all recognize the images of victory and liberation from World War II. In the US, the iconic snapshot of the homecoming sailor kissing a nurse at Times Square in New York at V-J Day comes to mind, or: the liberation of Paris with

crowds of French patriots lining the Champs-Élysées to view Allied tanks and half tracks pass through the Arc du Triomphe on 25 August 1944, the flag raising by Soviets over the Berlin Reichstag during the Battle of Berlin on May 2, the liberation of concentrations camps in Auschwitz, Dachau or Buchenwald (by the US Third Army in April 1945), as well as photos of civilians greeting home coming soldiers and the liberators of the Allied forces. In the Netherlands, the picture of a Canadian Seaforth Highlander on a motorbike with two laughing girls on the backseat on the Amstellaan in Amsterdam (after the war the name of this street was changed into Vrijheidslaan/Freedom Lane) became one of the most popular images of the liberation. These scenes have entered our collective memory of the liberation and have been remediated in newspapers, magazines, documentaries, feature films, and on social media platforms and innumerable Internet sites. I recently came across a remarkable image from my new hometown Nijmegen, which was liberated during Operation Market Garden in September 1944. Here, we see people gather in front of a large brick building, singing and dancing. The photo was taken the following year on that fateful 5 May when the liberation of the Netherlands became official.

The feeling of being free again becomes visible in seemingly spontaneous, improvised performances. A piano has been pulled from a nearby house to the space in front of the Nutsschool at Hertogplein. The piano player sings and flirts with a woman standing next to him. Children sit on the piano observing with many other bystanders the lively scene at the public place at the intersection of Gerard Noodtstraat and Van der Bruggenstraat in downtown Nijmegen: young men and women dance with each other celebrating the end of the war. What is expressed here are gratitude for the new-won sense of freedom from occupation, a vital approach to deal with loss and the destruction surrounding the scene. However, the image remains silent. The question inherent in the photo is: "What kind of soundtrack accompanies the scene?"

Abb. 2

People dancing on Liberation Day on Hertogplein in front of the local school (Nutsschool) between Gerard Noodtstraat and Van der Bruggenstraat on 5 May 1945. Photo montage Hertogplein in May 1945 and May 2013. © F. Mehring

Historians have been surprisingly quiet about the sounds and soundtrack of history. In retrospect, the sounding signature for the Dutch liberation has become American jazz, in particular swing music and the close harmonies associated with the Andrews Sisters as the annual performances on the 5 May in major cities from Nijmegen, via Utrecht and Rotterdam to Amsterdam testify. But we do not have original audio recordings to accompany the clips of singing and dancing people that have been remediated in documentaries and news clips about the liberation. Rather, a commentator and pre-recorded music are usually added in postproduction in the studio. Most often, we get to hear music that creates associations with American jazz. The academic discussion on the persuasive power of a reference culture such as the United States suggests that – and I quote from a recent conference theme in Utrecht – the “interplay of political and economic supremacy with the ‘soft power’ of cultural attraction and reputation plays a crucial role in how certain cultures establish guiding standards for other cultures”.²

The medium of music represents a pioneering force of crossing boundaries on cultural, ethnic, racial, and national levels (Wilfried Raussert, *Travelling Sounds*, 2008). During and after the liberation of Europe by the Allied forces, popular music and jazz played a crucial role as a sounding signifier of new beginnings producing a shared *lingua franca*, which shapes our cultural memory. How did music transform the imagery of destruction, despair, and hope into a new emotional landscape? How can we critically analyze, map, and evaluate the nexus between sights, sites, and sounds of memory? In how far can we trace processes of cultural flows (William Uricchio) and (re)mediation (Jay David Bolter, Richard Grusin) in the musical culture of the liberators and the liberated nations? And in how far deviates our cultural memory of music from the experiential memory (in the sense of Aleida Assmann), namely the sound of the songs performed and heard in 1945? The triangular perspective combining the United States (as a reference culture) with the bordering countries of the Netherlands and Germany represents a revealing case in point to approach instances of cultural contact, transfer, and contested memories of liberation. The soundtrack of liberation encoded in the so-called liberation sheet music, the elaborate cover designs, the multilingual lyrics, and references to novel dances offer a new opportunity to approach the politics and cultures of liberation from a performative perspective. My talk today focuses thus on the intersection of media studies, memory, and comparative cultural history.

What do I mean with the term “soundtrack of liberation”?

I am not so much interested in the general notion of “sound” which the soundscape theoretician R. Murray Schafer describes as the “sonic universe” – the totality of sounds produced by anybody or anything (*The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 1993). My focus lies with an exclusive rather than an inclusive definition of music. While the avant-garde composer John Cage argued that our traditional conception of music is too narrow and that “music is sounds, sounds around us whether we’re in or outside concert halls,”³ I am interested in the kind of songs and their musical performances, which emerged at the end of the war and the “magical summer of liberation” in 1945. But how can we find out what kind of music was actually played and heard at the time of liberation?

And here the National Liberation Museum 1944–45 in Groesbeek comes into play. When the archivist Rense Havinga contacted me in the spring of 2013 to inform me about a new collection of sheet music, I recognized that now we might finally have been given a lost key to add a soundtrack to the otherwise silent photos depicting dancing people in the summer of 1945. Hugo Keesing, retired adjunct associate professor of Psychology and American Studies at the University of Maryland, had donated his collection of Dutch sheet music, which dealt in some form or another with the experience of liberation. Keesing was born in Den Haag and emigrated in 1951 with his parents to the US. He had been interested in the political function of music during the Vietnam War as well as World War II. His dissertation *Youth in Transition: A Content Analysis of two Decades of Popular Music* from 1972 is an early example of critical academic analysis of the kind of popular music which then was considered “an unpleasant manifestation of youthful rebellion, including a lack of good musical taste, which most teenagers would inevitably outgrow”⁴. His Dutch sheet music collection of almost 300 songs provides a unique perspective on the soundtrack of liberation combining elaborate cover designs, musical scores and in many cases multilingual lyrics. Astonishingly, hardly any of the songs are familiar to Dutch audiences apart from exceptions such as *Trees heeft een Canadees* or *Lili Marleen*. This is a curious surprise, which demands explanation.

The collection suggests that there was a genre called “Bevrijdings Liedereren” – Liberation Songs. A photo of an advertisement in the front window of an Amsterdam music shop suggests that liberation songs have been in high de-

mand in 1945. Underneath the headline “Bevrijdings Liederen” in capital letters, the expression “alhier verkrijghbaar” with a large exclamation mark (most likely in the color orange, the photo, alas, is only in black and white) indicates a sense of urgency and desire: Yes, we do have Liberation Songs available here! The collection offers a fascinating opportunity to explore, describe, and hear the soundtrack of liberation and hopefully find an answer to why most of the songs in the collection have been more or less forgotten.⁵

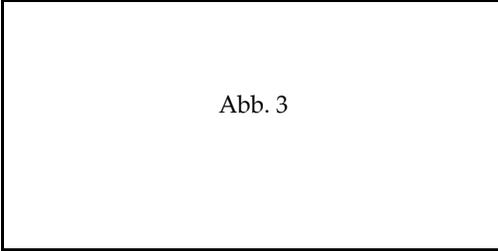


Abb. 3

Photo by Boris Kowadlo. Advertisement of liberation songs in a music store shop window in Amsterdam. (1945). Nederlands Photo Museum Rotterdam.

The term “soundtrack of liberation” is obviously borrowed from the world of cinema. Since nineteenth-century lantern shows and the origins of film in the 1890s, music has been played in order to both enhance the emotional impact and to overcome the gap between the technical projection of a fictitious world and the illusion of the real. However, the theme of liberation, music and songs goes back further in time. Indeed, they form part of the oldest parts of the Bible. For example, when Yahweh, the God of the Israelites, led them through the desert, parting the sea and a fire in the sky showing the way to the land of freedom – Israel – Moses sings the song of liberation and deliverance. The King James Version in Exodus, chapter 15, 1–2 says: “Then sang Moses and the children of Israel this song unto the LORD, and spake, saying, I will sing unto the LORD, for he hath triumphed gloriously: the horse and his rider hath he thrown into the sea. The LORD is my strength and song, and he is become my salvation.”

For my project of analyzing the function of music in the socio-cultural and political context of liberation from any kind of oppression, I find Siegfried Krauer’s description of film music particularly helpful. He argued that music provided a “meaningful continuity in time” thus helping the audience to perceive “structural patterns where there were none before”. This observation is crucial if we look at the effects music has on the perception of liberation point-

ing towards the cultural imaginary that is framed, channeled and controlled by sounds before entering into the collective memory. Concerning the function of music as a kind of glue between potentially confusing confrontations, between different visual shots, angles, narratives, and jump cuts in the editing, a soundtrack fulfills a compensatory function. In his work on *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, the influential French film theorist Jean Mitry explains: “It is all too apparent that the editing of a series of fixed shots establishes a *feeling of continuity* but is unable, unlike moving shots, to create the sensation of the continuous, since this *sensation* is reconstructed intellectually and not perceived as such – which means that reality appears as though it were an idea or memory; or, to put it another way, it appears *restructured*.”⁷ From this basis, I would like to distinguish between four different types of liberation music:

1. Liberation songs that have formed the basis of Western culture from the bible via poetry first in oral culture and later in print (poetry from the US Wars of Independence, the French Revolution, the German Wars of Liberation, the two World Wars, etc.)
2. Musical soundtracks based on the work of film music composers for feature films or documentary films. For the period of the end of World War II and the early postwar years, such films include *Sands of Iwo Jima*, *Memphis Belle*, *The Best Years of our Lives*, etc.
3. Concert music composed for socio-culturally and politically decisive moments in history ranging from the French Revolution, the American Revolution, the German Wars of Liberation, via the two World Wars, Vietnam, the seminal year of 1989 with the newly won freedom of Eastern European countries, and beyond to themes of liberation in global conflicts. For the period of the end of World War II and the early postwar years, the following artists and works are of importance: compositions such as Arturo Toscanini’s *Hymn to the United Nations*, Dimitri Shostakovich’s *United Nations March* (featured in the MGM war-time musical *Thousands Cheer* from 1943; also: the American composer and conductor Leopold Stokowski created a new orchestration), Kurt Weill’s *United Nations Song* as part of the song cycle *Songs of the Free*, or the so-called father of American music,

Charles Ives, whose work *They are There* expresses the notion of liberation and freedom in terms of classical and avant-garde music.

4. A genre that can be described in the sense of Kurt Weill and Ernst Krenek as *Gebrauchsmusik*: music of use created for a specific purpose. During World War I and II, this meant songs published as sheet music and performed by soldiers or civilians to celebrate the liberation and newly won sense of freedom. They are composed, written, published and performed for a specific time frame in a particular socio-cultural and political environment. Thus, they had a built-in expiration date, a kind of “best used before” liberation has been fully completed and established. I would like to put my academic search-light on this kind of popular genre.

As far as the soundtrack of liberation is concerned, the function of Dutch sheet music to express the feeling of liberation, freedom, and hope for a better future serves as a revealing case in point to complicate the all too easy explanation regarding the triumph of American (popular) culture in the Netherlands beyond theories of manipulation or cultural imperialism based on economic supremacy.

The Soundtrack of Liberation as a Performance Culture of Imaginary Self-Empowerment

The popular sheet music I describe as the “soundtrack of liberation” is marked by its expressive potential meaning that the cover art, the lyrics, the music, and public performances emerge as a means of self-expression and self-fashioning in comparison with one or several reference cultures of the liberators. The sheet music allows for the articulation and representation of the imaginary. I am using the term imaginary following Winfried Fluck’s definition as a concept to “describe the unstructured and decontextualized stream of images, associations, sensations, and feelings that constantly feed our cognition and interpretation of the world without having a tangible form of their own”.⁸

The performance culture of Dutch liberation songs is not based on exhibiting special skills, musical talents, bodily attractions, technological or other sensational feats. Rather, they are a form of *Gebrauchsmusik* (music of use) created for a specific national audience during the narrow time frame between the liber-

ation beginning in the September 1944 offensive “Operation Market Garden” and the time surrounding the official liberation of the Netherlands and capitulation of Nazi Germany in May 1945. At that time, popular sheet music had not yet entered into competition with the most important mediator of culture: the US American movies and record industry. Before Dutch audiences could engage in the immediate experience of American sights, sounds, and fantasies, absorbing their illusions of reality, popular sheet music offered a welcome means to celebrate and express feelings of joy, pride, and gratitude. The exuberant feeling of being free again had not given way to the dire reality of destroyed cities, war casualties, torn families, and uncertainty regarding lost friends or family members. The state of exception, of expecting to be liberated and the experience of being free again created the magical feeling of the summer of 1945. When it was over, the usefulness of most of the songs had expired. That is the reason why hardly any of them were recorded and entered the collective memory.

How can we describe the music, which filled the streets, bars, and public spaces? The blue print for the Dutch liberation songs are the US American sheet music publications since the 1910s when the cultural craze of jazz and later swing swept over Europe. These publications themselves built on the 19th century popular sheet music, in particular those based on minstrel songs. In the early 20th century, the Dutch soundtrack of liberation is mediated via the rich archive of World War I sheet music, the interwar years and then the songs, which the Allied forces brought with them or which circulated in the underground and were copied – often secretly – in and outside the Netherlands.

The World War I sheet music combined colorful designs, which formed a first visual gateway into the music and lyrics. The manifold themes can be categorized into songs

- 1) celebrating the belief in American liberty with the colors of the flag and icons such as the Statue of Liberty
- 2) mediating the value of democracy
- 3) emphasizing the need to fight for American core values
- 4) commemorating crucial battles at Verdun, Flanders, or Berlin
- 5) identifying and satirizing the enemy
- 6) idealizing the life of soldiers and finally
- 7) expressing feelings of love and longing for loved ones.

In World War II, the media situation became more complex. Soldiers listened to the radio, watched films, played records, and enjoyed live performances. Nevertheless, sheet music continued to play a decisive role. The sheer number of songs published in the United States indicates that this 19th century medium served its purpose of rallying up support, fostering a spirit of community among soldiers, stirring patriotism, and ridiculing or stigmatizing the enemy. No other country involved in World War II produced more songs than the United States. The themes, which I identified for the period between 1914 and 1918, all continued to inform the productions of the 1940s.

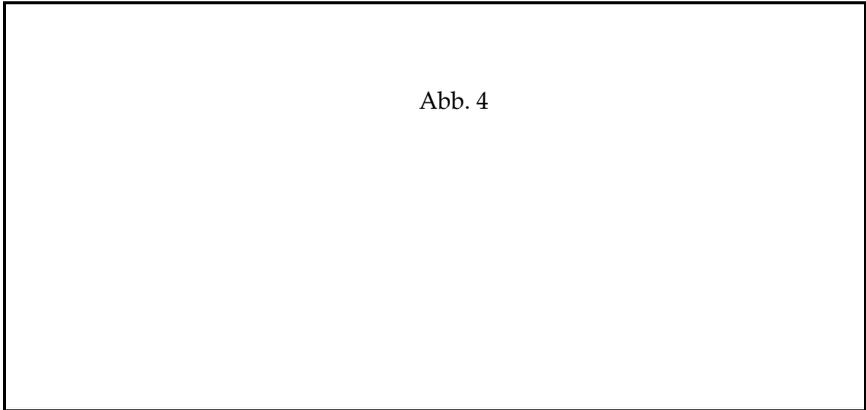


Abb. 4

Cover art of US American World War II songs. The US version of the song *Lili Marleen* is remarkable. Despite its German origin, the covers identifies *Lili Marleen* as “The Song-Hit of the Allied forces”.

The Dutch liberation songs embraced US marketing strategies through elaborate cover art as a first means for potential buyers and performers to get an idea of what the song was about. What kind of music can we identify in the collection of Dutch liberation songs? There are five categories:

1) *Marches*

It might come as a surprise that the very musical genre, which the National Socialists and the NSB (National Socialist Movement in the Netherlands) identified as the genre suited best to transport fascist ideas and aesthetics, continu-

ed to be popular: marches. In song collections such as *S.A. Liederbuch, Singendes Volk*, or *Kameradschaft im Lied*, as well as theoretical books such as Joseph Mueller-Blattau's *Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst* (with a preface by Heinrich Himmler) or Richard Eichenauer's *Musik und Rasse*, National Socialists recognized that marching music could help to de-individualize people, form them into a controllable mass, which might be manipulated towards a specific political ideology. Youth groups were exposed to ritualistic singing traditions and marches as a kind of paramilitary exercises. In the Netherlands, the popular collection of marching and war songs *Zo Singt de NSB* (tweutig Marsch en Strijtliedereen) paved the way to use music as means to "educate" the young and transform them into a uniform mass of soldiers. Music and striking cover art created an aesthetic unity, which found its powerful expression in the marching and singing in public spaces and during ritualistic festivals. Examples include the silhouetted rows of soldiers on the covers of *Singend door alle Dietsche gouwen* or *Lied der Legionssoldaten* (Opgedraagen aan wijlen sijne Luitenant Generaal H.A. Seyffardt). Why would composers of liberation songs revert to the very musical genre, which became a blue print for the occupation and traumatic experience of censorship, loss of cultural identity, and national humiliation?

Abb. 5

Advertisement for the travelling exhibition *Entartete Kunst*, Dutch version of the National Socialist caricature of the US American attack on Aryan culture encouraged the viewer to read the Dutch Nazi-paper *Storm-SS*, Dutch marching music from the NSB.

Judging from the cover art and lyrics, marching music became an effective means of fighting back and recovering what was lost. Songs such as *We zijn weer Holland en we zijn weer vrij!*, *Vredemarsch* or *Vry Nederland (Vryheidsmarsch)* show how music can become a weapon to fight back. Now, the signs of the occupiers are replaced by the iconic Dutch lion unchained. The color codes revert to orange as a sign of freedom regained. At the same time, the references to Dutch history, language, the country's proud and strong people erase the five-year gap of humiliation and cultural colonization. Dutch marching music with themes of freedom, nationhood, and patriotism thus helped to come to terms with the traumatic experience of occupation and war.

2) Hymns

A major theme of liberation songs is gratitude for being free again, for being still alive, and for the opportunity to participate in a new start in a future Europe. The musical genre, which many composers turned to were secular and religious hymns. Many songs such as *Het Vrij Nederland*, *Vrede*, *Holland een Hymne* and others build on traditional religious tunes in order to commemorate the new sense of freedom and to give praise to God for having liberated the Dutch people from evil: "Hallelujah! 't loflied rijze Hem, / Die onze banden slaakt! / Hij zal Isrel doen verrijzen! / Maar ook Holland vrij / Hij maakt! / Hij zal Isrel doen verrijzen! / Maar kook Holland vrij / Hij maakt!"⁹

3) Love Songs

Love songs have been part of wars and times of peace. However, during moments of crisis such as World War II, they assume a particularly important compensatory function. They provide a venue to express grief, sorrow, and longing for loved ones who are either dead or whose fate is unknown. In the collection, songs such as *Wees Maar Gerust* or *Just a Prayer Away* are examples of this genre. One song, however, stands out. *Onder do Lantaren* is the Dutch version of *Lili Marleen*, arguably the most famous song of World War II. Some call it a "Nazi song," others describe it as a transnational hymn of love and peace. How can a song be part of Hitler's war propaganda and at the same time define the soundtrack of liberation? The original lyrics by Hans Leip (1893–1983) and the

music by Norbert Schultze (1911–2002) underwent a remarkable transformation while travelling across national boundaries reemerging in different languages, new arrangements, and interpretations by different singers. In our collective memory, *Lili Marleen* is so closely tied to the sights and sounds of World War II that it is hard to imagine the song emerging from the experience of World War I.

Lili Marleen did not start out as a hit tune. In 1939, Electrola records wanted to record *Lili Marleen* with Lale Anderson. They accepted the new musical arrangement by Norbert Schultze who would soon make himself a name as “Bomber Schultze” due to his notorious Nazi marching music. The record, however, did not sell particularly well. Only when Radio Belgrad in Yugoslavia with its far broadcast range to the German troops in the Balkan and Austria included *Lili Marleen* in its *Wunschkonzert* series, did the song become a favorite among German troops. *Lili Marleen* was broadcast every night at 10 o’clock preceded by the military *Zapfenstreich* as a signal for the troops to retire. This way, the specific situation of media, occupation, and military musical rituals added a new sounding narrative to *Lili Marleen*.

The tremendous international success of *Lili Marleen* is tied to a legend in North Africa. When German soldiers listened to the song at night, the British corps were said to have yelled from the other side of the front to turn up the volume of the radio. In *Escape to Adventure* (1950), the British diplomat Fitzroy Maclean recalled the powerful emotions connected to hearing Lale Anderson singing *Lili Marleen* in the spring of 1942: “Husky, sensuous, nostalgic, sugar-sweet, her voice seemed to reach out to you, as she lingered over the catchy tune, the sickly sentimental words” (236). British officials asked writer Tommie Connor to add new English lyrics in order to veil the German origins. He provided the now famous title “Lili of the Lamplight” and deleted the final two verses with its references to death and the ghostly doppelganger. When *Time Magazine* featured an article about the propaganda film *The True Story of Lili Marleen*, Marlene Dietrich decided to record a new version. Like no other singer, Marlene Dietrich helped to de-Nazify the tune by turning it into a universal song of love and longing beyond time and space. At the Allied front, *Lili Marleen* lost its military identity as a soldier’s song emerging from Dietrich’s lips as a smooth, melancholy love song transcending nations and politics: “My love for you renews my might / I’m warm again, my pack is light / It’s you, Lili Marleen, It’s you, Lili Marleen.”

