

Eva Menasse

**Lieber aufgeregt  
als abgeklärt**

*Essays*

Kiepenheuer & Witsch



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC® N001512

1. Auflage 2015

© 2015, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in  
irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes  
Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Barbara Thoben, Köln

Umschlagmotiv: © Oliver Eltinger/Corbis

Autorenfoto: © Ekko von Schwichow

Gesetzt aus der Whitman

Satz: Buch-Werkstatt GmbH, Bad Aibling

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-462-04729-5

## Jubeltag für Schriftsteller

*Zum Literatur-Nobelpreis für Alice Munro*

Hellmuth Karasek seien ihre Bücher oft empfohlen worden, doch habe er nie eins gelesen. Martin Walser, befragt, was ihm zur neuen Literatur-Nobelpreisträgerin einfalle, antwortet: null.

Das kann schnell nachgeholt werden und sagt gar nichts aus, auch nicht über Bildungslücken, die schließlich jeder hat, der Bildung hat (je mehr Bildung übrigens, desto auffälliger die Lücken – ein magisches Verhältnis). Alice Munro als »große Unbekannte der nordamerikanischen Literatur« zu bezeichnen, wie es nun gelegentlich geschieht, ist dagegen schon höherer, eurozentrischer Unsinn. Ebenso hätten Nordamerikaner im Jahr 2004 Elfriede Jelinek als große Unbekannte der deutschsprachigen Literatur bezeichnen müssen. Vielleicht haben sie es ja, zum Gaudium der Hiesigen, getan. Jedenfalls: Alice Munro ist seit Jahrzehnten eine der berühmtesten angloamerikanischen Autorinnen, ihre Erzählungen erscheinen regelmäßig in den literarischen Zeitschriften bis hin zum »New Yorker«, sie hatte jahrelang geradezu ein Abo auf die höchsten Literaturpreise ihrer Heimat Kanada, bekam den »International Man Booker Preis« für ihr Lebenswerk.

Über sie zu schreiben ist aber deshalb verflucht schwer, weil es hierzulande zwei scharf getrennte Gruppen gibt: die einen, die, wie der große, herrliche Martin Walser, »null« wissen und kennen, und die anderen, die dann meistens alles oder sehr, sehr viel kennen. Dazwischen gibt es nichts. Den Leser nämlich, der nur eine einzige ihrer

Erzählungen liest und mit einem Schulterzucken weglagt, den will ich mir nicht einmal vorstellen. Der verdient den Ehrentitel »Leser« gar nicht. Ein richtiger, anständiger Leser (in achtzig Prozent der Fälle sowieso: eine Leserin) entwickelt meistens eine schwere Munro-Sucht, die erst ein halbes Jahr und mehrere Bände später zu einem vorläufigen, erschöpft-glücklichen Zwischenhalt kommt. Ab dann lebt man mit ihr und an der Hand ihrer Geschichten weiter, beschützt und klüger.

Trotzdem wollen wir hier auch zu den Walsers unter den Leserinnen und Lesern sprechen. Versuchen wir es so: Von vielem, was nun über die Literatur der Alice Munro gesagt und geschrieben wird, stimmt ebenso das Gegenteil. Ja, ihre Geschichten handeln von Frauen und spielen immer in Kanada, und nein, sie schreibt nicht »immer dieselben Geschichten«, wie ein ahnungsloser Kritiker einmal sagte, dessen Name mir deshalb sofort entfallen ist. Sie schreibt mit den gleichen Gründen und mit dem gleichen Recht über Kanada, mit denen Proust über Frankreich oder Tschchow über die russische Gesellschaft geschrieben haben: weil sie Landschaft und Mentalität kennt, weil die Quelle ihrer Weltliteratur eben hier entspringt. Über Frauen (und Männer) wiederum schreibt sie so, wie Männer seit jeher über Männer (und Frauen) geschrieben haben: als Menschen mit hässlichen oder ergreifenden Eigenschaften, deren Geschlecht erst mal nicht mehr aussagt, als es das im Alltag tut. Frauen bei Alice Munro haben keine ideologische Funktion über ihr individuelles Menschsein hinaus, auch wenn die Welt aus weiblicher Sicht natürlich etwas anders aussieht.