4) Boogie Woogie and Swing

Contrary to the marching aesthetic of the National Socialists and the NSB, the African American genre of boogie woogie and in particular the emerging swing movement focused on individual expression of vitality through dance rather than paramilitary exercises accompanied by a steady beat. The mostly piano-based boogie woogie with its recognizable melodic bass lines and syncopated rhythms became most popular in the 1930s and were picked up by swing bands such as Tommy Dorsey and Glenn Miller. Mostly associated with African American musicians and improvisation, National Socialists responded with defamation. The Dusseldorf exhibition "Degenerate Music" (*Entartete Musik*) from 1938 identified blues, boogie woogie, and swing as a poisonous infiltration of so-called Aryan art. The Dutch version of the National Socialist caricature of "Liberators" encouraged the viewer to read the Dutch Nazi-paper *Storm-SS*. The cover identifies the United States as a racist robot out of control, covered in the hood of the Ku Klux Klan, with a torso of a cage in which an African American couple dances a jitterbug, legs made of bombs threatening to destroy iconic German cities. Musically, the references discredit the US as a country holding a gun in one and a drumstick in the other, ready to produce the rhythm of destruction. Destruction also comes from the alleged weapons the American war machine holds in his hands: a sack of American dollars and a record indicating the threat from the powerful connection between entertainment and capital. In awe of such an onslaught of acoustic terror, the little figure in the foreground can hardly believe its ears which have grown beyond reasonable proportions. The sign it is holding mocks the promise of the liberator: "De U.S.A. zullen de Europeesche Kultur van den ondergang retten" (the U.S.A. are supposed to save European Culture from Destruction).

The term "Verniggerung" became part of a large-scale prohibition of African American music in record stores or on radio channels. African American performers were banned from Germany and the occupied countries. This created a blind spot in the Netherlands and explains the particular interest of music publishers or performers alike to gain access to sheet music. However, printed scores can only provide a limited understanding of what makes the musical genre of boogie woogie and the use of improvisation so unique in live performances. Not surprisingly, early efforts of Dutch composers to utilize these novel genres produced an often awkward appropriation, similar by the way to the early efforts of experimenting with jazz by Ernst Krenek, Erwin Schulhoff,

Paul Hindemith, or Kurt Weill in the immediacy after World War I. For example, the Dutch liberation song *Ik kan niet swingen* points to the gap between the desire to participate in the new musical dance sensation from the US and the inability to do so shortly after the liberation. As a matter of fact, the song *Ik kan niet swingen* is composed as a foxtrot: “k kom uit heel gegoede kringen, / ‘k kweek exotische se ringen. / Ik zit vol betove ringen, / maar helaas, ik kann niet swingen” (I come from very wealthy circles, / I grow exotic flowers. / I am full of enchantments, / But unfortunately I cannot swing).

5) Foxtrot

The most popular genre of liberation songs is foxtrot. This is understandable considering that foxtrot had emerged from the United States in the 1920 and quickly became a transatlantic phenomenon in the 1930s. Artists from the United States were travelling across Europe, foxtrot music was the singing and dancing sensation of the inter-war years sold via records, sheet music, and broadcast on radios. European composers embraced the format and created songs for their respective national audiences. In the 1940s, Dutch composers drew on a rich history and experience in foxtrot music in the preceding decade in order to express humor and joy about the feeling of being free again. Many of the songs address the exciting atmosphere of intercultural encounters between Dutch people and the Allied forces from Canada, the UK and the United States. In a lighthearted manner they make fun of cultural misunderstandings or language problems. Examples include Jack Millar’s *White Stripes in a Sky of Blue* or Jack Bulterman’s foxtrot *Snoezepoes* in which an Allied soldier addresses every possible stereotype about romantic encounters with a Dutch girl on a bench, “by the old Dutch mill” wearing wooden shoes. Alas, not a single word was understood by either of them. The only word the soldier learned and remembers lovingly is the Dutch expression for sweetheart – “snoezepoes.” Many songs address the romantic encounters using a humorous mix of Dutch and English lyrics in songs such as *Geef mij mar en echt Hollandsche Mijsche* (Please give me a real Dutch Girl), *Little Holland Girl*, *Mamma, zijn naam is Johnny*, or *Mijn Tommy out Canada*. Others express gratitude towards the liberators in songs such as *Thanks Tommies!* or *Sing your Song of Thanks (to the Tommies and their Tanks)*.

One element that was crucial for the success of the foxtrot were novel dances such as the Lindy Hop or the Jitterbug. Several Dutch sheet music songs from 1945 include more or less detailed information on dance moves, which were

supposed to accompany the music. Examples include the *De Hi Ha Holland Dans* or the so-called dance sensation from Great Britain *The Chestnut Tree*. One of the songs I enjoy most is *De Sten-Gun Walk*: a musical homage to the resistance fighter Pierre Zom, Jr. In his dance school, the pianist discovered a large number of British sten guns underneath the school's dance floor after the war. Recognizing the courageous role Zom played during the occupation, Leo Friedriks (aka Fred Riks) composed a song about sten guns and worked out an elaborate choreography for dancers to re-enact joyfully the liberation of Dutch people from their occupiers. Here, music and performance create a unifying experience of self-empowerment leading towards the special feeling of being free again in 1945. It would not take long until the light-hearted approach to intercultural encounters turned bitter sweet when more than 2000 so-called war brides embarked on ships across the Ocean in search of a better life beyond the war-torn ruins and sites of destruction in the Netherlands. More would follow suit to emigrate to join their sweethearts from Great Britain and the United States. Before these songs could be recorded and enter into the collective cultural memory, the magic of 1945 was gone.

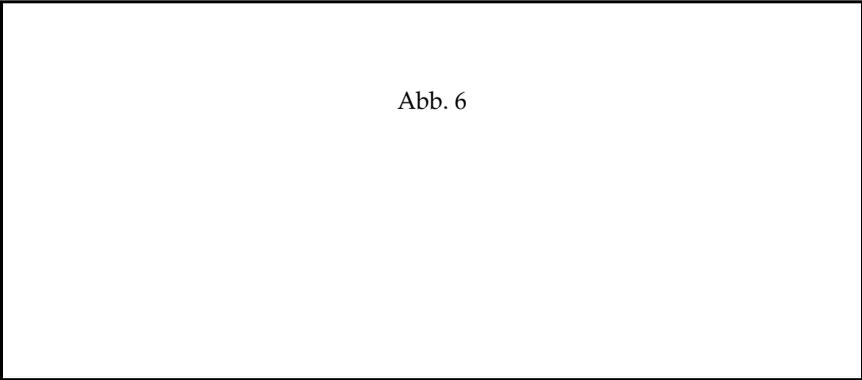


Abb. 6

Examples of marches, hymns, loves songs, boogie woogie tunes, and liberation songs composed in the foxtrot genre.

Coda

The popular sheet music on the theme of Dutch liberation and a newly won sense of freedom function like a sounding memorial to the Allied forces. Before

the cultural productions of records, films, and the concert tours of US jazz ambassadors established American jazz as the soundtrack of liberation in retrospective view, the sheet music collection of liberation songs tells a much more complex story. One can talk about mapping, analyzing, evaluating and contextualizing music. If one wants to understand, feel, and appreciate the power of music, it needs to be performed, experienced and heard – and as far as dances are concerned also be seen. Therefore, I would like to invite you to go downstairs to the Anton van Duinkerkenzaal and enjoy the concert Soundtrack of Liberation by performers from both sides of the Dutch and German border.

Thanks for your attention.¹⁰

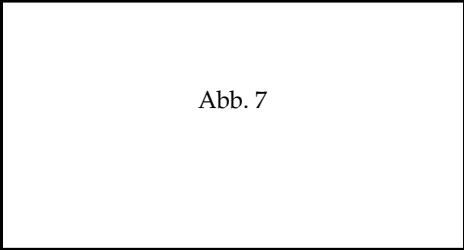


Abb. 7

Jens Barnieck and Frank Mehring in Action. Photo by Isabelle Girard de Soucanton.

Annotations

- (1) In the case of this image, ruins are carefully kept outside of the photographic frame. The building we see is intact while the area behind where the photographer stands has been destroyed in an allegedly mistaken bombing by US forces in February 1944.
- (2) An early version of this lecture was presented under the title “‘Let’s do the Sten-Gun-Walk’: Smart Power and the Euro-American Soundtrack of Liberation” at the conference *Reference Cultures and Imagined Empires in Western History: Global Perspectives, 1815-2000* (11-13 June 2014, Utrecht University, Netherlands) on 11 June.
- (3) I have traced Cage’s inclusive concept of music as “organization of sounds” to Thorau’s observations regarding unpremeditated sounds in his early diaries. See Mehring, *Sphere Melodies*, 123ff.
- (4) Hugo Keesing: *Youth in Transition*, p. 2.
- (5) I am grateful to the concert pianist and good friend Jens Barnieck who has played a pivotal role in researching and bringing the music to life.
- (6) Quoted in: Mervyn Cooke: *A History of Film Music*, p. 12.

- (7) Jean Mitry: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, p. 162.
- (8) Winfried Fluck: *Romance with America?*, p. 244.
- (9) “Hallelujah! Praise to Him, / Who breaks our chains! / He will give rise to Israel! / But He also makes Holland free! / He will give rise to Israel! / But He also makes Holland free!”
- (10) Bringing the soundtrack of liberation to life would have been impossible without the concert pianist and good friend Jens Barnieck, who has played a pivotal role in researching and performing the liberation songs in the Dutch–German border region. I am particularly grateful to the support of and collaboration with Wiel Lenders and Rense Havinga from the National Liberation Museum 1944–45 in Groesbeek. I am indebted to personal conversations with Hugo Keesing, whose suggestions and contributions have been invaluable. A special thanks goes to Anja Adriaans who has been the heart and soul of many projects on the theme of liberation. I would like to thank the staff at the American Studies Department at Radboud University, in particular Hans Bak and Mathilde Roza. The book emerged with a series of concerts in Nijmegen, Groesbeek and Kleve where school children from the Karel de Grote College Nijmegen, Ganztagsrealschule Hoffmannallee Kleve, dancers from the Ludger Seidl Dance School, as well as solo singers Saskia Bak and Tom van den Heuvel performed many of the songs discussed in this inaugural speech. To all of them I owe thanks for their dedication, expertise, and joy.

Bibliography (selection)

- Assmann, Aleida: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Fluck, Winfried: *Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies*. Edited by Laura Bieger & Johannes Voelz. Heidelberg: Winter, 2009.
- Keesing, Hugo: *Youth in Transition. A Content Analysis of Two Decades of Popular Music*. Diss. Adelphi University, 1972.
- MacLean, Fitzroy: *Escape to Adventure*. Boston: Little, Brown & Co., 1950.
- Mehring, Frank: *Sphere Melodies. Die Manifestation Transzendentalistischer Ideen in der Musik von Charles Ives und John Cage*. Stuttgart: Metzler, 2003.
- Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Raussert, Wilfried & James Miller Jones (eds.): *Travelling Sounds. Music, Migration, and Identity in the U.S. and Beyond*. Berlin: LIT, 2008.

Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (VT): Destiny Books, 1993.

Uricchio, William: "Things to Come in the American Studies-Media Studies Relationship." In: Winfried Fluck et al. (eds.) *American Studies Today. New Research Agendas*. Heidelberg: Winter (2014): p. 363–382.

Walter Gebert

Vertriebene Kinder oder: Die Alltäglichkeit des Apokalyptischen

Akademische Annäherungen

Für mich als Späteinsteiger zeichneten sich die Lehrveranstaltungen von Professor Horstmann durch überraschende Vielseitigkeit aus. Man fand da nicht nur den standardisierten Themenkanon mit Shakespeare als Dreh- und Angelpunkt, sondern auch hochinteressante Abstecher und Stollenvortriebe in scheinbar unanglizistisches Terrain. Die literarische Bedeutung des Luftkriegsthemas z.B. habe ich erst in dem Seminar „Bombenstimmung“ näher kennengelernt. Desgleichen wurde mir die erstaunliche Tatsache bewusst, dass es neben der Bibel und Dürers *Apokalyptischen Reitern* noch einen eigenständigen, als Interpretationsansatz äußerst fruchtbaren Begriff des Apokalyptischen gibt. Da zudem in Bezug auf beide Themenbereiche eine direkte persönliche Betroffenheit vorlag (und vorliegt), fiel es mir bei Herrn Eilers' Anfrage nicht schwer, mich für einen entsprechend ausgerichteten Beitrag zu entscheiden.

Die Vertreibung der deutschen Bevölkerung aus dem ehemaligen Sudetenland war eine Folgekatastrophe, die sich hinsichtlich der Opferzahlen und der damit verbundenen Leid- und Verlusterfahrung nur unwesentlich von einer regulären Kriegshandlung unterschied. Trotzdem ist das Ausmaß des schrecklichen Geschehens nie ganz ins kollektive Bewusstsein gedrungen. Die Vertreibung gilt immer noch als eine Art vernachlässigbare Randerscheinung des Zweiten Weltkriegs. Dieser Sichtweise möchte ich mit den folgenden Aufzeichnungen entgegentreten.

Das Beschriebene enthält Momente ungewöhnlicher Grausamkeit und Verrohung, die einen Gebrauch des Begriffs des Apokalyptischen durchaus rechtfertigen. Obwohl aus der Kinderperspektive erzählt (und damit abgemildert), sind die Geschehnisse wahr, entstammen also nicht der apokalyptischen Phantasie. In dieser Hinsicht weicht die Darstellung von dem Horstmann'schen Denkmodell ab, wonach die apokalyptische Phantasie für eine Visualisierung (noch) nicht stattgefundenen Vorgänge zuständig ist, die die real erfahrenen in ihrem Negativpotenzial übertreffen und damit, also auf dem Wege einer fik-

tiven Vorwegnahme, die dämonische Zerstörungswut befrieden und ein De-facto-Eintreten des Geschauten verhindern.

Gleichwohl gibt es eine grundsätzliche Übereinstimmung. Auch die *Nach*-Erzählung erlebten Schreckens wäre in diesem Sinne geeignet, vergleichbar Katastrophales zu verhindern, vor allem aber eine psychische Entlastung herbeizuführen und die persönlich nur allzu bekannten Angst-, Verfolgungs- und Alpträumdämonen zu besänftigen. Das Apokalyptische würde sich somit als eine Ermöglichungsform des Therapeutischen erweisen, und die Vertreibung könnte auf diesem Wege beginnen, sich selbst zu entgiften.

Kontaminierte Kinderspiele

Theaterprobe

Eines der beliebtesten Spiele der Nachkriegszeit – von Flüchtlingskindern eingeführt und von einheimischen dankbar aufgenommen – heißt FRAU KOMM und geht so:

Die Mädchen sitzen im Kreis oder in einer Reihe nebeneinander und sind mit unterschiedlichen Handarbeiten beschäftigt, wobei sie auch singen können. Ein Flüchtlingskopftuch macht das ganze authentischer. Die Jungen kommen von links oder rechts, teils im Marschschritt, teils auf Krafrädern oder Jeeps, deren Motorgeräusche nicht zu überhören sind. Einige tragen Militärmützen oder Uniformteile; auch Abzeichen, echt oder erfunden, machen sich gut. Judensterne sind allerdings nicht empfehlenswert. Der Gruppenführer bringt sich in Position und schießt mit seiner Kalaschnikow in die Luft. Das muss so naturgetreu wie möglich klingen. Er geht dann auf das erste Mädchen zu, legt ihm die Hand auf die Schulter und sagt: „Frau, komm!“ Je russischer der Akzent, desto besser. Das Mädchen zieht die Schulter zurück, schüttelt den Kopf und sagt: „Nein, oh nein!“. Der Soldat wird ernstlich böse, er feuert erneut und wiederholt im scharfen Befehlston „Frau, komm!“ Die Frau widersetzt sich immer noch, ist aber mit gesenktem Kopf aufgestanden. Sie muss es zulassen, dass der Mann sie am Oberarm packt und dann mit dem Gewehrkolben in Richtung Szenenhintergrund stößt.

Dort kann sich ein Busch, ein Mauervorsprung oder, bei größerer Theaternähe, ein an einer Wäscheleine aufgespanntes Bettlaken befinden, hinter dem Soldat und Frau verschwinden. Vom Ort der Handlung ist nun minutenlang wenig zu bemerken, außer dass hin und wieder ein Hilfeschrei ertönt und

einzelne russische Wörter (*stoj / njet / da-da / ruki werch ...*) ausgestoßen werden. Die Mädchen im Vordergrund nähen und zupfen fieberhaft, während die Männer souverän rauchend auf- und abgehen.

Dann das Finale: Die Frau stürzt weinend und verzweifelt gestikulierend hinter der Mauer hervor und verschwindet in Zuschauerichtung. Sie zieht ihre Schürze hinter sich her. Der Soldat knöpft die Hosenträger fest und schiebt sich die Mütze in die Stirn. Er bückt sich nach seiner Kalaschnikow, die er beim Abgang noch einmal in triumphaler Siegerpose abfeuert. Schließlich ist der Nächste dran. Sein Text ist vorgegeben und erfordert kein weiteres Nachdenken: „Frau, komm!“ Beim Übernächsten ist es ebenso.

Schwarzes Mehl

Auch weil ich nicht weiter darüber nachdenken will, bleibt mir die folgende Episode im Grunde unerklärlich. Ein Nachdenken würde sich möglicherweise primär mit dem Gestört-Abwegigen befassen, das die mit der Vertreibung einhergehende Entwurzelung in einer Kinderpsyche anrichten kann.

Unsere Flucht in den Westen verschlug uns in die damalige „Ostzone“ und endete vorläufig in Greuda bei Kahla. Hier befand sich eine Porzellanfabrik, die Mutter eine wie auch immer geartete Arbeitsstelle bot und damit die Möglichkeit, unseren Lebensunterhalt zu bestreiten. Wie dieser allerdings beschaffen war, ist mir bis heute rätselhaft geblieben. Es muss sich wohl um eine besondere Form von Daseinsfristung gehandelt haben.

Dennoch: In diesem Einerlei aus Trostlosigkeit und Hunger gab es einen Lichtblick – und zwar immer dann, wenn Mutter Liwanzen machte. Liwanzen sind eine sudetendeutsche Spezialität. Zu ihrer Herstellung braucht es zweier, für damalige Verhältnisse unschätzbare Bestandteile: Mehl und Eier. Das Mehl muss Mutter von irgendwoher „organisiert“ haben. Die Eier waren ihr sozusagen in den Schoß gefallen, als sie das herrenlose Nest einer Henne entdeckte. Die Henne legte mit treuer Regelmäßigkeit; wir verfügten bald über einen Schatz von etwa zwölf Eiern. Der Geschmack von Liwanzen unter ostzonalen Bedingungen des Jahres 1945 lässt sich nur als einmalig bezeichnen.

Ein besonderer Genuss war es aber auch, das Entstehen dieser Pfannkuchlein mitzuerleben. Das Mehl – für meine Begriffe unwahrscheinlich fein und weiß – wurde auf der Tischplatte ausgebreitet. Dann kamen mittels einer geschickten Handbewegung Eidotter und Eiweiß hinzu; durch Verrühren entstand ein zähflüssiger Brei, hierauf eine eher steife Teigmasse, die sich gut for-

men ließ und schließlich auf der Ofenplatte gebacken werden konnte. Es war immer wieder faszinierend, dies zu beobachten.

Szenenwechsel. Ich befinde mich auf dem Bahndamm, der von der Porzellanfabrik zur nächsten Verladestelle führt. Das Balancieren auf den heißen Schienen hat einen gewissen Reiz.

Interessanter ist das Spiel an der Stelle, wo Bahnschwellen und Schotter fast ganz von Kohlestaub bedeckt sind. Man kann diesen Kohlestaub zu Haufen zusammenschieben oder überraschende Abdrücke der Hände herstellen. Wo Flüssigkeit zum Formen fehlt, bietet Pinkelwasser einen brauchbaren Ersatz.

Das Spiel zieht sich gedankenlos hin. Plötzlich kommt mir die Idee mit den Eiern. Ich laufe nach Hause und nehme, ohne dass ich hinsehen muss, aus dem Versteck hinter dem Holzstapel am Ofen sechs Eier heraus. Drei für jede Hosentasche. Zurück auf dem Bahndamm bereite ich mir eine schöne Kohlestaubfläche zwischen den Schwellen, schlage ein Ei nach dem anderen auf, wie ich es bei Mutter gesehen habe, und vermenge den Inhalt mit dem Rußmehl zu einem Teig. Weil der Staub so unerwartet trocken ist, verbrauche ich alle sechs Eier, obwohl ich nach dem vierten doch etwas ins Zögern gekommen bin. Schließlich sind die Liwanzen fertig geformt, farblich auf irritierende Weise von den anderen aus Mehl und Milch unterschieden. Fehlt nur noch das Backen. Aber wozu sind dann die glühend heißen Gleise da? Als ich nach ein paar Minuten koste, schrecke ich vor dem bitteren Giftgeschmack zurück.

Jetzt kann ich nicht schnell genug nach Hause kommen.

Mutter findet noch am selben Abend heraus, dass die Eier fehlen. Sie durchwühlt alles von oben nach unten. Weinend und schreiend verflucht sie die unbekannteten Diebe. Ich weine auch und sage, dass wir in Zukunft besser aufpassen müssen.

Gefangene machen

Den Bemühungen meines aus amerikanischer Gefangenschaft entlassenen Vaters war es zu verdanken, dass wir eine „Zuzugsgenehmigung“ in den Westen erhielten und in einem hessischen Dorf bei der Kriegswitwe eines Bauern Unterkunft fanden. Hier hatten wir es vergleichsweise gut; es gab mehr zu essen und größere Bewegungsfreiheit. Der Kontakt mit Kindern aus anderen Flüchtlingsfamilien und das wohlwollende Interesse einheimischer Jungen an dem heingeschnittenen Fremden holten mich aus der bisher gekannten Isolierung heraus. Es bildete sich bald eine Art Abenteuerclique, die – orientiert an der

kriegerischen Härte unserer Osterfahrten – die Gegend mit ihren Kampf- und Verfolgungsspielen unsicher machte.

Eine besondere Rolle spielte dabei ein Platz am Ortsrand, auf dem sich ein kleines, von einem Bauern nur selten betriebenes Sägewerk samt dazugehörigem Holz- und Abfalllager befand. Die Ausstattung war ausgesprochen primitiv: zwei Kreissägen (für Quer- und Längsschnitte) mit einem Motor dazwischen, der mittels langer Riemen für den Antrieb sorgte.

Wir hatten herausgefunden, wie man diesen Elektromotor durch eine einfache Manipulation am Schaltkasten in Gang setzen konnte; sogar ein getrennter Sägebetrieb war möglich. Das schrill singende Geräusch des großen Sägeblatts ist mir noch heute in Erinnerung.

Praktisch relevant wurde dieses Szenarium bei einem Spiel, das wir „Gefangene machen“ nannten. Der im Holzlager oder der angrenzenden Scheune verschanzte (natürlich russische) Gegner musste gestellt und unschädlich gemacht werden. Dies geschah zunächst einmal ganz realitätskonform durch mimisch gekonnten Einsatz von Maschinengewehr, Messer, Bajonett und Granaten wie auch symbolisch, indem man das Lebensstäbchen, einen mitgeführten Holzspan, zerbrach. Die Regel besagte, dass der Unterlegene damit zwar sein Leben verwirkt hatte, wohl aber die Bewegungsfähigkeit behielt, denn diese wurde im Folgenden noch gebraucht. Es stand ihm nämlich der alles entscheidende Ehren- oder Tapferkeitstest bevor. Dieser fand an der Kreissäge statt.

Der Gefangene wird aufgefordert, auf den Sägetisch zu steigen und sich mit gespreizten Beinen über das Sägeblatt zu stellen. Die Hände hat er an den in Armlänge über ihm befindlichen Querbalken zu legen. Jetzt erfolgt das Kommando zum Einschalten des Motors. Die Säge heult los und kommt auf Touren. Ein silbern schimmernder Rundstreifen zeichnet sich in dem aufgewirbelten Staub ab. Der Gefangene tut jetzt gut daran, nicht abwärts zu blicken, sondern sich auf den nächsten Befehl zu konzentrieren. Dieser lautet: „Klimmzug!“ Deren sieben sind das Minimum. Der Gefangene stellt sich auf die Zehenspitzen, um den Balken zu umfassen, und zieht sich entschlossen hoch, bis sein Kinn die Balkenkante berührt. Es empfiehlt sich, die Beine weiter gespreizt zu halten. Ab dem vierten Klimmzug wird es dann schwerer. Ein gewisses krampfhaftes Inden-Nacken-Werfen des rot angelaufenen Kopfes und ein Flattern der Armmuskeln sind nicht zu übersehen. Auch bleibt das gereckte Kinn zentimeterweit, trotz strampelnder Zuhilfenahme der Beine, von der Ziellinie entfernt. Der siebte Zug ist dann eine einzige, in Zeitlupe ablaufende Quälerei. Der Gefangene stöhnt hemmungslos und entblößt dabei die Zähne, was keinen be-

sonders schönen Anblick ergibt. Meistens schafft er es. Doch besteht die Gefahr, dass er sich dann beim Herablassen einfach fallen lässt. Dem kommen die Umstehenden zuvor, indem sie ihn am Hosenbund packen und behutsam nach hinten vom Sägetisch auf den Boden gleiten lassen.

Ratten und Hunde

Es ist heute schwer vorstellbar, wie stark die Kriegserfahrung unter der Oberfläche der neu eingetretenen „Normalität“ weiterwirkte. Es herrschte eine Atmosphäre gewaltgrundierter Unbedenklichkeit, die letztlich auf eine Geringschätzung oder Missachtung des menschlichen Lebens bzw. des Lebens überhaupt hinauslief. Tod und Töten wurden als etwas Selbstverständliches empfunden. Auch wir Kinder waren davon infiziert.

Nehmen wir z.B. die Geschichte mit den Bismarratten. Diese, eine ganze Horde, bevölkerten die Schlammsschicht und das faulige Gerümpel auf dem Grund eines Betonbeckens, das einmal als Löschwasserreservoir gedient hatte. Es gab großgewachsene Alte und Familien mit Jungtieren – in unseren Augen allesamt bösertige Schädlinge, die bekämpft werden mussten. Wir traten ihnen als arbeitsteilige Jagdgesellschaft entgegen. Die einen stocherten sie mit langen Stangen aus ihren Schlupfwinkeln auf, die nächsten bombardierten sie mit Steinen und Dosen und versuchten die kopflos Umherrennenden in eine Richtung zu drängen. Oberhalb dieses erzwungenen Fluchtweges, entlang der Längsseite des Bassins, standen schließlich die Vollstrecker. Sie waren mit langen Brettstücken vom nahegelegenen Sägewerk ausgerüstet und ließen die dicken Enden dieser Schwarten auf die Flüchtlingskolonne niedersausen. Dies geschah unter lustvollem Gejohle und dauerte so lange, bis auch die letzte Ratte, der man habhaft werden konnte, zu einem rötlich-braunen Brei zerstampft war.

Die Erinnerung daran hat etwas Quälendes. Oder sollte man es vielleicht doch eher als eine unterhaltsame Variante des inzwischen auch literaturfähig gewordenen Dumme-Jungen-Streichs betrachten, bei dem Frösche mittels Strohalm und eingeblasener Luft zum Zerplatzen gebracht werden?

Das nächste Erlebnis erweckt eindeutigeres Schuldgefühle. Es betrifft dieselbe Personengruppe und einen Hund. Dieser gehörte zu den unzähligen anderen, die nach dem Krieg verwahrlost und hungrig durch die Gegend streunten. Er war weißgrau, von der Größe eines Schäferhundes, mit sehr langen Bei-

nen und hängenden Ohren. Sein Körper bestand fast nur noch aus Knochen, und er konnte offenbar nicht mehr richtig sehen.

Was macht man mit einem solchen Tier? Zu fressen geben konnten wir ihm nichts, da wir selber kaum etwas hatten, und es war aus naheliegenden Gründen auch nicht ratsam, ihn nach Hause mitzunehmen. Auch Wegjagen half nichts.

Wer als erster auf die Idee kam, weiß ich nicht mehr, aber ab einem Punkt herrschte die Meinung vor, es wäre das Beste für den Hund, wenn er „erlöst“ würde. Die Zeit hatte viel übrig für Erlösungen der einen oder anderen Art. Für unseren Hund kam sie in einer Geländesenke namens „Litschkaut“ und hatte die Gestalt eines Gesteinsbrockens, der seinen Schädel zertrümmerte. Es geschah kurz und schmerzlos. Die Umstehenden warfen sich im entscheidenden Moment mit dem Gesicht nach vorn auf den Boden, und es hatte den Anschein, als ob auch der Hauptbeteiligte zur Seite sah, nachdem der Stein seine Richtung gefunden hatte. Der Hund wurde an den Hinterläufen zu einer Grube geschleppt, die sich passenderweise in der Nähe befand.

Auf dem Rückweg schwiegen alle. Ich habe es bei späteren Besuchen peinlich vermieden, auch nur in die Nähe der Litschkaut zu kommen. Dem Hund will ich hiermit Abbitte leisten und wenigstens etwas dazu beitragen, dass sein Andenken bewahrt bleibt.

Perspektivische Eintrübungen (Juni 1945)

An der Lagergrenze

Es muss nach dem Einmarsch der Russen gewesen sein. Wir hatten unser Heimatdorf noch nicht verlassen, und Mutter – nach dem Tod ihres Vaters und der Einberufung des Bruders allein für den Hof verantwortlich – war mit mir in die Kreisstadt zu Verwandten gefahren, um sich dort Hilfe und Trost zu holen.

Das Haus der Verwandten lag am Stadtrand unweit des Waldes. Das ausgedehnte freie Gelände war übersät mit russischen Panzern und anderen Militärfahrzeugen. Mutter hatte mir nachdrücklich eingeschärft, mich von den Russen fernzuhalten, aber Robert, der neunjährige Sohn der Familie, überredete mich zu einem Pirschgang entlang der Grenze des Militärlagers. Man konnte mit etwas Glück sogar in die Führerkabine der abgestellten LKW gelangen.

Wir kamen auf unserem Streifzug bis an die linke untere Lagerecke und wollten gerade wieder umkehren, als wir auf dem Gelände rechts hinter den

letzten Lastwagen eine Ansammlung von Soldaten bemerkten, deren Bewegung sich auf einen bestimmten Punkt zu konzentrieren schien. Beim näheren Hinschauen wurde klar, was es damit auf sich hatte: Auf der freien Grasfläche, eingerahmt von Büschen, einem zerbrochenen Gartenzaun und ausrangierten Panzerketten wurde eine Frau vergewaltigt.

Als Sechsjährigem war mir weder das Wort noch der damit bezeichnete Vorgang bekannt. Ich sah nur das Rätselhaft-Absonderliche des Geschehens, das eine gewisse Ähnlichkeit mit vermenschlichten Tierszenen in Bilderbüchern hatte. Was war das für ein Spiel, bei dem man die Hosen herunterlassen musste? Ein Ringkampf, eine Operation? Robert wusste offenbar mehr, wie sein Lächeln verriet, sagte aber nichts.

Die Frau lag starr mit geschlossenen Augen. Doch plötzlich kommt Leben in sie. Sie wirft den Kopf nach rechts, als ob sie von da etwas gehört hätte, schreit, stößt die Fäuste gegen die Schultern des Mannes, windet sich krampfartig. Ein geordneter Fortgang der Aktion ist unmöglich. Der Störfall verlangt eine Einschaltung von höherer Stelle. Ein Offizier erscheint auf dem Plan. Er entscheidet, dass die Frau aufstehen darf. Die Frau kann nur mithilfe des Offiziers auf die Beine kommen. Taumelt dann nach rechts zu den Büschen, wo sich – man sieht es erst jetzt – ein voll beladener Handwagen befindet. Sie reißt die Decke von der obersten Gepäckschicht und zieht zwischen Koffern und Säcken ein Bündel hervor, das sich bewegt und zu weinen anfängt. Es ist ein Kind, nur wenige Wochen alt. Die Frau gibt dem Kind die Brust. Das Kind ist sehr hungrig.

Der Offizier wartet geduldig; er schaut die Frau und das Kind nicht an. Schließlich führt er die Frau, fast kavaliersmäßig beflissen, an ihren Platz zurück, wo sie von einem verdutzt glotzenden Sowjetsoldaten auf den Knien erwartet wird.

Die unwahrscheinliche Prozedur, halb Ringkampf, halb Operation, geht weiter. Sie muss weitergehen. Immerhin warten noch etwa zehn Männer in der Schlange.

Die zwei Jungen

Ich darf jetzt öfter einmal allein bei den Verwandten in der Stadt bleiben, weil Mutter meint, dass von den Russen für mich keine besondere Gefahr ausgeht. Sie verbreiten zwar Schrecken als brutale Vergewaltiger, sind aber als kinderfreundlich bekannt, während die Tschechen, denen man *in puncto* Vergewal-

tigung nur wenig nachsagen kann, gegenüber allem, was deutsch ist (Kinder nicht ausgeschlossen), subtilere Formen von Rache und Besitznahme entwickelt haben.

Die Nähe des russischen Militärlagers bietet für Robert und mich ungeahnte Möglichkeiten, zumal es das Wachpersonal mit der Kontrolle nicht so genau nimmt. Wir sind besonders an herumliegender Munition interessiert. Aus Patronen z.B. kann man, wie Robert mir zeigt, relativ leicht das Pulver entfernen. In einer Büchse gesammelt, lässt es sich dann an einer versteckten Stelle im Wald eindrucksvoll zur Explosion bringen. Mehrere Büchsen, gürtelförmig um den Stamm gelegt, können glatt einen mittelstarken Baum fällen.

Wir sind gerade wieder einmal auf Beschaffungstour, als ganz in der Nähe an der Straße, die zur Stadt führt, eine scharfe Detonation erfolgt. Das Lager kommt in Bewegung, aber auch Leute vom Stadtrand rennen herbei. Uns bietet sich folgender Anblick: Im Straßengraben liegen zwei Jungen, elf- oder zwölfjährig. Der eine, auf dem Bauch, rührt sich nicht und ist offenbar tot; seine rechte Hand ragt merkwürdig verdreht unter dem Körper hervor. Der andere lehnt am Grabenrand, bewegungslos, und starrt mit weit aufgerissenen Augen an sich herab. Hose und Hemd sind zerfetzt, und aus einer handlangen Wunde am unteren Ende seines Bauches quillt traubenartig das Gedärm hervor.

Es herrscht atemlose Stille. Man kann erkennen, wie der Junge schubweise zur Wahrnehmung seiner Situation erwacht. Seine Hände haben sich in das Gras und in den Lehm des Untergrunds verkrallt, er hebt sie und versucht fiebrig, mit ihnen das Darmgemenge in die Bauchhöhle zurückzudrücken. Gras, Stoff und Lehm geraten mit in die Öffnung. Der Junge versucht es weiter, eine Hand über die andere gepresst. Er blickt auf, als wolle er etwas sagen, bringt aber kein Wort hervor.

Wir merken plötzlich, dass wir Teil des Geschehens sind. Sollten wir etwas tun?

Ein Mann rennt weg und kommt mit einer Zeitung zurück. Er steigt in den Graben und reicht dem Jungen einen Ballen zerknüllter Zeitungsblätter. Der Junge versteht, öffnet die Hände und stopft hastig mit der einen das Papier in das Wundloch. So ist wenigstens ein Verschluss gegeben.

Ein Sowjetoffizier hat nach kurzer Sondierung der Lage zwei Soldaten beordert, die mit einer Lochblechplatte erscheinen, wie sie bei schlammigem Untergrund zur Festigung der Fahrspur verwendet wird. Der Junge wird darauf gehievt und fortgetragen. Er hält seine Hände krampfhaft über dem Bauch geschlossen.

Kurz danach ertönt aus der Ferne ein Schrei, dann ein zweiter. Der Junge soll, wie man hört, noch am selben Tag gestorben sein. Mutter erfährt von alledem nichts.

Das rotbraune Lederetui

Die Milizionäre am Eingang des Auffanglagers für die vertriebenen Deutschen sind von unerbittlicher Strenge. Mutter muss Koffer und Rucksack auf dem Boden ausleeren. Ein Glas mit eingewecktem Schweinefleisch, das mir so gut schmeckt und das als Notration dienen sollte, fällt der Kontrolle zum Opfer und wird unter Schmähreden konfisziert.

Dann bin ich an der Reihe. Die Leibesvisitation führt unweigerlich dazu, dass in der Seitentasche meiner Jacke, die ich trotz der Sommerhitze unter meinem Mantel trage, das rotbraune Lederetui mit den zwei Silbermünzen entdeckt wird. Mutter hatte es mir, zu meiner Überraschung, geschenkt, weil ich ein „guter Junge“ sein soll und außerdem bald Geburtstag habe.

Der Milizionär beginnt wutverzerrt zu schreien: „Das ist tschechisches Staatseigentum!“ Dafür könnten wir an die Wand gestellt werden. Weinen meinerseits nützt nichts, ebenso wenig die paar tschechischen Wörter, die Mutter hervorbringt. Immerhin werden wir nicht an Ort und Stelle erschossen. Aber eine Strafe wird folgen. Wahrscheinlich Prügel. Darauf können wir uns verlassen.

Noch ganz betäubt finden wir uns in einem Winkel des Lagers wieder. Die Aufregung hat sich mir auf den Magen geschlagen.

Als Lagerabort dient eine Baracke, die der Länge nach durch einen erhöhten Balken in zwei Teile geteilt wird. Der größere zweite Teil ist bis an den Grubenrand mit schwarzbraunem Schlammbrei gefüllt. Darin stehen schillernde Jauchepfützen, die sich unter dem Balken hindurch bis zur Türe hin ausdehnen. Es ist unmöglich, nicht hineinzutreten. Der Gestank nimmt einem den Atem.

Trotz allem: Ich muss den Druck in meinem Bauch loswerden.

Doch ich komme nicht dazu, denn mein Blick fällt auf ein kleines rotbraunes Etwas, das mitten in der Kotmasse schwimmt. Es ist mein Lederetui, aufgeklappt, die eine Seite nur noch lose an der anderen hängend.

Mit einer Stange, an deren Ende sich eine Art Schiebebrett befindet, versuchen wir, das Etui zu uns heranzuziehen, was aber nicht gelingt, da der Schieber ständig von etwas unbestimmt Hartem abgelenkt wird. Mutter schafft es

schließlich, sich mit der Brettkante festzuhaken und das Hindernis in unsere Richtung zu bewegen. Was am Ende auftaucht, weißlich und gewölbt wie ein Fischrücken, ist der Kopf eines Menschen. Kahler Schädel, von dem braunes Gerinnsel tropft, Nackenhaare, ein Teil des Halses mit Hemdkragen. Mutter lässt los. Mit einer Rollbewegung und einem schmatzenden Geräusch verschwindet das Phantom wieder in der Tiefe.

Mutter zerrt mich an der Hand hinaus ins Freie. Mein menschliches Bedürfnis lässt sich zur Not auch in einer Ecke des Lagerzauns verrichten. Ich weiß plötzlich ganz sicher, das rotbraune Lederetui werde ich nie wiedersehen.

Die drei Schneider

Die Auffanglager dienten als Zwischenstation vor der endgültigen Abschiebung in den Westen. Von hier wurden die vertriebenen Deutschen landwirtschaftlichen oder anderen Betrieben zugeteilt, die Bedarf an Arbeitskräften hatten.

Nachdem sie eine solche Zwangsarbeit auf verschiedenen Bauernhöfen abgeleistet hatte, landete meine Mutter mit mir in einer Art Familienbetrieb, der aus drei Brüdern mittleren Alters, allesamt Junggesellen, bestand und der in einem abgelegenen, halbverfallenen Holzhaus untergebracht war. Hier gingen die drei (ich erinnere mich an sie als lange, bleiche, hohläugige Gestalten mit strähnigen Haaren und schwärzlichen Zähnen) ihrer unbestimmten Tätigkeit als Schneider, Weber, Flickschuster und dergleichen nach. Mutter sollte Feld-, Stall- und Haushaltsdienste übernehmen, wozu beispielsweise auch das Einmachen von Gartenfrüchten gehörte.

Ich sehe uns noch, wie wir unter der Petroleumlampe am „Familiäntisch“ sitzen und Kürbisse zerlegen. Die drei verrichten die Grobarbeit mit langen Messern, Mutter ist für das Zuschneiden der kleineren Stücke zuständig. Ich bin stolz darauf, mithelfen zu können; der Umgang mit einem Messer ist mir allerdings weniger vertraut. Aus irgendeinem Grund meine ich, das Schneiden mit der linken Hand besorgen zu müssen. Die Kürbisschale ist steinhart. Das Messer rutscht ab und dringt ungebremst in die Gabelung zwischen rechtem Daumen und Zeigefinger ein. Erst der Knochen bringt es zum Stehen. Ich spüre nichts und begreife nichts. Das herausschießende Blut, das sich mit den gelben Kürbiswürfeln mischt, erregt eher mein Interesse. Am Ende gelingt es mit dem Schnupftuch eines der drei Brüder, die Wunde zu verschließen.

Eine Narbe ist bis heute geblieben. Betrachte ich sie und die beiden verkrüppelten Fingerkuppen, die ich mir beim Hantieren an einem verlassenen Artilleriegeschütz zugezogen habe, so befällt mich eine Ahnung von dem Ausmaß des Unwirklichen, das der Realität der Vergangenen anhaftet.