Ja, Alice Munros Geschichten sind extrem anschaulich, geradezu filmisch, und kommen ganz leicht daher, als wären sie nichts. Dabei sind sie hochkomplex gebaut.

Und, Himmel, sie sind keine »Frauenliteratur«! Wenn aber doch, dann möchte man gar keine andere mehr lesen und schreiben. Alice Munro hat die klassische Gabe, mit ganz wenigen, scheinbar einfachen Sätzen eine Szene, eine Stimmung hinzutupfen: »Mein Vater kam übers Feld, in den Armen den Körper des Jungen, der ertrunken war. Es war eine Gruppe von mehreren Männern, die von der Suchaktion zurückkamen, aber er war es, der den Leichnam trug. Die Männer waren schlammbedeckt und erschöpft, und sie gingen mit gesenkten Köpfen, als ob sie sich schämten. Selbst die Hunde waren entmutigt, triefnass von dem kalten Fluss.«<sup>17</sup>

Und dennoch findet sich bei ihr keine Geschichte, von der man sagen kann, sie hätte das, was sie erzählt, *geklärt*. So, wie der glückliche Munro-Leser noch tagelang über die Rätsel, Leerstellen und Wendepunkte in ihren Büchern nachdenken kann (und welchen Sinn hätte das Lesen denn, wenn man das Buch nicht, ausgelesen, noch weiter in Gedanken herumtragen und benagen könnte?!), ist es fast unmöglich, eine ihrer Geschichten nachzuerzählen. Ja, da war diese Story mit der Tochter, der erst als Erwachsener, bei der Rückkehr ins Landarzt-Haus ihres Vaters, aufgeht, dass die vornehmen Damen, die immer zu ungewöhnlichen Zeiten kamen, illegale Abtreibungen machen ließen. Doch beim Wiederlesen scheint es, als ob es viel mehr um die peinvolle Vater-Tochter-Beziehung ginge. Oder um die unheimliche Haushälterin? Oder doch um das Drama der privat gescheiterten Tochter, die gerade ihr Kind zur Adoption freigegeben hat? Das ist ganz typisch: dass in allen Erzählungen mehrere Energieströme laufen, die einander umspielen und nähren.

Und noch so ein Gegensatzpaar: Obwohl sie sich so süf-

fig, so rund und organisch lesen, stellt sich bei genauer Textanalyse heraus, dass Munro eher flächig schreibt als linear, mit schrägen Einstiegen und Schnitten, unauffällig wechselnden Perspektiven, heftigen Zeitsprüngen und Abbrüchen. Dadurch weitet sie ihr Erzählen ins Malerische, Musikalische, den Leseindruck ins Sinnliche aus.

Und ja, Alice Munro hat, bis auf einen frühen und weniger gelungenen Roman, ausschließlich Erzählungen geschrieben. Jede davon, so redet man jetzt dem widerstrebenden, notorisch erzählungsphobischen deutschen Leser gut zu, sei »eigentlich ein kleiner Roman«. Falls das insinuieren soll, dass Romane per definitionem komplexer sind als Erzählungen (und nicht, wie oft, bloß bleich aufgedunsene Erzählungen), rauft man sich als Schriftsteller sowieso die Haare im Weltschmerz. Richtiger ist wohl, dass Munro die ihr gemäße Form einfach entwickelt hat, als sie sie im Sortiment nicht fand, Kurzromane, Langerzählungen, meist zwischen vierzig und sechzig Seiten.