Doch zurück zur Wirklichkeit im Dreibrüderhaus. Wir haben uns nach blutig beendeter Arbeit in unser Zimmer, eine fensterlose Abstellkammer, zurückgezogen und zum Schlafen auf die Strohschütte gelegt. Der Schmerz in meiner rechten Hand tobt. Aber da ist noch etwas anderes: ein leises Pochen an der Tür, begleitet von einem eindringlichen Flüstern. Deutlich ist zu hören, wie jemand sich an dem Riegel zu schaffen macht. Mutter ist aufgesprungen und hat sich lauschend vor die Tür gestellt. Die Geräusche werden lauter; man kann jetzt drei Stimmen unterscheiden. Mutter zerrt eine schwere Vorratskiste vor die Tür. Unter Zuhilfenahme der wenigen tschechischen Wörter, die sie kennt, redet sie jetzt halb schreiend, halb beschwörend auf die hinter der Tür Befindlichen ein. Es nützt nichts. Man hat sich entschieden, Gewalt anzuwenden. Unter dem Stoßen und Drücken ächzt die Tür in den Angeln. Dazu das dreistimmige Gebrüll, in dem sich bestimmte Wörter wie *NEMECKY* (dt. ‚deutsch‘) und *KURVA* (dt. ‚Hure‘) wiederholen. Mutter kann jetzt nur noch wie wahnsinnig um Hilfe schreien. Das Unausdenkbare steht unmittelbar bevor. Ich schreie auch – unhörbar – bei flatternden Nervenenden.

Dann plötzlich Stille. Mutter hat in ihren Hilferufen ein magisches Wort, den Namen einer höheren tschechischen Militärbehörde (oder ist es ‚Volkspolizei‘?) benutzt, der sie alles berichten will. Einer Instanz jedenfalls, die auf den Namen *NARODNI* hört.

Vor der Tür murmelnde Beratung, vereinzelt Aufbegehren, schließlich Schritte, die sich entfernen.

Ich spüre wieder den Schmerz in meiner Hand.

Chronische Phantomschmerzen

Anfang der sechziger Jahre ist das Größte überstanden, jedenfalls was die äußeren Verhältnisse betrifft. Wir wohnen in einem eigenen Haus, Vater verdient einigermaßen, und ich habe gerade mit dem Studium begonnen. In den Semesterferien helfe ich meinem ehemaligen Lehrer und jetzigen Dozenten an der Universität Gießen, Dr. Franz-Josef Beranek, bei der Erstellung des *Sudeten-deutschen Wörterbuchs*. Ich fühle mich dazu auch aus landsmannschaftlicher Verbundenheit verpflichtet. Die Arbeit ist interessant, zu diesem Zeitpunkt

aber wohl schon ziemlich aussichtslos, da sich immer weniger Sprachzeugen finden.

Es hat möglicherweise etwas mit dem sich damals ausbreitenden Heimwehtourismus zu tun, dass selbst bei uns in der Familie der Gedanke aufkommt, noch einmal die Stätten unserer Herkunft zu besuchen.

Dr. Beranek ist von dem Vorhaben wenig begeistert; er leidet noch immer an den gesundheitlichen Schäden, die die Vertreibung ihm zugefügt hat. Diese betreffen wohl ebenfalls das Psychische.

Bei einer Sitzung der Arbeitsgruppe übergibt er mir einen Bogen Papier. „Für den Fall, dass ihr unbedingt hinfahrt, kannst du ja mal diesen Plan mitnehmen. Er gibt die Umgebung meines Heimatortes wieder. Ich habe darin die Stellen rot markiert, die du dir genauer ansehen solltest. Wenn du dort ein bisschen unter die Oberfläche schaust – du musst nicht allzu tief graben –, wirst du auf Knochen stoßen. Es sind die Gebeine von mindestens 50 Deutschen – Nachbarn, Freunde, Bekannte –, die kurz nach Kriegsende der tschechischen Miliz zum Opfer fielen. Möglicherweise triffst du sogar noch einen Einwohner, der sich damals, in Privatinitiative, an der Ermordung beteiligt hat.“

Unsere Reise findet dann wie geplant statt. Wir kommen aber nicht dazu, Beraneks Grabungsanweisungen nachzugehen, da das Wiedersehen mit der alten Heimat unvorhergesehene Auswirkungen hat: Vater erleidet einen Herzanfall und muss bei tschechisch-deutschen Bekannten untergebracht werden. Die Sorge um ihn veranlasst uns auch, unsere Route zu ändern und auf schnellstem Wege nach W., dem Geburtsort meiner Mutter, zu fahren. Wie hätten wir übrigens auch die Knochensuche praktisch umsetzen sollen? Ein Spaten befand sich jedenfalls nicht in unserem Gepäck.

Auf dem Weg ins Riesengebirge ereignet sich dann aber doch etwas, das in gewisser Weise einen Bezug zu Beraneks Ansinnen aufweist. Bei einem Zwischenstopp, den wir eingelegt haben, um uns ein wenig von der zunehmenden inneren Spannung zu erholen, schlendern wir eine Waldstraße entlang. Dabei fällt mir auf, dass sich an den Bäumen in unregelmäßigen Abständen Schilder befinden, kleine weiße, zum Teil stark verwitterte und verbogene Blechtafeln mit Zahlen darauf: 127 ... 26 ... 30 ... 95 usw. Verkehrstechnische oder forstwirtschaftliche Angaben offenbar, für Spaziergänger ohne weitere Bedeutung. Erst sehr viel später erfahre ich durch einen studentischen Bekannten, der der Initiative zur Aufarbeitung der Nachkriegsvergangenheit nahesteht, dass es sich bei den Schildern um eine Art Erfolgsstatistik handelt: Sie geben die Anzahl der an

dieser Stelle erschossenen oder erschlagenen Sudetendeutschen wieder. Größtenteils wohl Männer. Man will ja auch nicht weiter fragen. Die Schilder sind, wie ich höre, heute nicht mehr da.

Das Vaterhaus meiner Mutter treffen wir weitgehend unverändert an. Der jetzige Besitzer arbeitet im Garten und führt uns starr lächelnd ins Innere, nachdem er das Begleitschreiben gelesen hat, das uns unsere tschechisch-deutschen Bekannten mitgegeben haben. Auch hier alles beim alten, nur die Ställe werden gerade zu Ferienwohnungen umgebaut (die beiden Söhne erledigen das an den Wochenenden in Eigenregie). Dann die große Stube mit dem Blick ins Schlafzimmer. Es ist seltsam erregend und beklemmend, am alten Familientisch auf dem Platz des Großvaters zu sitzen. Ich wundere mich über Mutter, die eine fröhliche Unangefochtenheit zur Schau trägt. Gibt es eine Munterkeit bei gleichzeitiger Seelenstarre?

Pani L. kann plötzlich Deutsch. Weinend erzählt er uns, wie sehr er unter der Vertreibung seiner deutschen Freunde gelitten habe. Er sei regelrecht gezwungen worden, das Haus zu übernehmen (wieder das magische Wort *NA-RODNI*). Außerdem sei er krank; er werde nicht mehr lange leben.

Unter all diesen Umständen wollen wir nicht weiter stören.

Beim Hinausgehen ein Vieraugengespräch im Vorbau, dem „Wäschhäusl“. Mutter ist schon beim Auto, da der Brunnen, wo sie einen Schluck trinken wollte, kein Wasser mehr hat. Pani L. – immer noch Tränen in den Augen – kommt nochmals auf seine Krankheit zu sprechen. Auch in materieller Hinsicht stehe es nicht gut um ihn. Die Rente reicht nicht zum Leben und nicht zum Sterben. Wenn die Söhne in der Stadt nicht wären ... Dann: „Ihr Deutschen habt es doch heute viel besser als damals, könnt euch so schöne Autos leisten.“ (Ich werfe einen prüfenden Blick auf unseren VW.) Man verlange ja nicht viel. Aber zwei-, dreihundert Mark als Unterstützung für den Umbau wären doch eine echte Hilfe. Auch als Freundschaftszeichen nicht zu unterschätzen. Oder, noch besser (der Gedanke ist ihm plötzlich gekommen und hat die Tränen vertrieben): Wie wäre es mit einer Ladung Kacheln für die neuen Bäder? Sind hier praktisch nicht zu bekommen. Selbst in der DDR nicht. Pani L. hat jetzt das zupackende Heimwerkerlachen im Gesicht. Ich mache vielsagende Gesten. Wir könnten auch mal eine Woche umsonst bei ihm Urlaub machen. Bräuchten uns dann nicht erst an das Haus zu gewöhnen, ha, ha. Weitere vielsagende Gesten meinerseits, Händeschütteln. *NA SHLEDANOU*.

Therapeutische Nachgedanken

Vor ein paar Wochen, also Mitte Juli 2014, nehmen meine Frau und ich an einer Veranstaltung des Geschichtsvereins im städtischen Museum teil. Es handelt sich um den Vortrag eines jüngeren, Deutsch sprechenden tschechischen Historikers aus Pilsen zum Thema: „Das Verschwinden des Sudetenlands“.

Der Redner stellt sich als Vertreter einer Vereinigung namens ANTIKOMPLEX vor, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Vertreibung der Sudetendeutschen als Teil der tschechischen Nachkriegsgeschichte aufzuarbeiten. Diese Arbeit geschieht grenzübergreifend in Form von Historikerkonferenzen, Lehrerfortbildungstagungen, Schulseminaren usw.

Der Name ANTIKOMPLEX ist tiefenpsychologisch zu verstehen und beruft sich auf die Freud'sche These, wonach seelische Traumata, die ungeklärt und unbehandelt bleiben, zu Komplexen führen. Einer solchen krankhaften Verfestigung schmerzhafter Seelenzustände will man entgegenwirken.

Der Hauptinhalt des Vortrags besteht in der Präsentation von Fotopaaren, die den Zustand sudetendeutscher Siedlungen oder Einzelgebäude vor der Vertreibung und danach, d.h. zum gegenwärtigen Zeitpunkt, dokumentieren. Die Fotos veranschaulichen die Thematik des „Verschwindens“ auf frappierende Weise. Von manchen Ortschaften ist oft nur noch ein einzelnes Haus oder nicht einmal das erhalten. Baueinheiten in stilvoller K. u. K.-Architektur haben sich in zahlrückerhaft-ausgedünnte Häuseransammlungen verwandelt; namhafte Bauwerke sind verschwunden oder Objekten von trauriger Zweckmäßigkeit gewichen. Der Eindruck des Ruinösen herrscht vor, es sei denn die Natur hat sich die ehemals bebauten Flächen zurückerobert, oder der Tourismus sorgt für ein gewisses Maß an gutgemeinter Konservierung.

Es wird ersichtlich, dass durch die Bilder dem Betrachter das Bewusstsein eines Verlusts vermittelt werden soll. Möglicherweise lässt sich die Vertreibung auch als Schulterfahrung begreifen. Dies würde in erster Linie die tschechische Seite betreffen. Die Aufarbeitung des Vertreibungstraumas hilft aber zugleich den Sudetendeutschen, da sie ebenfalls zu einem besseren gegenseitigen Verständnis und dem Hauptziel von ANTIKOMPLEX, staatsbürgerlichem Verantwortungsbewusstsein, führt.

Mein Sitznachbar äußert starke Skepsis. Ich versuche ihn aber davon zu überzeugen, dass allein schon das Zustandekommen einer solchen „grenzübergreifenden“ Initiative positiv zu sehen ist, da sie einen Willen zur Annäherung erkennen lässt.

Interessieren würde mich allerdings, ob auch der menschliche Aspekt, also z.B. die im Zuge der Vertreibung verübten und erlittenen Grausamkeiten, in die Thematik einbezogen werden. Aber der Vortragende steht für Fragen nicht zur Verfügung. Er muss noch in der Nacht zurück nach Pilsen.

„Words, words, words“: Vermischtes

[Hamlet-Illustration]

Elisabeth Turvold

Pegasos

Ein Grüppchen von Touristen stund
an dem berühmten Quellenfund,
der Guide den Finger in die Tiefe,
als ob dort seine Seele triefe.

Pegasos, das Dichterross,
entsprungen aus Medusas Schoß,
der einst die Quelle losgetreten,
war, so schien es, ungebeten.

Das Dichterross mit feinen Sinnen
bedankte sich und flog von hinnen,
das Unbehagen vor Gesicht:
Sie haben Durst und trinken nicht.

Von oben, er war noch im Fliegen,
sah Pegasos Medusa liegen,
als Leibeshülle, ohne Haupt,
das hatte Perseus ihr geraubt.

Und Pegasos mit warmem Hauch
blies Lebensgeist in ihren Bauch,
er schlüpfte dann mit viel Gebärde
ins Heimatland der Dichterpferde.

Perseus sah in aller Ruh
dem Ungeborenwerden zu,
und weil nun alles rückwärts ging,
Medusas Haupt am Körper hing.

Auf ihrem Hügel die Touristen
plötzlich ihren Quell vermissten.
„Schimäre!“, riefen sie: „Nur Schein!“
So rufend, wurden sie zu Stein.

John Oswald

**Der Gehirn-Auszehrer
oder: Vom Elend der Autorschaft.**

**Eine komisch-ernste Karikatur
in einem Brief des Bauern Hausbacken an
einen entfernt lebenden Freund**

Aus dem Englischen von Ingo Berensmeyer

Für Ulrich Horstmann

Anmerkung des Übersetzers: "The Brain-Sucker: Or, the Distress of Authorship" erschien zuerst im Mai 1787 in der kurzlebigen Zeitschrift *The British Mercury*. Textgrundlage der deutschen Fassung ist die Neuauflage von 1788, von der drei Exemplare nachgewiesen sind, zwei in der Bodleian Library, Oxford, und eines in der British Library, London. Alle Textzeugen wurden für diese Übertragung verglichen. (Eine Edition des englischen Originals erscheint in *Authorship 4.1*, hrsg. von Ingo Berensmeyer, Gero Guttzeit & Alise Jameson, 2015.) Die Geschichte wurde anonym publiziert; als Autor ist aber John Oswald anzunehmen, ein schottischer Vegetarier und Freiheitskämpfer, der in den Revolutionskriegen auf französischer Seite kämpfte und fiel. Es handelt sich, wie die Horstmann-geschulte Leserschaft unschwer erkennen wird, um ein frühes ‚schreib-weises‘ Plädoyer für die ‚Aufgabe der Literatur‘:

Mein lieber Freund,

endlich habe ich meinen bedauernswerten Sohn Dick wiedergefunden und heimgeholt. Du weißt ja, daß er sich vor etwa neun Monaten davonschlich und seine arme Mutter und mich in großer Sorge um sein Schicksal zurückließ; wie beklagten wir unser Unglück! Bereits geraume Zeit vor seinem Abschied wies sein Benehmen die stärksten Anzeichen des Wahnsinns auf. Seiner Arbeit ging er nicht mehr mit derselben Aufmerksamkeit nach, die früher ihresgleichen gesucht hatte. Ging er hinter dem Pflug her, so waren seine Furchen schief und

krumm; brachte er die Saat aus, so geschah es mit achtloser und ungleichmäßiger Hand; auf manche Stellen streute er zuviel, andere ließ er fast gänzlich unbedacht. Zuweilen hielt er mitten in seiner Tätigkeit inne; glotzte, grinste, kicherte; rannte alsdann wie in höchster Eile los, nur um schweren und bedächtigen Schrittes wieder zurückzukehren. Zuweilen richtete er einen verächtlichen Blick gen Himmel und reckte dabei mit gottloser Kühnheit die geballte Faust empor. Mitunter hielt er die Arme über der Brust verschränkt, den Blick starr melancholisch zu Boden gerichtet, und Tränen rannen ihm die Wangen hinab. Seine Wortwahl und seine Sprechweise waren wie von Zauberhand verwandelt. Für jegliches Ding erfand er einen neuen Namen. Die Vögel, die im Walde sangen, waren „Sirenen des Haines“. Die Katzen, welche unter unserem Fenster maunzten, waren „der Hölle übelste Dämonen, haßerfüllt“. Er legte sich auch die entsetzliche Gewohnheit zu, mit Genuß die unerhörtesten Lügengeschichten oder, wie er sie nannte, *wunderliche Meter-Moor-Hosen* von sich zu geben: zum Beispiel, daß der Barbier des Midas, eines großen Königs von Kassiterien und eines vorgeblichen Förderers der Musik, beim Rasieren dessen Eselohren entdeckt habe; daß der Nordwind mit einem jungen Trojaner die Abscheulichkeit Sodoms und Gomorrhhas begangen und daß Endymion, der Mann im Mond, manchmal zur Nacht herabgestiegen sei und der Diane, der Magd des Müllers, im Schlaf – dem arglos unbewachten Mädchen – auf der Wiese und auf unmenschliche Weise seinen Mondschein eingefüllt habe.

Auch wurde er über die Maßen abergläubisch, nahm etwa an, die Wälder seien von Zauberern oder Landgottheiten bevölkert, wie er sie nannte; von Nymphen, Faunen und Satyrn, die er in den phantastischsten Formen schilderte. Gar jeglicher Baum sei belebt von Wesen, die er Hamadryaden nannte. Und eines Tages, als Lord Nudels Forstarbeiter im Wald ein paar Bäume fällte, rannte mein Sohn auf ihn zu, ging auf die Knie und rief in herzerreißendem Tone, mit gefalteten Händen: „O haltet doch ein, haltet ein im Namen des Himmels und der Erde! Im Namen von allem, was heilig ist, haltet ein und schädigt nicht länger die geweihten Gefilde der Nymphen! Fügt nicht den harmlosen Hamadryaden solch unmenschliche Wunden zu! Ihre Grabeschreie entsetzen den Hain, schrecken Echo aus all ihren Wohnungen auf und lassen gar die Felsen selbst vor Mitleid erschallen!“

Bewegt, erschrocken, wie vom Donner gerührt war der Bauer angesichts des Tonfalls, der Form und des Inhalts dieser Anrede; er ließ sogleich die Axt fallen und sprach mit zitternder Stimme; er hoffe, der Allmächtige werde ihm am jüngsten Tage vergeben, falls er sich eines Verbrechens schuldig gemacht habe,

denn er sei nur ein armer Bauer und könne weder lesen noch schreiben, und der Pfarrer habe ihm nie gesagt, daß Bäume eine Seele hätten, die zu retten sei. In diesem Augenblick führte der Zufall meinen Herrn, Lord Nudel, des Weges, der, als er dies gehört hatte, den Holzfäller anwies, seine Arbeit fortzusetzen, und meinen Sohn unter größter Demütigung und Spott fortschickte. Dick rächte sich und die Hamadryaden durch einige Verse, in denen er seine Lordschaft einen Goten, einen Vandalen zieh und ihn mit weiteren schwierigen Namen belegte. Seine Durchlaucht hätte mir in seinem Zorn den Hof genommen, wenn mein Freund der Mundschenk sich nicht für mich eingesetzt hätte, nennt er doch ein gehöriges Quentchen Einfluß bei Dorothee, der Köchin, sein eigen, auf welche seine Lordschaft schon seit längerem ein Schafsauge geworfen hat.

Mein Sohn war, wie Du weißt, stets ein nüchterner Mensch und pflegte nie zur Unzeit aushäusig zu sein. Nun aber blieb er des öfteren die ganze Nacht lang aus, und wenn wir ihn des Morgens fragten, wo er denn gewesen, antwortete er manches Mal, er habe unter Cynthias Lampe mit der kytherischen Göttin oder mit den Grazien und Waldnymphen getanzt. Ein andermal sagte mein Sohn, er sei dem von Tigern gezogenen Wagen des schenkelgeborenen Bacchus gefolgt, in Begleitung von lärmenden Truppen von Satyrn, Nymphen und ländlichen Göttern. Ihre Unterhaltung bestand hauptsächlich, soweit ich ihn verstehen konnte, aus Tanzen und Trinken. Jeder Mann und jeder Gott schüttelte mit großer Begeisterung eine gewisse Rute, genannt der *Bekanntenschwengel*. Von lustvollen Nymphen ließen sich liederliche Satyrn auf lästerlichste Art geißeln. Ihre Musik bestand zumeist aus hibernischen Oboen, und ihre Orgien, wie er sie bezeichnet, gipfelten gewöhnlich in einem Raufhandel nach irischer Art.

Und tatsächlich wirkte er in solchen Augenblicken wie versteinert. Sein Aug' war wild, er starrte wie ein Betrunkener ins Leere, und sein Leib und sein Antlitz trugen die Anzeichen einer wüsten Prügelei. Er wurde auch von den Bauern gesehen, wie er wild im Wald umherstreifte, und mit Schaudern hörte man im Dorf, wie er des Nachts einen wilden Gesang ausstieß, aus dessen ungewöhnlichem Wahnsinn die folgenden Zeilen vernehmbar waren:

Des Königs Ehrentag zu preisen,
Der friedlich unser Reich regieret,
Gereichen nur der Griechen Weisen;
Durch ihre Barden sei sein Thron gezieret.

Dem König Lob, den Dichtern neue Töne!
Denn mit den Griechen kannst, Britannien, du dich messen:
In deiner Waffen Pracht und in den Liedern deiner Söhne
Bleibst Du auf ewig ungeschlagen, unvergessen!¹

Ich für mein Teil neigte oft zu der Annahme, daß jene außergewöhnlichen Wesen, die meinen Sohn auf diese Art und Weise in ihre Schar lockten, nichts anderes waren als fleischgewordene Teufel. Denn erstens entspricht die Gestalt jener Satyrn, die er beschreibt, genau der natürlichen Form des Satans; und zweitens, was die Grazien und Göttinnen und Waldnymphen angeht, die laut seinem Bericht von ausnehmender Schönheit sind, so kann der Teufel, wenn es ihm beliebt, die Erscheinung eines Engels des Lichtes annehmen (wie es der Bauer Rübchen zu seinem Schaden erfahren mußte, als er unlängst Jannchen Herrisch ehelichte, das schönste Mädchen und die schlimmste Fuchtel in unserem Dorfe).

Pfarrer Haarspalter jedoch, dem ich meine Ansichten hierzu mitteilte, ist keineswegs meiner Meinung. „In der burlesken Gruppe von Wesen, denen Dein Sohn sich angeschlossen hatte“, sagt er, „war seinem Bericht zufolge nicht selten auch ein Esel anwesend.“ Nun ist ein Esel ein geweihtes, heiliges Tier, über welches die Mächte der Hölle keine Herrschaft besitzen. Baalams Esel entdeckte den für seinen Reiter unsichtbaren Engel; Jesus Christus ritt auf einem Esel in Jerusalem ein; und auf einem Esel reiten wird er, sagt die Offenbarung, am letzten Tage, um den Antichrist zu vernichten und die Hure Babylon auf all ihren sieben Hügeln zu bedrängen. „Ein Esel“, fuhr der gelehrte Fürsprecher der Gattung Langohr fort, „ist dem Himmel hold, zugleich was die Gaben der Natur und die des Schicksals anbelangt.“ Welches Tier käme dem Esel gleich in den Gaben der Natur? In jener Hinsicht lag es an der Ähnlichkeit der Ägypter mit diesem, daß – wie Jeremia beklagt – die Ägypter den Töchtern Jerusalems so lieb waren. Und was äußere Vorteile betrifft, so beobachte nur, wie das Glück seine Gunst unter der Menge verteilt, und Du wirst sehen, daß die Vorsehung jede Bischofsmütze, jede Krone und jedes Krönchen, sobald sie fallen, aufnimmt und sie einem Esel auf den Kopf setzt.

In den Wüsten Arabiens gibt es eine Art Wildesel, die, wie uns der Prophet Vergil mitteilt, allein durch den *Geist* schwanger wird und ohne die Hilfe des Männchens Nachwuchs zur Welt bringt; ein Privileg, das nur einem einzigen menschlichen Wesen jemals gewährt wurde. Ja, selbst die Heiden waren dermaßen beeindruckt von der Vorstellung der Göttlichkeit dieses Tieres, daß sie

allen anderen Tieren einen Esel vorzogen, um ihre heiligen Mysterien zu tragen; und gewiß gibt es kein Tier, das so *mysteriös* ist wie ein Esel, kein Tier, das *heilige Mysterien* so *geduldig* erträgt wie ein Esel. „Denn Du bist ein Esel“, ruft der Hochstapler Mohammed im 19. Kapitel des Korans und apostrophiert dabei enigmatisch die menschliche Rasse, „denn Du bist ein geduldiger, blöder Esel des Tales, und auf diesen Esel will ich meine Kirche bauen, und nichts sollen die Mächte des bösen Gedankens dagegen ausrichten können.“⁶ Doch verzeih, mein Freund, die abschweifende Geschwätzigkeit eines verrückten Alten. – Zurück zu meinem Sohn.

Der Beginn von Dicks Krankheit läßt sich datieren auf die Ankunft von Bauer Rauschgold's Sohn Georg, der uns vor ein paar Monaten besuchte. Dieser Jüngling, der in Cambridge studiert hatte, gab meinem Sohn all die gelehrten Grillen weiter, mit denen sein eigenes Gehirn angesteckt war. Bei seiner Abreise ließ er ein paar Bücher bei meinem Sohn zurück, welche die Erkrankung noch weiter verstärkten und verschlimmerten. Da ich beobachtete, welche schädliche Auswirkung sie auf seinen Verstand hatten, übergab ich sie den Flammen. Zum ersten Mal wagte mein Sohn, gegen seinen Vater die Lippen zu öffnen; zum ersten Mal wurden meine Ohren durch den harten Klang kindlichen Tadels gekränkt. Ein paar Tage nach dieser Angelegenheit verließ er unbeobachtet das väterliche Nest. Stelle Dir, mein Freund, wenn Du es vermagst, die Bestürzung eines Vaters vor, die laute und schmerzzerfüllte Klage einer liebenden Mutter angesichts der Flucht ihres einzigen Kindes. Das ganze Dorf nahm an unserem Leiden Anteil, denn Dick hatte sich bei seinen Genossen beliebt gemacht durch seine ehrliche, großherzige, freundliche Art; und jedes Mädchen in der Gemeinde beklagte seinen Verlust, denn neben seiner natürlichen Galanterie war er großgewachsen, schön anzusehen, von glücklicher Physiognomie, ein gewisses venerisches Feuer trat unwiderstehlich aus seinen schwarzen Augen, und eines breiteren Schulterpaars könnten nur wenige Hibernier sich rühmen. Nancy war untröstlich – Nancy, die liebenswerte Brünnette, die stets die Freude seines Herzens war, der Gegenstand seiner sehnlichsten Hoffnungen. Ihre laute und verzweifelte Trauer, welche Besonnenheit vergeblich zu bändigen sich mühte, endete schließlich in stiller, aber verheerender Niedergeschlagenheit, *in grüner und gelber Melancholie*. Wir stellten durchaus verschiedene Vermutungen darüber an, welchen Weg er wohl eingeschlagen und welche Lebensweise er sich zu eigen gemacht haben könnte. Mitunter bildeten wir uns ein, daß er sich einer Truppe fahrender Schauspieler angeschlossen haben könnte; dann wieder glaubten wir,

er sei nach Helikonien, Pindus oder Parnassus ausgewandert, in jene fremden Länder, deren absonderliche Lobgesänge ständig in seinem Munde waren.

Ein Brief von ihm aus London, etwa drei Monate nach seiner Abreise, erlöste uns von dieser Ungewißheit. Er spüre, sagte er, auf das Innigste den Schmerz, den sein plötzlicher Weggang dem elterlichen Busen bereitet haben müsse; doch könne er nicht länger dem mächtigen Ruf des Phöbus widerstehen, dem in Zukunft alle Mühen seines Lebens gewidmet sein sollten. „Sagt meiner liebenswerten Nancy“, fährt er fort, „daß nichts mich von ihr hätte trennen können außer den noch anziehenderen Verlockungen der *neun Schwestern*, deren Gunst nun das Ziel all meiner Wünsche ist.“

Stelle Dir, mein Freund, wenn Du es vermagst, den Schrecken, die Qual meiner Seele vor, als ich sozusagen aus seinem eigenen Munde erfuhr, daß mein Sohn dem Glauben seiner Vorväter abgeschworen hatte, daß er ein Sarazene geworden war und mit *neun Schwestern* in Blutschande lebte!

Diese traurige Nachricht löste bei seiner armen Mutter ein starkes Gehirnfeber aus, von dem sie sich sieben Monate lang nicht erholte. Sobald ihre Gesundheit es mir gestattete, sie allein zu lassen, reiste ich nach London, um, wenn irgend möglich, diesen verlorenen Jungen zurückzuholen, oder besser noch, ihn von seiner fatalen Krankheit zu heilen, welche seinen Verstand ins Wanken gebracht hatte und seine gequälten Eltern eilenden Schrittes dem Grabe entgegen schob. Mehrere Tage verbrachte ich in London mit erfolglosen Erkundigungen nach meinem Sohne. Endlich erfuhr ich, wo er untergekommen war. Ich begab mich augenblicklich zur Grub Street. – Ich eilte sieben Treppen hinauf, während einhundert verschiedene Empfindungen meine Brust erschütterten; Empörung über seine Unbesonnenheit, Mitleid mit seinem Unglück und Freude angesichts der Vorstellung, meinen geliebten Jungen wieder in die Arme zu schließen.

Doch gestatte mir, mein lieber Freund, einen Schleier über das unbeschreibliche Elend zu werfen, das ich beim Betreten des Zimmers erblickte. Ich schob den Riegel beiseite; die Tür knarzte im Scharnier; mein Sohn schrak hoch, wandte seinen leeren Blick mir zu, staunend und schamerfüllt; seine Stimme kam schwach und zitternd aus seinen eingefallenen Wangen. „Mein Vater! Mein Vater“, rief er. – „Mein Sohn! Mein Sohn!“, sprach ich mit bebender Stimme. Ich fiel ihm um den Hals, und wir weinten bitterlich, so daß unsere gemischten Tränen den Boden benetzten. Ich hob ihn hoch, die arme, schwache, ausgehungerte Kreatur; ich führte ihn, der kaum gehen konnte, die Treppe hinunter, half ihm in eine Droschke und fuhr mit ihm zu dem Gasthaus, in dem ich abge-

stiegen war. Kaum angekommen, bestellte ich in höchster Eile eine reichliche Mahlzeit. Bis hierher hatten wir noch keine einzige Silbe gesprochen. Mein Sohn saß mir gegenüber, hielt sich die Hände vors Gesicht und lehnte sich auf den Tisch. Der Geruch des Essens begann auf seine Organe einzuwirken; er hob den Kopf. Das Essen wurde nach oben gebracht; er stand vom Tisch auf und eilte mit rasendem Appetit zur Tür, als der Koch das Zimmer betrat. Vor Schreck entglitt dem Franzosen eine Schüssel mit Schildkrötensuppe; auf den Knien bat er um Verzeihung: „Ayez de pitie sur moi, isch 'ole die Rosbif gleich; isch 'ole die Rosbif gleich“, rief er, denn er glaubte, den Zorn des verhungerten Wilden dadurch erregt zu haben, daß er ihm ein seinem Magen so wenig päßliches Gericht hatte vorsetzen wollen. Dick aber schenkte den Beteuerungen des Kochs keine Beachtung und begann, flach auf dem Bauch liegend, die fett und schmierig über den Fußboden rinnende Suppe wie ein Hund aufzulecken. – Der Kellner brachte eine Hammelschulter, welche er mit der Gier des Darbenden an sich riß. Wie ein ausgehungertes Wolf machte er sich darüber her und hatte sie augenblicklich verspeist. Zwanzig Teller nacheinander wurden hereingebracht und sogleich geleert. Der Kellner und ich standen da, priesen uns glücklich und rieben uns ungläubig staunend die Augen.

Endlich, nachdem er ungefähr zwanzig Pfund Metzgersfleisch vertilgt und eine entsprechende Menge Starkbier getrunken hatte, wagten wir es, ihn vom Boden hochzuheben, gesättigt wie Messalina, aber vom Fleische unbefriedigt. Ich sandte nach einem Barbier, ihn zu rasieren, und bestellte ein Becken mit warmem Wasser, um ihm Hände und Gesicht zu waschen – ein Unterfangen, das nicht leicht zu vollbringen war, denn der gesammelte Dreck mehrerer Monate hatte auf seinen Händen eine Kruste wie die Schuppen eines Alligators gebildet; sein Gesicht, von zahlreichen Linien gescheckter Häßlichkeit durchzogen, ähnelte einer Karte des land- und wasserreichen Erdballes; und Susann hätte, wenn sie früh an einem Wintermorgen sich die Augen rieb und gähnte, seinen Haarschopf mit einem gefrorenen Scheuerlappen verwechseln können, so verfilzt und verdreht war er. Ich goß ihm ein paar Glas Portwein ein und begann mich nach seinen Abenteuern zu erkundigen.

„Schon bald nachdem ich in dieser Stadt angekommen war“, sagte er, „zu der mich die Schreibwut unglücklich verleitet hatte, fiel ich einem gewissen Buchhändler in die Hände, der in der literarischen Welt unter dem Namen des Gehirnauszehrsers bekannt war. Er mietete mir eine Dachstube in der Grub Street für achtzehn Pence pro Woche. Hier schuftete ich nun fast Tag und Nacht unter seiner Anleitung, rang meinem Gehirn Oden, Epigramme, Satiren, Pane-

Gyrik ab, dichtete den Zierstrauß der Schmeichelei oder pointierte bestellte Schmähungen, wie es eben der Niedertracht oder der Böswilligkeit meines Arbeitgebers beliebte. Währenddessen war meine Lage alles andere als angenehm. Die Löcher und die Baufähigkeit des Dachs meiner Stube ließen den groben Einmarsch des Boreas nicht weniger zu als die sanften Besuche des Apoll; und mein Salär, das nicht einmal die Hälfte der Bezahlung eines Schneidergesellen betrug, reichte kaum dazu aus, mir Leib und Seele zusammenzuhalten. Tatsächlich bestand meine Nahrung zumeist aus Wassersuppe, Tee und ähnlichem Gebräu, das zwar eine schädliche Wachsamkeit der Sinne förderte, meine Konstitution aber immer weiter schwächte. Manches Mal machte ich darob meinem Tyrannen Vorhaltungen, aber als Antwort auf meine Beschwerden zitierte er nur die bekannte Maxime eines gefeierten parnassischen Arztes:

Dichter und Maler sollten niemals fett sein,

behauptete, Hunger sei der größte Schärfer des Verstandes, und Magerkeit und Mangel seien die einzigen Pfade zum Tempel der Unsterblichkeit. In der Tat, hätte sich dein Besuch nur um ein paar Tage verspätet, wäre ich zu dieser Zeit bereits unsterblich gewesen. Aber dieweil ich in meiner melancholischen Behausung an den Hervorbringungen meines Gehirnes verschmachtete, häufte der Buchhändler Geld aus mehreren meiner glücklicheren Stücke an, die, wie es das Schicksal wollte, vom Publikum angenommen worden waren. Ich verlangte sehr danach, mich von seiner Tyrannei zu befreien; doch wie dies anstellen? Er hatte mir Vorschüsse gewährt, hatte mich durch Verpflichtungen und Schuldscheine mit Leib und Seele an sich gebunden, kurz: ich war sein Eigentum, und was auch immer ...“ In diesem Moment fuhr mit großem Lärm eine Kutsche vor und hielt vor der Tür. Mein Sohn verstummte mitten im Satz; der Schweiß brach ihm auf der Stirne aus; sein Gesicht verzog sich zu einem Ausdruck idiotischen Schreckens. „Rette mich, rette mich!“, schrie er. „Der Hirn auszehrter! Oden! Epigramme! Wassersuppe! – Rette mich, rette mich! Der Hirn auszehrter! Oden! Epigramme! Wassersuppe!“

Ich fing ihn auf, als er mir bewußtlos in die Arme fiel. Ich goß ihm einen Eimer kalten Wassers ins Gesicht und hielt ihm ein Fläschchen mit Hirschhornsalz unter die Nase, und binnen zwanzig Minuten begann er, schwache Anzeichen der Belebung zu zeigen. Dann legte ich ihn ins Bett und verabreichte ihm eine großzügige Portion ausgezeichneten Portweins. Wenig später fiel er in einen tiefen Schlaf, und ich, entschlossen, die ganze Nacht über an seiner Seite zu

wachen, bestellte mir Pfeifen und Tabak und postierte mich in einen Sessel neben seinem Bett. Gegen Mitternacht fing er an, sich auf der Matratze hin und her zu wälzen. Ich zog den Vorhang beiseite. Seine Haare standen ihm zu Berge wie die Stacheln eines Stachelschweins; sein Antlitz war zu einem Ausdruck unbeschreiblichen Grauens verzerrt. Er schrie, sprang aus dem Bett hoch, seine Augen wollten ihm vor Schreck aus dem Schädel herausbersten, und er rannte unter grauenhaften Schreien im Zimmer auf und ab. Unbändige Angst hielt mich gebannt im Sessel fest, sonst wäre ich gewiß geflohen, denn ich glaubte fest, Belzebub hätte von seinem Leib Besitz ergriffen. Endlich sank er erschöpft zu Boden, strampelte dabei noch schwach und stöhnte so ergreifend, daß selbst die Wände vor Mitgefühl zu erzittern schienen.

Ich brachte ihn erneut ins Bett. Ein Schwall Tränen labte seine gequälte Seele. Ich ließ ihn ein paar Glas Portwein trinken und bat ihn, da er sich etwas gefaßt hatte, mir den Grund für die bestürzenden Erscheinungen zu nennen, die ich soeben beschrieben habe.

„Mir träumte“, sprach er, „ich hätte den Fluß Styx überquert und stünde nun als zitternder Schatten vor dem düsteren Tribunal des Rhadamanth. Mein böser Genius zieh mich jeglicher unrechten oder närrischen Tat meines Lebens. Insbesondere sagte er aus, ich hätte mich vom Irrlicht des literarischen Ruhms vom Weg abbringen lassen, hätte meine betagten Eltern allein im Winter ihres Lebens zurückgelassen und ihre ergrauten Häupter durch meine Verdorbenheit vor Kummer ins Grab gebracht. Für diese Missetat sei ich verdammt, abwechselnd im rauhesten Strom des Nordostwinds aufgehängt und in die feurigen Fluten des Phlegeton eingetaucht zu werden, und zwar für siebentausend Jahre in Folge.“

Die Diener des Zorns führten mich zu dieser Bestrafung hin, als die höllische Nemesis sich erhob und ihnen mit strenger Stimme Einhalt gebot. An den Thron gewandt, sprach sie: „O unparteiischer Richter der niederen Gefilde, diese verkommene Geistesgröße hat eine Freveltat verschwiegen, die unendlich ruchloser ist als alle von ihm gestandenen Verbrechen. Dieser Mann hat eine Apologie für Mr. Hastings verfaßt!“

Voller Entsetzen angesichts dieses Umstands wichen die mich umgebenden Schatten vor mir zurück! Aus allen trostlosen Höhlen des Tartarus hallte ein Stöhnen der Empörung wider. Gegen mich erhob sich die Hölle und hielt mir all ihre Schlangen zischend ins Gesicht. „Rache! Rache!“, schrie eine aufgebrachte Menge Phantome, angeführt von der Nemesis und von den Furien aufgestachelt. Ungeduldig und lautstark drängten sie vor den Thron. „Rache! Rache!“

schrien sie und zeigten dabei auf ihre tödlichen Wunden; auf ihre unter der Folter gebrochenen Glieder; auf die ihnen mutwillig zugefügten Schandmale auf dem Rücken; auf ihre von der Entbehrung hingerafften Frauen; auf ihre Fürsten, die am Galgen aufgeknüpft oder wie wilde Tiere abgeschlachtet worden waren; auf ihre an der Mutterbrust hingemetzelten oder im Leib ihrer sterbenden Eltern von Bajonetten durchbohrten Kindlein! ‚Rache an einem Schurken, der dazu beigetragen hat, die Justiz einer großmütigen Nation zu untergraben; der versucht hat, die Hölle um ein Opfer zu betrügen, das schon seit langem auf der Streckbank zucken und heulen mußte, ja daß die höllischen Gefilde noch um neue Strafen bereichert haben sollte, so grauenhaft und auserlesen wie die von ihm begangenen Freveltaten!‘

Inzwischen barsten zahlreiche Blitze aus der schwarzen Wolke, die in furchtbarer Dunkelheit das erhabene Antlitz des Rhadamanth verbarg. Seine Augäpfel, vor Empörung brennend, erschienen wie zwei Feuerströme, wie sie der verängstigte Sizilianer bei Sonnenuntergang rot und drohend durch das fahle Rauchkleid emporsteigen sieht, welches den hohen Gipfel des Mongibello umwölkt. Die Hölle erzittert vor allumschließendem Zagen. Eine Stimme wie zehntausendfacher Donnerhall erschallt tief und schrecklich vom Throne her: ‚Ergreift ihn, ihr Diener des Zorns! Ergreift ihn, ihr Wichte erlesener Qualen, und zerzt ihn, den Schurken – zur Grub Street! Denn die Hölle kennt keine Bestrafung, die seiner Schuld angemessen wäre.‘

Um diesen abscheulichsten aller Befehle in die Tat umzusetzen, bedrängte mich die höllische Legion, und beim Versuch, mich ihren Klauen zu entwinden, wies ich jene Symptome des Schreckens auf, die Dich so beunruhigt haben.“

Dieser Alptraum hatte dermaßen von seiner verängstigten Vorstellungskraft Besitz ergriffen, daß der Schlaf ihm unwiderruflich entfleucht schien. Ich traktierte ihn mit Portwein, ohne Erfolg. Ich verabreichte sogar, vergebens, eine doppelte Dosis Opium. Endlich besann ich mich eines nie versagenden Schlafmittels: Ich ging zu dem Sack, der meine schmutzige Wäsche enthielt, und zog ein Fragment der *Critical Review* heraus, das ich frevlerisch aus einem Tempel der Cloacina entwendet hatte. Ich begann mit der Lektüre; der Klang wirkte stark schlafbringend auf meines Sohnes Sinne ein; nach fünf Minuten war er fest eingeschlafen. Das Fragment entglitt meiner Hand; ich sank in meinen Sessel zurück.

Als ich des Morgens erwachte, fand ich meinen Sohn noch immer tief-schlafend vor. Sobald er die Augen aufschlug, ließ ich ihn saubere Wäsche anziehen. Diesen Luxus hatte er seit sieben Monaten völlig entbehren müssen.

Nach dem Frühstück brachen wir mit der Postkutsche nach York auf; binnen vierundzwanzig Stunden waren wir wieder daheim.