Einen biographischen Vorteil hatte die heute zweiundachtzigjährige Alice Munro, der ein Nobelpreis ansonsten wahrlich nicht in die »bildungsferne« Wiege gelegt war: dass sie, wie sie einmal sagte, eigentlich noch »mitten im 19. Jahrhundert« aufwuchs – so primitiv und bitterarm waren die Verhältnisse auf der Farm ihres Vaters –, dann aber all die rasanten gesellschaftlichen Entwicklungen, sexuelle Revolution, Emanzipierung der Frau, im bewussten Erwachsenenalter erlebte. So scheint sie mehrere Leben in einem gelebt und für ihre Literatur fruchtbar gemacht zu haben.

Die Mutter litt an Parkinson, der Vater war erfolglos, die Geschwister waren klein: Der einzige Ausweg aus der Haushalts- und Pflegefalle war Bildung. Mit den bes-

ten Noten des ganzen Countys errang Alice Laidlaw ein Universitätsstipendium. Auf der Uni wurde sie von Jim Munro errungen. Mit zwanzig war sie verheiratet, mit fünfundzwanzig Mutter von zwei Töchtern, und kaum ein Text über sie kommt ohne Hinweis darauf aus, dass ihre Schreibmaschine damals in der Wäschekammer stand, zwischen Waschmaschine, Trockner und Bügelbrett. Die Vancouver Sun titelte 1961: »Housewife finds time to write short stories«.

Per Ehe also in die nächste Falle gegangen? Munros Tochter Sheila wies darauf hin, dass sich bis heute »häusliches Leben gut mit Schreiben kombinieren lässt«, worauf unsere Generation, fest durchemanzipiert (die Frau muss raus!), erst mal gar nicht gekommen wäre. Aber ja doch, gilt genau wie für Männer (denen halt das Kochen und Putzen erspart blieb): Konzentration durch Gleichförmigkeit und vertraute Umgebung, keine Extra-Aufregungen wie Mobbing oder Karrierestress. Alice Munro berichtete, dass das Problem nicht die Kinder – die schlafen viel oder gehen in die Bildungsanstalten – waren, sondern die tratschsüchtigen Nachbarinnen, die alle naslang hereinschnitten. Da zogen die Munros um.

Und so wurde aus dem Landmädchen, das den Schluss von Andersens »Kleiner Meerjungfrau« so unerträglich traurig fand, dass es sich einen neuen erfand, aus der halbverhungerten Studentin, deren Talent sofort erkannt wurde, aus der schreibenden (und das Familieneinkommen deutlich aufbessernden!) Hausfrau, die mit immenser Disziplin, gegen Wäscheberge und Verwandtenbesuche, ihre Kunst immer weiter vervollkommnete, eine der großartigsten Schriftstellerinnen unserer Zeit, handwerklich perfekt, psychologisch brillant, liebevoll ironisch, höchst lesbar und immer wieder überraschend. Dass Alice

Munro den Literatur-Nobelpreis 2013 bekommt, ist eine Nachricht, die mehr Schriftsteller auf der ganzen Welt mit tiefer, ehrlicher Freude und Zustimmung erfüllt als in den meisten Jahren zuvor. Jede Wette.



## Mehr Herz als Verstand auf Papier

*Die Briefe von Virginia Woolf*

Es gibt kaum einen größeren Gegensatz: An Virginia Woolf zu denken, ruft Bilder pittoresker Düsternis auf – Depressionen, Schlaflosigkeit, der schaurige letzte Gang in den märzkalten Fluss Ouse, die Taschen voller Steine. Doch die ungebügelten Briefe der Virginia Woolf zu lesen, fegt diese Nachtschwärze nach wenigen Seiten hinweg. »Du möchtest etwas über Mrs. Clifford wissen«, schreibt sie am 2. April 1920 an ihre Schwester Vanessa Bell, » – die in der Tat alles war, was Du Dir je unter ihr vorgestellt hast – mit einem wabbeligen Hals, wie ein orientalischer Truthahn ihn hat, und einem Mund, der sich öffnete wie eine alte Ledertasche, oder die intimen Teile einer großen Kuh.«<sup>18</sup> Was für eine boshafte Klatschbase! Was für eine überschäumende Schreib- und Spottlust!