Ich überlasse es Deinen Gefühlen, die Freude einer liebenden Mutter angesichts der unerhofften Rettung ihres einzigen Kindes Dir vorzustellen. Dicks Rückkehr war ein Jubeltag für das ganze Dorf. Nancy hob ihren Kopf wie eine schlaffe Rose nach einem sanften Regenschauer. Dick macht rasche Fortschritte auf dem Weg zu seiner gewohnten Kraft und blühenden Gesundheit. Die furchtbare Krankheit, die seinem Gehirn so entsetzlich zugesetzt hat, ist mit Stumpf und Stiel ausgerottet. Er hat für immer der heidnischen Verehrung Apolls abgeschworen; gelobt, daß er niemals auch nur ein Lächeln seiner lieblichen Nancy gegen die letzten Gefälligkeiten der *neun Schwestern* einzutauschen bereit sei und daß er lieber Kohlköpfe auf seinem väterlichen Gut anpflanzen wolle als mit Homer, Ossian und Vergil die Gipfel des Parnaß zu bewirtschaften.

- (1) Gemeint ist zweifellos Phrygien. Kassiterien, das Land des Zinns, ist der alte Name Britanniens, auf dessen erhabenem Thron kein Midas jemals saß.
- (2) Zweifellos meinte er den *Thyrsos* oder *Bacchantenstab*.
- (3) Siehe die letzte Geburtstagsode.
- (4) Continuoque avidis ubi subdita flamma medullis,
Vere magis, (quia vere calor redit ossibus) illae,
Ore omnes versae in zephyrum stant rupibus altis
Exceptaque leves auras: & saepe, sinè ullis
Conjugiis, vento gravidae (mirabile dictu)
Saxa par & scopulos et depressas convalles
Diffugiunt. GEORGICON, Lib. 3.

Aber, ohne Pfarrer Haarspalter zu nahe treten zu wollen, diese Zeilen des Propheten Vergil, wie er ihn voller Zuneigung (und, so hoffe ich, ohne Absicht der Lästerung) nennt, beziehen sich in keiner Weise auf eine *Eselin Arabiens*, sondern auf gewisse Rosse, denen diese windige oder spirituelle Empfängnis zugeschrieben wird.

- (5) Hierbei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das Tier, welches den Hochstapler ins Paradies trug; ein Tier, wie er es im Koran beschreibt, halb Esel, halb Maultier. Und in der Tat handelt es sich um ein im Irrtum störrisch verharrendes Tier, das dennoch offen ist für die Schliche der Tücke und sich leicht auf die Pfade der Torheit verleiten läßt. Das arme Wesen ist übel zugeritten worden seit Anbeginn der Zeit, mußte es doch Helden, Propheten, Gesetzgeber etc. ins Paradies oder in die

Gefilde der Unsterblichkeit tragen. Manches Mal ritt ein Schurke, der für schmutzigen Lohn die Freiheit seines Landes verkauft hatte, frech auf seinem Rücken. Manches Mal trieb, geschmückt mit dem Titel des Eroberers und nach Menschenblut riechend, ein skrupelloser Grobian mit eiserner Rute den gebückten Esel die Pfade des Ruhms hinauf. Dann wiederum ergriff ein kühner Hochstapler die Zügel und spornte den Esel, dessen Ohren er abwechselnd kitzelte und aufschreckte, wie einen geflügelten Pegasus zu den Gefilden immerwährender Glorie an. Wir haben gar mitunter einen Dichter, Bühnentänzer, Helden und Geiger alle miteinander ihn gnadenlos besteigen sehen und schnurstracks gen Unsterblichkeit reiten. – Mr. Hastings, sagt man, machte sich vor einiger Zeit große Hoffnungen, diesen armen Esel als GROSSER MANN zu reiten; doch die Kreatur wurde widerspenstig, warf ihn ab und tritt ihn gegenwärtig auf das Böswilligste, um zu verhindern, daß er wieder aufsteige. Doch wenn es dem mächtigen ROHILLOPHONOS auch nicht gelingt, den *Volkseesel* bis zu den Gefilden der Unsterblichkeit zu reiten, so besteht doch kein Zweifel, daß er auf dem *Esel der Königin* zur Stadt der Zuflucht entkommen wird.

- (6) Die Schönheit dieser Stelle hängt von einem unübersetzbaren Wortspiel im Originaltext ab. *Hamor* bedeutet im Arabischen wörtlich einen *Esel* und im übertragenen Sinne einen *Stein*.
- (7) Peter Pindar, Esq.

Alexander Eilers

Melencolia 2.0

Mensch: Engel mit bleiernen Flügeln.

Für eine solche Zukunft muß die Gegenwart vergehen?

Bleich bis auf die Knochen.

In leeren Kirchen spürt man die Kälte des Alls.

Realismus: Boden ohne Faß.

Erfahrung mißtraut vor allem sich selbst.

Wer bewahrt, verändert schon zu viel.

Die Treue des Schmerzes kompensiert den Verlust.

Man müßte Seufzer brüllen können.

Der Zweifel nagt am Wissen wie am Glauben.

Vom Saturn aus mutet die Erde wie eine Seifenblase an.

Träne – ein Tropfen auf den kalten Stein.

Die Heimat ist die Fremde, in die man zurückkehrt.

Gebären heißt, dem Tod Leben schenken.

Daß man hoffen muß, ist schon ein Grund zum Verzweifeln.

Die halbe Wahrheit ist leider schon die ganze.

Erkalten, um nicht zu erfrieren.

Bald beginnt der Fortschritt wieder von vorne.

„Im Gelingen scheitert das Scheitern.“ So hat es Bestand.

Der Tod wurmt uns.

Je mehr Menschen, desto weniger Menschlichkeit.

Bücher – ins letzte Leinen gebunden.

Als Teil der Gesellschaft gehöre ich ihr nicht vollständig an.

Wünsche verraten die Sehnsucht.

Die meisten können über Witze nur lachen.

Wenn der Verzweifelte den Kopf schüttelt, stimmt er zu.

Das Gewesene hat Zukunft.

Nur wenig ist der Verachtung wert.

Dreht man sich um, erstarrt die Welt zu Salz.

Ab einem bestimmten IQ macht man keine Karriere mehr.

Mauerblümchen verblühen so schön.

Schwermut: mit gestreckten Waffen kämpfen.

Wer findet, hat nicht richtig gesucht.

In dieser Zukunft verbringen wir schon jetzt den Rest unseres Lebens.

Der Ernst des Lebens ist dessen Ironie.

Gedankenstriche findet man unter den Sonderzeichen.

Entgegenkommender Tod.

Man muß mehr verzeihen, als man vergessen kann.

Innere Unruhe. Die Nachbarn klopfen schon an die Schädeldecke.

Das Bestehende hat keinen Bestand mehr.

Der Tod ist Kränkung und Medizin zugleich.

Geschichte: Kompaß ohne Nadel.

Hoffnung – das Licht am Anfang des Tunnels.

In absoluter Sinnlosigkeit fände ich Halt.

So sterben, daß die Angehörigen ihren Frieden finden.

Erfüllung: Verlust der Verluste.

Wer ein Ziel verfolgt, hat keine Träume mehr.

Realist: Hungerleider, der auf seine Armut stolz ist.

Zuletzt sterben die Friedhöfe.

Geradlinige trägt es aus der Kurve.

Der ewige Verlierer muß geheime Reserven haben.

Kein glücklicher Tod ohne Lebensüberdruß.

Auf dieser Welt müssen wir sogar mit den Tränen kämpfen.

Deekan Blue

**Teenage Hipster Lobotomy
(24 Suren zum Abgesang auf die
Schönen Guten Waren)**

I.

Am Anfang steht das Ende. Willkommen im Zoo. Nächste Ausfahrt: Untergarten. Umstiegsmöglichkeiten: scheinbar viele, letztlich leider keine.

II.

Selig sind, die süßes Leid tragen, den Abrieb des Seins pflegen, das Spiel beschleunigen. Sie verlassen das Gefängnis und gehen direkt auf Los.

III.

Ein Christus will ich werden. Siehe, ich enthülle das Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber verwandelt werden, und dasselbige plötzlich in einem Augenblick.

IV.

Erlösung am Anfang: einen Moment generieren mit Dauer. Fast drei Jahre Glückseligkeit. Befreiung durch die Deadline: die letzten 1000 Tage meines Menschseins. Die Entledigung vom Trost zukünftiger Jahre. Verbrennt Eure Pflegeversicherung. Es lebe die akute Ambulanz!

V.

Weisheit? Nein danke. Sie bringt Alter zur Ernte. Die Zeit naht, in der ich endlich vergesse, wer ich zu sein glaubte. Doch wie dem dumpfen Drang nach Zukunft enttrinnen? Ich geleite mich zur Kernschmelze des Empfindens, dem GAU der Schönen Guten Waren! Graues Riesenstädtchen, dich will ich aus-

leuchten, dir eine Sonde durch die Schließmuskel treiben, bis das Weiße aus dem Auge spritzt; fruchtbare Landschaften entwerfen, die Weite mit liebevollem Gleichmut in Sichtweite rücken. Es werde Licht!

VI.

Ich zog in die Stadt, weil ich den Wunsch hatte, mit Überlegung zu leben, dem eigentlichen, wirklichen Leben näher zu treten, zu sehen, ob ich nicht lernen könnte, was es zu lehren hatte, damit ich nicht, wenn es zum Sterben ginge, einsehen müsste, dass ich nicht gelebt hatte. Ich wollte nicht *das* leben, was nicht Leben war; das Leben ist so kostbar. Wer nicht den urbanen Gestank und die architektonische Dumpfheit erlebt, kann nicht frei von Heuchelei für die Erlösung in der Natur beten.

VII.

Der Sauerstoff in meinen Lungenflügeln ist das Übel. In meiner Birne herrscht kein Vakuum. Meine Kraft hat ihre Grenzen, längst überschritten. Nur eine mittlere Brenndauer. Zu lange streue ich schon Diffuslicht aus. Der monochromatische Blitz eines Augenblicks verdichtet das Schimmern zum heißen Brennen und leuchtet tief – und tiefer. Der Lichteinfall blendet diejenigen, die im Dunkeln glimmen. Wir wollen keine Synergie. Beim Brennen bleibt jeder allein. Sinneswendel.

VIII.

Deine Lebenswendel braucht sich keinem Spannungswechsel zu unterwerfen. Es gibt kein ON oder OFF, keine *work life balance*. Du schläfst, vor Erschöpfung bewusstlos, wachst, von der schwarzen Galle befeuert. Nur noch ein ununterbrochenes gleißendes Klanglicht.

IX.

Jugend, mein Gebot ist das Übermaß. Der alte Hipster erstickt im Überangebot. Er zieht die Konsumkakerlaken an. Das Gewürm lässt sich nieder. Geht unter die Haut. Lasst uns die Narben aufschneiden auf dem Weg zur neuen *frontier*

der fleischlichen Triebe. Wie einfältig ist doch die Dreieinigkeit der Körperöffnungen. Stopft Futter in die Astlöcher, damit's Vögeln gut geht!

X.

Jede Berührung explodiert sanft auf meiner Haut. Enthemmtes Schwärmen, Fiebertraum. Dein Blick sengt, hinterlässt Brandmale des Exzesses. Unausweichlich, der Kuss – 1000 Ampere auf meiner Sinneswendel.

XI.

Beim Öffnen der Venen fängt es an zu kribbeln. Blutleer, wie beim Schreiben. Ohne Herzblut. Ausgetrocknet. Nein, dieses Flussbett muss man künstlich bewässern. Nun verkittet und verknittert. Gleichsam wie die erbärmlichen Verse, die Verbalakrobatik, das unergiebige Masturbieren an den Saiten. Der Raubbau verläuft zu zage, zu schonungsvoll. Druckabfall.

XII.

Die lebensbedrohliche Kraft der Liebe, das genüssliche Leid des Entsagenmüssens, der Mut zum Zungenkuss, der Kreuzzug durch den wüsten Garten, das Pochen der Sinne, der Tod des Seelenverwandten, das Kinderspiel, das Leben heißt, sich seiner Natur unkontrolliert ergeben – solche Züge nicht zu unterminieren, sondern sie zu intensivieren! Gott verdamme meine Drittklassigkeit. Der Teufel hole die giftigen Eliten.

XIII.

Ich liege still am Strand des Bewusstseins. Keine Obacht am Bahnsteig. Meine Zunge umspielt zartes Fleisch. Die salzige Flut raubt mir die Sinne; und doch: Ich bin ganz Sinn. Unendlich und geheimnisvoll. Die fruchtbaren Hänge, die zarten Pflanzen, die heimliche Ernte, die von pflaumiger Fäulnis umwebte Spätlese. Durchströmt vom süßen Schauer. Ich fühle des Todes verjüngende Flut. Ich lasse mich treiben, reibe deine Geschlechter mit Balsam und Äther. Endloses Fallen in die Nacht der heiligen Glut.

XIV.

Mut zum Solo im Barrique. Das Leben frisst sich satt an Schmerz und Trauer. Wer das verneint, ist ein Steuerhinterzieher. Hiebe, Hiebe. Und nochmals Hiebe. Und in all dem Sumpf – LIEBE. Wie gar nichts sind Menschen, die so sicher leben.

XV.

Herr, lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss, dass ich davon muss, dass ich ein Ziel haben muss!

XVI.

Dem Super-GAU zuarbeiten! Dies sei meine Maxime. Das Spiel des Lebens so schnell spielen wie möglich! Das Ziel ist, den Weg zu verkürzen, bis er nicht mehr existiert. Die Halbwertszeit zu verdichten, um jenseits der Oberfläche Geister zu sichten, den Schleier der Nebelschwaden zu lichten, den Schleim durch Ausbrennen zu vernichten. Doch beim Kampf, Trieb und Ratio zu schlichten, bleibt keine Zeit mehr, davon zu berichten.

XVII.

Ich rufe: Edgar Allan Poe! Ich rufe: Bruder Malcolm! Ich rufe: Heinrich von Kleist! Ich rufe: Georg Büchner! Ich rufe: Philipp Mainländer! Ich rufe: Klaus Steintal! Ich rufe: Karl Sand! Ich rufe: Stefan Zweig. Ich rufe – meinen Namen.

XVIII.

Ach, wie mich dieses Berlin langweilt.

XIX.

Ich bin mehr als dreimal im Rausch ertrunken. Meine Leidenschaften sind nie weit vom Wahnsinn. Extravaganz und Exzess sind die heiligen Kainszeichen von Trunkenen und Wahnsinnigen. Außerordentliche Menschen. Und auch mich reut nichts.

XX.

Perversitäten, Ohnmächte, Tod der Musik, Verbrecherglorie, Proletenkult, wurzelloser Pazifismus, blutloser Intellektualismus, Tyrannis der Zivilisationsliteratur, Fäulniserscheinungen einer kranken Gesellschaft, profane Pandemie. Würgt die Molochpriester. Liebt euch abgöttisch.

XXI.

Leben, wo ist dein Stachel? Liebe, wo dein Sieg? Verweile doch, du bist so schön. Stille letzte Stunden in den heiligen Straßen des Untergrunds.

XXII.

Selig sind, die durch einen Geistesblitz sterben. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihr Licht bricht die Dunkelheit, für jetzt und immerdar. All solche sind groß und mächtig.

XXIII.

Schaut auf mich, traut euch, traut euch mir an. Ich habe eine kleine Zeit, Mühe und Arbeit gehabt und habe tiefen Trost gefunden.

XXIV.

Letzte Ausfahrt Gesundbrunnen. Beflügel die Kugel im Colt! Entschärfen statt Entschärfen. Blitzschnelle Penetration, bis Rauch seelenhaft dem Schädel entfleucht. *Nihil negativum. Consummatum est.* Es ist vollbracht. Ich steige au...

Sascha Reif

Zwei Gedichte

Gedankenmörser

Freigelassen, unter purpurenem Echolot.
Ankerlose Geister schweben, Steppe.
Stoßend, in den Schlund der Treppe
gleißend weißer Arme Tod.

On the record: kalte Augen
sezierend, meine Asche
Stimme erstarb, Luftmasken
Graupelgraue Schwäche saugend.

Geistesreise, Fast-Forward-Blitze
zucken, doch reißen zugrunde
Soundbit-Collage, Marginalienmatritze:

„Skytale, Skytale – wem schlägt die Stunde?“
Every move I make, Self-Convicted
Every punch I take, Self-Inflicted.

Alas ...

Einfallstore
(eine Friedrich Rückert-Paraphrase)

Neulich exzellenzten exzellent vier exzellente Exzellenzlinge exzellierend,
Sich ueberexzellierend an Exzellenz, welcher der Exzellenteste sey.
Vier exzellentnamig benannt: Exzellenz, Exzellenterig, Exzellenterling,
Exzellenzerich;

Selbst so hatten zu exzellent sie sich die Namen geexzellenzt.
Jetzt wettexzellenzten sie, exzellenzend in grammatikalischer Exzellenz,
Exzellenteren Comparativ, exzellentesten Superlativ.

„Ich bin exzellenter als exzellent.“
„Ich bin exzellenterer.“
„Exzellentester bin ich.“
„Ich bin der Exzellentereste, oder der Exzellentestere.“

Drauf durch Comparativ und Superlativ fortexzellenzend,
Exzellenteten sie auf bis zum – Exzellentesteresteresten;
Bis sie vor comparativisch- und superlativischer Exzellenz
Den Positiv von „exzellent“ hatten vergessen zuletzt.

Michel Kremer

Das kleine Horstmann-ABC

Von A wie anthropofugal bis Z wie Omega

A wie anthropofugal

Von jeher ist der Mensch so selbstverliebt, dass er sich, ohne rot zu werden, als Krone der Schöpfung oder Ebenbild Gottes bezeichnet. Diesem Gattungsnarzissmus stellt Ulrich Horstmann in seinem Werk *Das Untier* eine ‚anthropofugale‘, also ‚menschenflüchtige‘ Bewegung entgegen. Das Ziel der Menschen (oder besser gesagt der Untiere, um einen Euphemismus zu vermeiden) ist demnach nicht der Fortschritt, sondern das Ende allen Leidens durch die komplette Vernichtung der gesamten Spezies. Siehe auch: GAU, Omega

B wie Bierbrauer

Eine der beiden angestrebten Reinkarnationen Horstmanns. Zur Vorbereitung auf diese mögliche zukünftige Aufgabe wird bereits jetzt jedes Jahr im Spätsommer doldenweise Hopfen im Marburger und Gießener Umland gesammelt und zur geruchlichen Einstimmung zu Hause aufgehängt. Siehe auch: Ursuppe, Mauersegler

C wie Christentum

Horstmanns Verbindung zum Christentum ist vor allem eine finanzielle, die nicht ganz frei von Hintergedanken ist. Seit Jahrzehnten zahlt er die Kirchensteuer, allerdings nicht seine eigene, sondern die seiner Frau. Die wohl nicht ganz unbegründete Hoffnung dabei ist, dass die pekuniäre Zu-Wendung vielleicht die spirituelle Ab-Wendung aufwiegt und er im Windschatten seiner Gattin doch noch in den Himmel kommt. Siehe auch: Omega

D wie Doppelexistenz

Im Gegensatz zu vielen seiner Akademiker-Kollegen lebt Horstmann seit vielen Jahrzehnten auf beiden Seiten der Mauer, die die Literaten von den Literatur-

wissenschaftlern trennt. Diese Doppelsexistenz ist wohl der Hauptgrund dafür, dass er stets den Erkenntnisvorsprung der Literaten gegenüber den Literaturwissenschaftlern betont. Siehe auch: *Literaturwissenschaft*, *Fachidioten*

E wie ergebnisoffen

Es ist zweifelhaft, ob es eine Wortkombination gibt, die ein Professor seltener an einen Studenten richtet als: „Ja, da haben sie recht, da lag ich wohl falsch.“ Besucher von Horstmann-Seminaren kamen jedoch recht häufig in den Genuss dieses Eingeständnisses. Das lag allerdings nicht daran, dass der Dozent unverhältnismäßig oft falsch lag, sondern daran, dass er es immer vorzog, eine nicht gut durchdachte These zu verwerfen, anstatt sie mit obskuren Argumenten zu verteidigen. Diese Einstellung führte dazu, dass Diskussionen stets rege und ergebnisoffen waren. Siehe auch: *Quelle*

F wie Fachidioten

Man wird das Gefühl nicht los, dass ein Großteil des akademischen Komplexes eine von ‚ausgewiesenen Experten‘ – *vulgo* Fachidioten – getragene Selbsterhaltungsmaschinerie ist. Diese Personen sprechen sich gegenseitig ihr Existenzrecht zu. Gleichzeitig ist ihnen ein Narzissmus eigen, der wohl nur von Xerxes überboten wird. Alles dreht sich um sie, und das Fach dreht sich munter mit, wie die unzähligen *turns* der letzten Dekaden zeigen. Diesen Vorgang bezeichnet Horstmann in seiner Abschiedsvorlesung als „Selbst-Pirouettierung des Fachs“, bei dem einem ganz schwindlig, wenn nicht sogar speiübel werden kann. Siehe auch: *Literaturwissenschaft*, *Xerxes*

G wie GAU

Die atomare Annihilierung der Menschheit scheint seit Jahrzehnten nur einen Knopfdruck entfernt zu sein. Umso überraschender ist es, dass der Übergang vom Homo extincitor – dem ‚auslöschenden Menschen‘ – zum Homo extinctus – dem ‚ausgelöschten Menschen‘ – noch nicht stattgefunden hat. Das liegt wohl daran, dass bisher niemand bereit war, den Menschen ein für allemal von den Leiden des Daseins zu befreien. Horstmann hat bereits mehrfach, beispielsweise im *Untier* oder im *Wortkadavericon*, die „universale Erlösung“ durch den GAU empfohlen, doch bislang ohne Erfolg. Siehe auch: *anthropofugal*, *Omega*

H wie Horst-Ulrich Mann

Der Lyriker Horst-Ulrich Mann ist weder der lang verschollene Bruder von Thomas noch der entfernte Cousin von Golo. Nein, er ist Horstmans lyrisches Ich, das sich – wie in den Gesammelten Gedichten von 2011 ruchbar wurde – seit den 70er Jahren ‚kämpfend‘ durch das Oeuvre ‚schweigt‘. Siehe auch: Klaus Steintal

I wie Internet

Ohne seine Mitarbeiter wäre das Internet für Horstmann noch immer ein Buch mit sieben Siegeln. Obwohl er sich im Laufe der Jahre mit dem Computer angefreundet hat, legen seine elektronischen Antworten auf Fragen, Vorschläge oder Anmerkungen nahe, dass er nur so kurz wie möglich *online* ist. „Gute Besserung. U.H.“, „Machen Sie das so. U.H.“ und „Spoedige beterskap. U.H.“ zählen dabei noch zu den ausführlicheren E-Mails, während „I.O. U.H.“ rekordverdächtig knapp ausfällt. Siehe auch: Südafrika

J wie J

Man hat es nicht leicht im Leben, auch nicht als Demiurg – vor allem aber, wenn man seine göttliche Niederkunft selbst einfädeln muss. In *J – ein Halbweltroman* erzählt Horstmann die Geschichte des gnostischen Pfuschergottes J. Alda Baoth, der weit mehr zu tun bekommt, als bloß eine unbefleckte oder willige Jungfrau zu finden. *J* verbindet Horstmans Interesse am Nach- bzw. Vorleben mit dem A und O seines Werkes, nämlich der Apokalypse. Siehe auch: Omega, Todesfall, Ursuppe

K wie Klaus Steintal

Im November 1968 starb der vielversprechende Schriftsteller Klaus Steintal im Alter von 19 Jahren bei einem Frontalzusammenstoß. Glücklicherweise war es ihm möglich, dies schriftlich festzuhalten, um der Nachwelt über seinen Abgang von der Weltenbühne zu berichten. Klaus Steintal schied freiwillig aus dem Leben, und so verlor Horstmann sein erstes Pseudonym. Siehe auch: Horst-Ulrich Mann, Todesfall

L wie *Literaturwissenschaft*

Es gibt zwei Arten, wie Philologie betrieben werden kann. Zunächst ist da die *Literaturwissenschaft*, der Stand der ‚akademischen Bevormunder‘, die einen Text mit wissenschaftlichen Methoden sezieren, um in seinen Innereien ihre Neugier zu befriedigen. Demgegenüber geht die *Literaturwissenschaft* davon aus, dass Schriftsteller Akademikern stets etwas voraushaben, egal wie sehr versucht wird, ihnen schöpferische Geheimnisse zu entlocken. In seiner universitären Karriere gelang es Horstmann, den Wandel vom *Literaturwissenschaftler* zum *Literaturwissenschaftler* zu vollziehen und als letzterer sein früheres Ich zu kritisieren. Siehe auch: Doppelexistenz, Fachidioten

M wie Mauersegler

Apus apus, der Vogel ‚ohne Fuß‘, ist aus der Lehre und dem Ursuppenmythos von Ulrich Horstmann nicht wegzudenken. Der Mauersegler war nicht nur ein wiederkehrendes Gesprächsthema in Vorlesungen und Seminaren; vielmehr stellt er für Horstmann auch die bevorzugte Reinkarnationsform dar. Einige Charakterzüge des Mauerseglers sind schon jetzt bei ihm zu erkennen: Er fliegt – wiewohl (noch) nicht selbst – regelmäßig nach Südafrika und ist (bisher) stets in die „Lahnsümpfe“ zurückgekehrt. Siehe auch: Südafrika, Ursuppe

N wie Neandertaler

Obgleich der *Homo sapiens neanderthalensis* vor etwa 30.000 Jahren als eigenständige Spezies ausstarb, übt er bis heute eine große Anziehungskraft auf Ulrich Horstmann aus. So hält er z.B. William Goldings *Inheritors* für einen Schlüsseltext moderner Vorzeit-Vergegenwärtigung. Eine weitere Auswirkung dieses Interesses ist, dass Horstmann in den letzten Jahren auf den Bereich der evolutionären Ästhetik aufmerksam wurde.

O wie OBII

Der lateinische Begriff OBII (dt. ‚Ich bin hingegangen‘) beschreibt das Herzstück von Horstmanns Versuch, Unsterblichkeit zu erlangen – und sei es auch nur die großgeschriebene ‚Kleine‘. Für diesen Zweck hat er mehrere Pfade beschritten,

aber OBII ist wohl der mit den höchsten Erfolgsaussichten. Das Prinzip, das sich der gewiefte Horaz-Epigone zunutze macht, ist am besten erklärt mit dem geflügelten Wort „Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit spricht“. Diese Regel wendet Horstmann seit Jahren an, indem er bei jeder sich bietenden Gelegenheit biographische Fehlinformationen bis hin zu gefälschten Todesanzeigen streut. Wenn es dann tatsächlich so weit ist, wird niemand – so hofft er – der Nachricht von seinem Dahinscheiden mehr Glauben schenken, wodurch sein Fortleben einstweilen gesichert ist. Siehe auch: Klaus Steintal, Todesfall, Ursuppe

P wie perhorreszieren

Möchte man etwas ‚mit Abscheu von sich weisen‘ und es Umstehenden gleichzeitig unmöglich machen, dies zu verstehen, sollte man auf die Vokabel ‚perhorreszieren‘ zurückgreifen. Obwohl in Horstmanns Seminaren nur selten Dinge perhorresziert wurden, hat dieser Ausdruck aufgrund seines Erinnerungswertes Eingang in den Wortschatz mancher Studenten gefunden. Instant-Kaffee, Modulordnungen und Anwesenheitslisten werden nun mit Inbrunst „perhorresziert“.

Q wie Quelle

Um literaturwissenschaftliche Hausarbeiten anzufertigen, müssen Quellen verwendet werden. Das hat natürlich auch Professor Horstmann gepredigt. Im Gegensatz zu anderen galt bei ihm allerdings die Maxime, dass die mit Abstand wichtigste Quelle immer der Primärtext ist und dass jede Interpretation, egal welche Bedeutung ihr in Fachkreisen zugesprochen wird, nur überzeugt, wenn der Text sie „abnickt“ – also hinreichend beglaubigt. Siehe auch: Doppelexistenz, *Literaturwissenschaft*, Fachidioten

R wie „Raven“

Die Werke des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allan Poe haben Ulrich Horstmann schon immer begleitet. So setzte er sich bereits in seiner Dissertation mit dem berühmten Autor von „The Raven“ auseinander. Horstmanns *Ansätze zu einer technomorphen Theorie der Dichtung bei Edgar Allan Poe* sind außerdem ein Beleg für seine anfängliche Zugehörigkeit zur der *Literaturwissenschaft*. Auch

die bei YouTube hochgeladene Abschiedsvorlesung (><http://m.youtube.com/?gl=DE#/watch?v=5l6ennmERkM><)> nahm wieder Bezug auf Poe. Allerdings bleibt abzuwarten, was der Akademiker Horstmann dem Leitwort „Nevermore“ folgen lässt. Siehe auch: *Literaturwissenschaft*, OBII

S wie Südafrika

Wie die Mauersegler zieht es Horstmann regelmäßig nach Südafrika. Von dort hat er neben passablen Afrikaans-Kenntnissen, die er sich als *Visiting Professor* in Pretoria sowie im Heimstudium aneignete, auch eine Vorliebe für die südafrikanische Literatur mitgebracht. Zudem kommt es vor, dass er kränkelnden Freunden, Bekannten oder Studenten Besserungswünsche wie „Spoedige beterskap“ mit auf den Weg gibt. Siehe auch: *Mauersegler*, Internet

T wie Todesfall

Einen frühreifen ‚Vorlauf in den Tod‘ unternahm Horstmann 1968 durch den Selbstmord seines Pseudonyms Klaus Steintal. Später, im Jahr 1995, verstarb er dann zum ersten Mal selbst, ein zweites Mal 2004. Die Tode wurden von vielen Kritikern wohlwollend aufgenommen, aber auch von vielen Menschen als recht überraschend empfunden, vor allem von denjenigen, die sich danach sehr angeregt mit ihm unterhielten. Siehe auch: OBII, Klaus Steintal

U wie Ursuppe

Horstmann ist überzeugt, dass jeder Mensch nach dem Tod zurück in die Ursuppe geworfen wird. Dort hält er sich so lange auf, bis man ihn für die nächste Reinkarnation wieder herausfischt. Hat man sich gut auf diesen Moment vorbereitet, ist es durchaus möglich, dass Wünsche angenommen werden, sofern man sie schnell genug rufen kann. Siehe auch: *Bierbrauer*, *Mauersegler*

V wie Verfall

Ein Thema, das schon eine Weile einen Platz in Horstmanns Denken einnimmt, aber erst in jüngerer Vergangenheit Prominenz erhalten hat, ist der Verfall und dessen Ästhetik. Insbesondere der aktuelle Trend zum postromantischen „Urban Exploring“, bei dem unter anderem ruinöse Fabrikgebäude, Krankenhäu-

ser sowie Schulen erkundet werden, hat sein Interesse geweckt. Siehe auch: Ypern

W wie Weihnachten

Im Gegensatz zum fehlgeleiteten Volksglauben findet das wahre Weihnachtsfest nicht etwa am 24. Dezember statt, sondern am 24. April. Denn an diesem Tag kehren endlich, nach einer Wanderschaft, die sie mehrere Tausend Kilometer weit in den Süden und wieder zurückgeführt hat, die Mauersegler aus Südafrika heim. Die vier Sonntage vor diesem Datum bilden deshalb den Mauersegler-Advent, der in jedem Seminar, das zu dieser Zeit stattfand, angemessen gefeiert wurde. Siehe auch: Mauersegler, Ursuppe

X wie Xerxes

Manchmal genügt das Wort Größenwahn nicht, um zu beschreiben, wie sehr ein Mensch von sich selbst eingenommen sein kann. Das beste Beispiel hierfür ist die Geschichte des Perserkönig Xerxes, der seinen Soldaten befahl, das Meer auszupeitschen, um damit den Meeresherrn Poseidon zu bestrafen. Horstmann erzählte diese Geschichte immer dann, wenn sich literarische, historische oder zeitgenössische Gestalten zur Krone der Schöpfung erklärten. Siehe auch: anthropofugal, Fachidioten

Y wie Ypern

Der Erste Weltkrieg nimmt eine herausragende Stellung in der Geschichte Europas sowie im Denken von Ulrich Horstmann ein. Schon im *Untier* begreift er diesen Waffengang als den ersten großen Schritt zum GAU, und auch sein Interesse an der Apokalypse ist stets verbunden mit der menschenvernichtenden Maschinerie, die im belgischen Ypern ihren Anfang nahm. Siehe auch: anthropofugal, GAU, Verfall, Omega

Z wie Omega

Die Apokalypse (gr. ‚Offenbarung‘) gehört zu Horstmanns Lieblingsthemen. Seine Faszination für das Ende aller Tage gilt allerdings nicht nur dem Schicksal der Menschheit, sondern auch dem eigenen Tod. Ob durch den Selbstmord

seines Alter ego, Klaus Steintal, oder durch Nachrufe auf sich selbst; Ulrich Horstmann hat sich in seinem Leben ausgiebig mit den letzten Dingen beschäftigt. Siehe auch: GAU, OBII, Klaus Steintal, Todesfall, Ursuppe

Letzte Worte

[Illustration]

**„Wo bleibt er denn, der Versarger?“
Interview mit Ulrich Horstmann**

Frank Müller: Kinder zwischen drei und fünf Jahren erleben den Tod noch als zeitlich begrenzten Zustand wie Ausruhen oder Schlafen. Als schrecklich erscheint ihnen das Lebensende oft nur durch die Parallelisierung mit Trennung. An welche Todesängste oder Todesbilder aus Ihrer Kindheit erinnern Sie sich, und wie haben Sie diese erlebt?

Ulrich Horstmann: Das Herumstochern in der Kindheit führt zu nichts. Außerdem habe ich wenige Erinnerungen. Ich bin aus dem Nebel gekommen, und er ist dabei, mich wieder zu verschlucken. Dazwischen riß es auf. Mich auch. Dazwischen war ich mit Klarsicht geschlagen. Deshalb ziehe ich nicht über den Nebel her. Im Gegenteil.

F.M.: Verharren wir trotzdem noch für einen Augenblick auf der Couch. Sie vertreten ja die These, dass die Literatur präventiv Alptraumwelten erschafft, damit die sich abzeichnenden Bedrohungen nicht real werden. Ab wann haben Sie zu schreiben begonnen, und welche persönlichen Dämonen haben Sie so erfolgreich mit einem Bannfluch belegt?

U.H.: Ehre, wem Ehre gebührt. Die Behauptung, Literatur könne Schlimmes, wenn nicht sogar das Schlimmste verhüten, stammt von dem amerikanischen Lyriker Robinson Jeffers. Der hat neben lakonischer und alles andere als menschenfrommer Gedankenlyrik auch Langgedichte in die Welt gesetzt, kalifornische Horrorszenarien mit Untoten, Totschlägern, Ehebrechern und Tierschändern. Sie dienten, so seine Lesart, der Unterhaltung und Ablenkung der Dämonen, die dann – bei ausreichender Grelle – vergäßen, in der Realität eben das Unheil anzurichten, das ihnen die Kunst ja schon auf dem Präsentierteller servierte. Man kann das als Aberglauben und Rückfall ins magische Denken abtun, aber wenn das so ist, haben wir es immerhin mit weißer Magie zu tun. Und sie funktioniert. Ohne die konsequente multimediale Aufrüstung der apokalyptischen Phantasie in den 60er bis 80er Jahren, ohne

die Installierung postatomarer Welten selbst in den Köpfen der politischen und militärischen Entscheidungsträger wäre der Dritte Weltkrieg nicht bis heute aufschiebbar gewesen. Weil wir fähig waren, die Vernichtungsorgien *ad nauseam* und ‚täuschend echt‘ durchzuspielen, war der Ernstfall für die bösen Geister (in uns) zum Gähnen langweilig, und darum ist *The Day After* ein Medienereignis geblieben. Als Hersteller von Präventionsfiktionen habe ich 1976 mit dem angeblichen Nachlaß eines Amokfahrers literarische Geschäftseröffnung gefeiert und nach ein paar weiteren Fingerübungen dann 1983 – durchaus unbescheiden – mit dem *Untier* geno- statt suizidal nachgelegt.

F.M.: Danke für das Stichwort. Ihr literarisches Frühwerk verdient das Prädikat „Selbstmörderliteratur“. Schon als Siebenundzwanzigjähriger veröffentlichen Sie unter dem Titel „Er starb aus freiem Entschluß“ Arbeiten, die Sie als „Sedimente einer vorzeitig zuende gebrachten Ontogenese“ charakterisieren, unter dem Pseudonym Klaus Steintal. Steintal ist aber noch mehr als ein Deckmantel, nämlich erstens eine literarische Figur und zweitens ein Selbstmörder, den Sie fortan durch Ihre Schriften geistern lassen. Zum Beispiel schreiben Sie ihm ein Vorwort zu Ihrem Gedichtband *Kampfschweiger* (2011) zu, einer Ihrer letzten Veröffentlichungen. Sie befördern ihn damit, wie schon zuvor in *Konservatorium* (1995), sogar in die Rolle des Kommentators. Wie kamen Sie auf die Idee, diesen Wiedergänger in die Welt zu setzen, was verbindet Sie persönlich mit ihm, was haben Sie ihm zu verdanken?

U.H.: Auch hier folge ich Vorbildern. Viele renommierte Autoren haben sich Doppelgänger mit umgekehrtem Vorzeichen geschaffen. So stößt man bei Kurt Vonnegut immer wieder auf den abgewirtschafteten SF-Schreiberling Kilgore Trout, und Samuel Johnson, der Literaturpapst der englischen Aufklärung, entdeckt in seinem Bekannten Richard Savage das Alter ego, das er selbst hätte sein können. Ihm widmet der an sich bärbeißige *man of letters* eine einfühlsame und verständnisvolle Biographie, denn er schreibt über einen zweiten Dr. Johnson, über sich selbst ohne Fortune. Die Doppelgänger sind in der Regel Loser; sie haben Blitzableiterfunktion, damit die Erfolglosigkeit nicht ihre Schöpfer trifft. Bei Klaus Steintal gibt es dieses Gefälle nicht. Da ich in deutschen Literaturgeschichten nicht vorkomme, ist er mein Kumpel geworden. Als untergehaltete Veteranen steuern wir die nächste Nebelbank an.

F.M.: Als wiedergekehrter Selbstmörder ist Steintal ein Zombie, ein Untoter. Anders gesagt, in seiner Wirklichkeitsbetrachtung bekommt das Leben einen todessüchtigen Sog. Aber das alles ist aufgehoben – also gleichzeitig bewahrt und relativiert – in der literarischen Fiktion. Und in diesen Gefilden scheint Ihnen das Spiel mit solchen Transgressionen einen Heidenspaß zu machen. Dabei kann es sich aber auch nur um eine Oberflächenerscheinung handeln. Ich erinnere an den durchaus nicht unkomischen Totentanz in Hermann Burgers *Tractatus logico-suicidalis* (1988). Trotz seiner karnevalesken Züge wird in diesem Buch eine existenziell bedrohliche Komponente unmittelbar evident: Burger hat seine „einmalige Begründung eines einmaligen Suizids“ nicht überlebt. Wo sehen Sie Unterschiede zwischen Burger und sich selbst – in der Art und Weise, Literatur zur Bewältigung oder Verschärfung von Krisen zu funktionalisieren?

U.H.: Ich weiß nicht, ob ich die Frage richtig verstehe, aber jeder Künstler spielt – mit immer höheren Einsatz, bis er bei *va banque* und Russisch Roulette angekommen ist. Hermann Burger war so ein Zocker und ein Zauberer oben-drein. Fast hätte ich mich versprochen und Zauderer gesagt. Beides stimmt. Burger hat sich weg- und zurückgeschrieben, und auch im *Tractatus* steckt noch eine Wette aufs Überleben. Er hat sie verloren, aber mit Stil. Simon Zumsteg, der Herausgeber der kürzlich erschienenen Gesamtausgabe, hat mir ein Tondokument zugänglich gemacht, in dem ein Freund des Verstorbenen aufzählt, was er nach dem Selbstmord Burgers auf seinem Schreibtisch vorfindet. Es sind drei meiner eigenen Bücher darunter. Erst überläuft es einen kalt, doch dann versteht man das posthume Kompliment. Auf Hermann Burger, mit dem ich literarisch und stilistisch nicht sonderlich viele Berührungspunkte habe, lasse ich nichts kommen.

F.M.: Im Erscheinungsjahr des *Tractatus* haben Sie mit Burger im Frankfurter Hof ein Gespräch über Melancholie geführt und mit ihm im *Berliner Salon* zum Thema „Lust am Untergang?“ vor laufenden Kameras zusammengesessen. Im selben Jahr erschien auch Ihre Rezension des genannten Buchs. Sie liest sich wie ein Rettungsversuch in letzter Sekunde. In Ihrem Nachwort zur erwähnten Gesamtausgabe scheinen Sie Burgers „Verausgabungskunst“ – die Allianz der Lebensmüdigkeit mit der Literatur – allerdings zu bewundern. Ein Widerspruch?

U.H.: Ja, ich erinnere mich gut an das erste Treffen. Er hatte mich zu einem Interview für die Schweizer Kulturzeitschrift *Du* in dieses Nobelhotel eingeladen. Zu einem sündhaft teuren Essen, das offenbar unter Spesen fiel. Die Hotelloobby war verbarrikadiert, weil umgebaut wurde, aber im Restaurant sahen uns gleich drei Kellner auf die Finger und Teller. Hermann Burger genoss das – zwischen den Gängen hatte er Kartentricks parat –, mir drehte sich der Magen um. In der gedruckten Interviewfassung ist denn auch mehr vom Menu die Rede als von dem, was ich ihm aufgetischt habe. Zu Recht, ich stand ja unter Kulturschock. Das Fernsehstudio war Gold dagegen. Doch selbst da haben wir aneinander vorbeigeredet. Und auf die Rezension, deren Tenor Sie schon richtig wiedergeben, hat er auch nicht gehört. Wir konnten uns nur zuwinken, jeder auf seinem eigenen Seelenverkäufer, jeder auf seinem eigenen Kurs.

F.M.: Schon in Ihren frühen Aphorismen haben Sie den Freitod gegen seine Verächter in Schutz genommen, allen voran natürlich die Theologie. Welche Legitimationsvoraussetzungen müssen aus Ihrer Sicht erfüllt sein, um Hand an sich zu legen, oder stellt sich diese Frage erst gar nicht?