Am 25. Januar 2007 jährt sich Virginia Woolfs Geburtstag zum 125. Mal. Zu diesem Anlass veröffentlicht der Fischer Verlag ihre ausgewählten Briefe in zwei Bänden, über tausend Seiten dick. Sie sind eine fast unheimliche Ergänzung zu ihrem Werk, etwas Unerwartetes, Ungebärdiges, Blutvolles. Wenn Virginia Woolfs Romane kostbare höfische Gewänder sind, voll schimmernder Farben und filigranter Verzierungen, und ihre Tagebücher die eigenbrötlerischen Alltagskuttonen dazu, dann sind ihre Briefe knallbunte Accessoires, gestreift, kariert, kokett, zerfranst und manchmal bestürzend zärtlich: »Ich habe das Gefühl, gemütlich im Beutel von Mutter Wallaby, dem Känguruh, eingekuschelt zu sein. Meine kleinen Pfoten schmie-

gen sich an meine pelzigen Wangen. Ist Mutter Wallaby sanft und zärtlich zu ihrem Kleinen? Es wird kommen und ihr armes, mageres, räudiges Gesicht lecken«, schreibt die fast Fünfundzwanzigjährige, die als kleines Mädchen ihre Mutter verlor, an die viel ältere Jugendfreundin Violet Dickinson.

Briefe schrieb Virginia Woolf ohne Fesseln. Sie schrieb sie eilig, ohne zu korrigieren, in gestohlenen Minuten zwischen der literarischen Arbeit am Vormittag und dem Handwerk am Nachmittag in der Hogarth Press, dem ambitionierten Kleinverlag der Woolfs. Deshalb bilden sie Virginia Woolfs typischen schöpferischen Prozess so genau ab, dieses »hinter der eigenen Stimme her stolpern«, wie es in ihrem Tagebuch heißt. Leonard Woolf hat es ihr plötzliches »Abheben« genannt, wenn mitten im Gespräch die Inspiration über sie kam und sie »irgendeine verrückte, faszinierende, ergötzliche, traumhafte, fast lyrische Beschreibung eines Ereignisses, eines Ortes oder einer Person« gab. In den Briefen ist nichts zu spüren von ihren Qualen beim Schreiben der Romane, die oft Reisen an die Grenzen ihrer geistigen Gesundheit waren. Nichts zu spüren auch von ihrer lebenslangen Schüchternheit, ihrer pathologischen Verletzlichkeit, ihrer panischen Angst vor Kritik, die vor Erscheinen ihres ersten Romans zum Selbstmordversuch führte.

Von den oft introspektiven Tagebüchern unterscheidet die Briefe der explizite Wunsch, zu gefallen, zu amüsieren, zu unterhalten – besonders gerne mit Klatsch und Tratsch. Denn wem schrieb Virginia Woolf? Sie pflegte keine Korrespondenzen im herkömmlichen Sinn, indem sie sich etwa mit Kollegen gelehrt ausgetauscht hätte. Das eigene Schreiben spielt kaum eine Rolle. Nur Vita Sackville-West gegenüber äußert sie sich manchmal als behutsam kritisie-

rende Lehrmeisterin: »Wir geborenen Schriftsteller neigen dazu, zu früh mit unseren silbernen Löffeln bereitzustehen: Ich meine, ich denke, dass es seltsamere, tiefere, kantigere Gedanken in Deinem Hirn gibt, als Du bislang hast herauskommen lassen.«