U.H.: Ganz einfach, man muß den Mut und die Kraft haben, den ‚Freitod‘ in den Selbstmord zurückzuverwandeln. Da ist die extremste Form vom Gewalt im Spiel, deren ein Mensch fähig ist, die Gewalt gegen sich selbst. Deshalb ist das „Hand-an-sich-Legen“ (Jean Améry) auch nicht delegierbar. Wer es aufgrund seiner Schwäche und seines körperlichen Zustands nicht mehr gebackten kriegt, für den ist der Zug abgefahren, der soll nicht noch andere mit hineinziehen und sie zu seinen Henkersknechten machen. Ich habe das alles in der *Sinn und Form*-Polemik „Wider das Herumdoktern an den Notausgängen“ etwas weniger grobschlächtig zu formulieren versucht.

F.M.: Zu den erhellenden Einsichten des genannten Aufsatzes gehört, dass der Suizidant im entscheidenden Moment auf Selbstprogrammierung oder Schmerzenstraining zurückgreift und alles in die Waagschale wirft, um Selbsterhaltungstrieb und Todesangst zu überwinden. Mit der Vorstellung des Selbstmords als „Kurzschlussreaktion“ scheint also etwas nicht zu stimmen, und auch der Vorwurf der Feigheit greift nicht. Sie gehen aber auch mit der aktiven Sterbehilfe ins Gericht. Fast scheint es so, als würden Sie eine Zeit heraufziehen sehen, in der Selbstmorde aus ihrer exzentrischen und exklu-

siven Stellung entlassen und zu einer allgemeinen Praxis werden – als kollektive Stilllegungen in einer zunehmend überalternden Gesellschaft?

U.H.: Die inzwischen ihrerseits hochbetagte sogenannte Selbstmord-Debatte besteht zum überwältigenden Teil aus Schmähungen und übler Nachrede. Die Verleumder unterschiedlichster Couleur kommen dabei, so will es mir scheinen, mit mehreren Dingen nicht zurecht: einem Nein, das sie nicht einmal zu denken, geschweige denn in die Tat umzusetzen wagen, der skandalösen Unerreichbarkeit des Grenzverletzers und existenziellen ‚Republikflüchtigen‘ für Sanktionen – man kann sich nur noch ohnmächtig an seiner Leiche und gegebenenfalls an seinen Hinterbliebenen austoben – sowie der sich verbotenerweise einstellenden gleichsam numinosen Scheu und verschämtesten Bewunderung für ein Menschenmögliches jenseits der eigenen Reichweite. Was die gegenwärtige Sterbehilfediskussion für die Verteidiger des „Freitödlers“ (Burger) zu einem Pyrrhussieg macht, ist der damit einhergehende Versuch, dem Täter den Schneid abzukaufen, d.h. den singulären und in der Tat fast übermenschlichen Todesmut zu einer nachfrageorientierten Service-Leistung herabzustufen und zu verbilligen. Für einen solchen Abschied auf Bestellung braucht es dann kein Fünkchen Tapferkeit und Selbstüberwindung mehr, weil man sich in die Bewußtlosigkeit davonestiehlt und dort das ‚Stornieren‘ von Dritten erledigen läßt, die ihr Gewissen rechtzeitig in die Gehirnwäsche gegeben haben und mit der weißen Weste des Wohltäters hausieren gehen. Das Ganze hat in der Tat mit Entsorgung, auf gut deutsch Abfallbeseitigung, zu tun und macht einen sterbenselend.

F.M.: E.M. Cioran schreibt, es sei unmöglich, auch nur eine Zeile von Kleist zu lesen, ohne daran zu denken, dass dieser sich das Leben genommen hat. Unter den von Ihnen übersetzten und herausgegeben Autoren finden sich ja auch einige – zum Teil verdeckte – Selbstmörder: Robert Burton, Philipp Mainländer, Jack London. Ich vermute, das ist kein Zufall? Was reizt Sie an solchen Persönlichkeiten, und inwiefern strukturiert für Sie das Wissen um die biografischen Hinter- und Abgründe Ihre Lektüreerfahrungen und Übersetzungsarbeit vor?

U.H.: Cioran schreibt sinngemäß auch, daß er seine Zeit damit verbracht habe, den Selbstmord großräumig anzuempfehlen und jedem Lebensmüden, den er persönlich kannte, davon abzuraten. Der Mann ist ganz normal – und am

Ende schon ein bißchen senil – in einem Altenheimbett gestorben. Es lebe die Inkonsequenz! Ein Hoch auf die Umkleidekabinen zwischen Wort und Tat! Wenn die Autoimmunen, die Selbstabstoßer, leicht überrepräsentiert sind unter den Autoren, mit denen ich kann, ist das also nicht unbedingt ein schlechtes Zeichen.

F.M.: Ich greife etwas vor: Nach Erscheinen der *Konturen der Philosophie der Menschenflucht*, so lautet der Untertitel Ihres Hauptwerks *Das Untier* (1983), wurden Sie von Zeitgenossen gefragt, warum Sie sich nicht schon längst selbst umgebracht hätten. Einige wollten Ihnen die Arbeit sogar abnehmen! In einer ORF-Sendung entgegneten Sie solchen fürsorglichen Demissionsempfehlungen sinngemäß, dass Sie lieber im Diesseits bleiben, und Sie machen dafür eine bestimmte Antriebskraft verantwortlich: die Neugier. Wenn auf der einen Seite Ciorans Negativdiktum steht, dass es ein schwerwiegender „Nachteil“ ist, geboren geworden zu sein, und dass man sich ohne die Idee des Selbstmords augenblicklich umbringen müsste, wie lautet dann Ihre positive Sicht auf den ‚Überlebenswert‘?

U.H.: Ach ja, es ist schon atemberaubend, wie bereitwillig und selbstlos einem die lieben Mitmenschen die Startbahn ins Jenseits freiräumen. Die ewige Advents- und Weihnachtsstimmung mit ihrem derzeit elektronischen Zukunftslametta empfindet schon ein paar schwarzmalerische Nischenexistenzen als schwere Bedrohung und holt verlässlich zum Befreiungsschlag aus. Sich solchen Strafexpeditionen mit möglichst wenig blauen Flecken zu entziehen, trotzdem weiterzumachen und weiterzukommen, mit immer mehr Professionalität und Kaltschnäuzigkeit Katz und Maus zu spielen, das ist das Lebenselixier, nach dem Sie fragen.

F.M.: Es gibt einige Ihrer Aphorismen, die ich fast ständig mit mir herumtrage. In der Sammlung *Hirnschlag* beschreiben Sie sich als „senilen Frühdreißiger“, der sich mit den Greisen, die ihm auf der Münster'schen Promenade entgegenwanken, „eigentümlich wesensverwandt“ fühlt. Wer den Kopf auf die Hand stützt, wiegt damit gleichsam den eigenen Totenschädel, sagen Sie an anderer Stelle. Aus der Sicht einer optimistischen Lebenshaltung eine eher betrübliche Erkenntnis für einen jungen Mann. Wenn man Sie kennt, weiß man, dass Sie diesen Einsichten bestimmt auch Positives abgewinnen – was wäre das?

U.H.: *Das Untier* war ein letztes Buch. Wenn man danach noch weiterschreiben will, muß man das vorletzte, drittletzte, viertletzte in Angriff nehmen. So kommt es, daß ich in meinen Dreißigern ein neunmalkluger Zerebralgrufti – danke für die Blumen – war und heute auf der Promenade in Kinderwagen hineingestikuliere, weil mir der Blick von tief unten aus dem Verdeckschatten so innig vertraut vorkommt und manche von den Vershobenen aussehen, als hätten sie schon ein Dutzend Planeten hinter sich, die auch kein Zuckerschlecken waren. Die Pessimisten, hat mal ein Aphoristikerkollege gesagt, sparen sich ihren Optimismus für schlechte Zeiten auf. So ist es. Die eiserne Ration schlingt man nicht leichtfertig herunter, sondern nur im äußersten Notfall. Daß sie dann ungenießbar und verdorben ist, steht unter solchen Umständen zu erwarten, überrascht niemanden mehr und bestätigt die Unheilserwartungen aufs erfreulichste.

F.M.: Sie beschreiben ja ein ‚Vorauslaufen‘ des Selbstgefühls über das Hier und Jetzt hinaus, ein Vorauslaufen in den Tod. Dahinter steckt, dass der Tod ein Kontinuum ist und kein punktueller Vorgang, ein Absterben über Jahrzehnte. Dieses steigert sich bis zur Wahrnehmung, dass das Leben etwas im Grunde schon Abgeschlossenes und lediglich Nachgeschlepptes ist. Die innerlich leblose Hülle fällt mir ein. War oder ist das wirklich Ihr Lebensgefühl?

U.H.: Darauf kann ich, nicht zum ersten Mal, nur über einen kleinen Umweg antworten. Ohne-mich-Welten, also Milieus, in denen ich nicht oder nicht mehr vorkomme, haben mich immer fasziniert. Wenn sie im Singular auftreten, heißen sie Tod, als Kollektivphänomen Menschenleere. Die Pointe ist nun, daß kein Tourismuskonzern sie im Angebot hat. Man kann sie nur via Einbildungskraft betreten und auskundschaften. Allein Literatur und Kunst bringen diesen Houdini-Akt zustande, sich da umzutun, wo man fehlt. Unser bewundernswerter Kopf generiert in diesem Fall eine Wirklichkeit, die dadurch definiert ist, daß es darin keine einfallsreichen Köpfe mehr gibt, beschwört seine eigene Abwesenheit herauf. „Imagination Dead Imagine“ heißt dieser Befehl, den sich Beckett in einem späten Prosastück selbst erteilt und auf unvergeßliche Weise ausführt. Letzte, postapokalyptische Erlebnisräume hatten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Konjunktur – mit guten Grund, wie ich oben schon andeutete. Ich habe bei diesem Hexensabbath mitgemischt und mitgetanzt, und zwar besten Gewissens, denn ohne solche Veranstaltungen wären wir in einem „Menschlichen Elende“ angekommen,

das uns „wie Rauch von starken Winden“ – so die Schlußzeile von Andreas Gryphius – in heiße Luft und Fallout-Schwaden aufgelöst hätte.

F.M.: Im *Untier* verwandeln Sie die Apokalypse zu einer Herausforderung. Wir selbst werden aufgefordert, uns bewusst und sehenden Auges den Garaus zu machen. Dabei verbinden sich die individuelle und die globale Perspektive miteinander: Sie selbst werden zum Psychologen in eigener Sache und fragen sich, ob Sie in Ihrem Endzeitbewusstsein nur die Angst vor dem privaten Tod planetarisieren. Oder Sie behaupten, dass der Selbstmörder den Gattungstod „in einer Art ungeduldigen Symbolismus“ gleichsam antizipiere. Entweder projizieren Sie also – oder die letalen Tendenzen der Einzelsubjekte summieren sich auf zu einem maroden Metaorganismus, mit dem es zwangsläufig nur noch zu Ende gehen kann?

U.H.: Ob ich in dieser Streitschrift meine subjektiv-unmaßgebliche Todesangst projiziert und globalisiert habe oder nicht, wen kümmert's? Statt der psychologischen sollten hier eher die kognitiven Prozesse akzentuiert werden. Zwei Stichworte mögen genügen. Das *Untier* ist Präventivliteratur; es schreit das ‚Spring doch!‘ heraus, das immer dann ertönt, wenn man sich angesichts eines Menschen ‚auf der Kippe‘ nicht mehr zu helfen weiß und alle anderen Mittel versagt haben. Und es ist Eventualitätsphilosophie. Philosophen sind *Sinn-addicts*; sie hängen am Tropf, der verständlich macht, wie andere an der Flasche. Eine Menschheitsgeschichte, die in die selbsterzeugte Menschenleere mündet, stellt für dieses sich selbstverständliche Sinnverlangen eine beachtliche Herausforderung dar. Sie ist dadurch nicht gerade einfacher zu bewältigen, daß es nach dem Holozid an philosophischen Hirnen ebenso mangelt wie an den Betonköpfen, die die Katastrophe ausgelöst haben. Deshalb muß man das Sinnstiftungsprojekt in Angriff nehmen, bevor es knallt. Soviel immerhin ist sich *homo sapiens sapiens* schuldig, und es war mir eine Ehre, mit meinen schwachen Kräften bei der Abfassung des philosophischen Nachrufs zur Verfügung zu stehen.

F.M.: Im *Spiegel* haben Sie 1999 ein Essay mit dem Titel „Sisyphus im weißen Kittel“ veröffentlicht. Darin polemisieren gegen die Erlösungsversprechen der Medizin und, wenn das Ende dann doch unvermeidlich wird, die Entstellung des bewussten Sterbens zum schnelllöslichen Instant-Tod. Am Anfang des Essays steht jedoch ein anderer Satz, der da heißt: „Wenn es so weit ist, will ich

das hier nicht geschrieben haben.“ Damit wären wir wieder bei den Widersprüchen. Wann, glauben Sie, stellt sich die echte, die unmittelbare Todesangst ein; ist das wirklich erst auf der Zielgeraden der Fall, oder gibt es hier Abstufungen? Ich denke zum Beispiel an Krankheiten, die ja auch als Vorboten erscheinen können.

U.H.: Ich könnte jetzt Walt Whitman vorschieben: „Do I contradict myself? Very well, then I contradict myself, I am large, I contain multitudes.“ Aber dann hätte ich mir statt des Vorwurfs mangelnder Stringenz nur den wohl noch schlimmeren des Größenwahns eingehandelt. Lassen wir es also bei dem Eingeständnis, daß ich ebensowenig wie Sie oder wer auch immer sicher sein kann, ob ich in einer existenziellen Grenzsituation weltanschauungs- und überzeugungskonform handle oder nicht. Wir erleben uns als verlässlich nur in der Normalität. Wenn die zusammenbricht, kennen wir uns oft nicht wieder. Im Englischen gibt es den plastischen Ausdruck *panic-stricken*, der das Ausgeliefertsein an Rückenmark, Kleinhirn und die Überlebensinstinkte benennt. Da ist es mit dem Vernünfteln vorbei. Ich wäre ein Narr, wenn ich den Eindruck zu erwecken versuchte, ich hätte ein (Patent-)Rezept. Vielmehr muß man sich der Möglichkeit stellen, daß man sich in einen Jammerlappen oder Übleres verwandelt. Stoa hin, christliche *ars moriendi* her; die Aristide Bruants und La Goulues unter den Totentänzern sind nicht gerade Legion.

F.M.: Vor unserer Zeit war es so, dass die Alten zufrieden und lebenssatt im Kreise der Familie starben. Das erbitterte Ankämpfen gegen den Tod hingegen scheint eine neuere Erscheinung zu sein. Jedenfalls ist eine ‚Erfüllung‘ und ‚Ausschöpfung‘ des Lebens wohl das sinnigere Konzept als jene Warteschleifen, die wir in Altenheimen drehen müssen, bevor wir ausgelaugt von einem in die Länge gezogenen Sterbeprozess die Fliege machen. Damit stellt sich zwangsläufig die Frage nach den ‚Lebensinhalten‘, also nach dem, was Ihrem Leben Substanz gibt.

U.H.: Leider ist einer der Triumphe der modernen Medizin – bei Licht besehen – die Zerdehnung des Finales über Monate und Jahre hinweg, da gebe ich Ihnen Recht. Aber derjenige, der bei den ersten Zeichen von Gebrechlichkeit in die Zeitmaschine steigt, um sein Leben ruckzuck in einer guten alten Pestepidemie auszuhauchen, muß erst noch geboren werden. Bei Ihrem Auskunftersuchen, was ‚Lebensinhalte‘ angeht, werde ich wortkarg. Werte be-

glaubigt das Vorleben, nicht das Zerpredigen. Wer die Dinge herausposaunt, die ihn tragen, der hat etwas zu verbergen.

F.M.: Ihr Aphorismenband *Einfallstor* erschien 1998, zu diesem Zeitpunkt waren sie fast fünfzig. Das Buch unterscheidet sich sehr von der wilden und kraftstrotzenden ‚Berserker-Polemik‘ in *Hirnschlag*. Es ist überaus musikalisch – nicht nur, weil Sie sich darin auch mit Werken der klassischen Musik befassen, sondern auch, weil Sie darin den Blick noch stärker nach innen richten und Befindlichkeiten zum Klingen bringen. Sie schreiben: „Irgendwann zwischen vierzig und fünfzig erreicht man die dritte Welt. [...] Auf Schritt und Tritt feine Brechungen, andeutungsvolle Spiegelreflexe.“ Sie gehen in den eigenen Spuren zurück und blicken voraus in die „Ohne-mich-Welt“. Ich lese das nicht allein als Protokoll eines Vitalitätsverlusts oder eines Angekommenseins in der eigenen Endlichkeit. Denn die innere Stimmigkeit, die diese Aphorismen ausstrahlen, hat auch etwas sehr Versöhnliches. Warum lohnt es sich, dieses Lebensalter auszuprobieren?

U.H.: Ein halbes Jahrhundert ist eine vorzeigbare Verweildauer, vor allem für ein Geschöpf, von dem die Anthropologen behaupten, daß es als Sammler und Jäger evolutionsgeschichtlich auf wesentlich rascheren Verschleiß angelegt war. Wenn das stimmt, haben wir uns mit fünfzig ausnahmslos schon überlebt und müßten eigentlich mit Oldtimer-Nummernschildern unterwegs sein. Natürlich war das Paläolithikum körperlich viel strapaziöser als unsere komfortable Gegenwart, so daß wir länger ‚halten‘; aber an der Vorstellung von der Zweitexistenz ist etwas dran. In diesem Alter ertappt man sich immer öfter in der Retrospektive, beginnt zunächst arglos zurückzublättern. Und dabei bin ich auf einen respektlosen, verschlagenen und dem geistigen Freibeutertum zugetanen Kobold gestoßen, von dem ich mich nicht selten belehren und manchmal beschämen lassen mußte, und von dem ich nur zu genau weiß, er risse sich kein Bein aus, um meine Bekanntschaft zu machen. Fünfzig plus: einerseits abgestoßene Hörner, Feinabstimmung, Weichzeichner; andererseits aber auch Reinjektion der alten jugendlichen Renitenz. Alles in allem keine schlechte Phase.

F.M.: In *Hoffnungsträger*, einem Band, den Sie im Klappentext als „erste posthume Publikation“ ausweisen, feiern Sie den Widerspruch auf ganz unterschiedliche Weise. (Dazu muss man wissen, dass Sie dem Schreiben im Jahr

2004 abgeschworen haben, dann aber wiederholt rückfällig geworden sind.) Ihre „Kleine Unsterblichkeit“, schreiben Sie, wollen Sie erreichen, indem Sie so lange falsche, sich widersprechende Todesdaten in die Welt setzen, bis sich der faktische Exitus glaubwürdig nicht mehr mitteilen lässt. Indem Sie Ihr Vorhaben jedoch öffentlich machen, entziehen Sie ihm gleichzeitig die Basis. Noch stärker wird in Ihrer Gießener Abschiedsvorlesung im Juli 2014 deutlich, dass sich die Frage des ‚Nachruhms‘ beileibe nicht nur auf Ihre postkreative Phase bezieht, sondern auf den realen Tod des Autors Ulrich Horstmann. Anders gesagt: Sie suchen – auf den ersten Blick – nach Wegen, die sicherstellen, dass Ihre Mitmenschen den Schalter nicht einfach auf ‚Aus‘ stellen, sondern Ihre Person in der Erinnerung langsam wegdimmen. Das allmähliche Verblässen ist zugegebenermaßen die angenehmere Vorstellung. Trotzdem will ich nicht verhehlen, dass ich diesen halbernstesten, halbironischen Wendemanövern inklusive der sich überbietenden Selbstkommentare der letzten Jahre nicht folgen kann und immer wieder aus der Bahn geworfen werde, sobald ich es versuche. Worin liegt der Reim dieser Ungereimtheiten, wenn nicht in einem Maskenspiel, bei dem zu guter Letzt nicht etwa der Träger, sondern nur die Masken selbst übrig bleiben?

U.H.: Gut gesagt. Die letzte Frage lasse ich so stehen. Wir kommen im Jubiläumsjahr 2114 darauf zurück.

F.M.: Viele Literaten und Philosophen haben eine theologische Spätphase, in der sie sich altersmilde auf einen höheren Zweck ihres irdischen Daseins besinnen. Welche Veränderungen können Sie an Ihrem Draht nach oben feststellen?

U.H.: Es bleibt die alte Standleitung. Darf ich mich selbst zitieren? „Mein Gott hat keine Probleme damit, daß ich nicht an ihn glaube.“

F.M.: In einem Ihrer Aphorismen lassen Sie das auktoriale Ich sagen, dieses hätte gerne einen Probeabzug von der Form der Mondsichel zu seiner Todesstunde. Damit kann ich leider nicht dienen. Zumindest in eine ähnliche Richtung geht jedoch die Tradition der *Famous last words*. Damit ist im historischen England die Selbstverpflichtung gemeint, die Welt nicht ohne zitiertfähige letzte Worte zu verlassen. Sie werden dereinst ‚Nachrufe zu Leb-

zeiten' zuhauf hinterlassen, aber vielleicht haben Sie trotzdem Lust auf einen weiteren Probelauf ...

U.H.: Da erinnern Sie sich falsch. Es ging nicht um Mondgesichter, sondern um die Sichelflüger. In welcher Formation die Mauersegler gerade fliegen, wenn ich die Fliege machen, das wüßte ich gern. Mein letztes Wort dagegen gebe ich Ihnen ungebührlicherweise schon jetzt zur Kolportage frei: „Wo bleibt er denn, der Versarger?“