Nein, mit wenigen Ausnahmen sind diese Briefe das Gegenteil intellektueller Diskurse, obwohl sie so klug sind. Sie sind spontane Liebesbeweise, mehr Herz als Verstand auf Papier. Sie sind gerichtet an Familie und die besten Freunde, und sie haben meist keine Ordnung außer der zufälligen Folge ihrer Einfälle. Sie hüpfen von Alltagskram wie den ständigen Dienstbotenkriegen mit Lottie und Nelly zu Seitenhieben auf Dritte (»schließlich schlief er ein; wie ein preisgekröntes Schwein, das gut unterhalten wurde, schlafen dürfte«) und enden bei einer toten Maus (»wahrscheinlich verhungert«), die aus ihrem Schmutzwäschekorb gefallen ist.

Um Antwort zu erhalten, worum sie in vielen Briefen bettelt, versorgte Virginia Woolf ihre Briefpartner mit den hinreißendsten satirischen Miniaturen: »Das arme alte Ding wogte und lobte, bis man wirklich meinen konnte, man spräche mit einem Geflügel im Delirium – ihr Hals wurde länger und länger, und Du weißt, wie sie sich immer an ›wundervoll‹ hängt, als wäre es ein Seil, das in ihrem Vakuum baumelt«, lästerte sie über Ottoline Morell, und über Jack Hutchinson, er trage »pflaumenfarbenen Samt, wie ein Teewärmer«. Wenn sie, ernsthafter, von Leseerfahrungen berichtet, ist sie nicht weniger pointiert: »Ich lese Henry James ... und komme mir vor wie jemand, der in einem Block aus glattem Bernstein einbalsamiert ist.«

Ironisch schrieb sie zwar einmal, »denn ich fürchte immer, Dir mit meiner losen Feder die Ohren aufzuschlitzen«, doch die lose Feder stach auch die Schreiberin selbst.

Mehr als einmal bekam sie Ärger, weil ihre Bösartigkeiten ausgeplaudert wurden oder weil sie falsche Gerüchte verbreitete. Ihre Bestürzung darüber klingt nie ganz ernst, und so fuhr sie fort, ihren Lieben von Skandalen zu berichten, in denen etwa die Monatsbinden der Frau von John Maynard Keynes eine Rolle spielten.

Doch das Briefeschreiben bedeutete für Virginia Woolf wohl mehr als sprachliche und intellektuelle Lockerungsübung. Es war ihr lebensnotwendiger Draht zur Außenwelt. Ihrer Nerven wegen lebte sie jahrelang in halbfreiwilliger Isolation, Leonard Woolf hielt sie ängstlich-besorgt von Partys und Aufregungen fern, phasenweise sogar von London. Ihre briefliche Nabelschnur jedoch pulsiert noch heute, da die Verfasserin seit über fünfundsiebzehn Jahren tot ist – beim Lesen ersteht ihre ganze Welt. »Briefe scheinen die Vergangenheit mehr als alles andere zu bewahren«, bemerkte sie selbst mit Mitte fünfzig beinahe schauernd, als sie von Violet Dickinson, der ehemaligen Känguruh-Mutter, unerwartet eine gebundene Abschrift der eigenen Jugendbriefe erhielt.

In ihren Briefen erscheint eine Person so eingebettet und vernetzt, so eigentümlich komplett in Raum und Zeit. Briefe verdichten, betonen die bedeutsamen Abschnitte. So sind die Anfänge Bloomsburys hier aufbewahrt, dieses sich befreienden intellektuellen Milieus Londons in den Zehnerjahren. Kultivierte junge Damen wie Virginia Stephen begannen plötzlich über Sexualität, ja über »Arschficker« zu reden und gründeten etwas, was man heute WG nennen würde – *horribile dictu* mit jungen Herren! Für zwei ihrer später engsten Weggefährten und Briefpartner, Lytton Strachey und Saxon Sydney-Turner, hatte die junge Virginia beim ersten Kennenlernen nur Spott übriggehabt, »sie sitzen die ganze Zeit still da, absolut still; gelegentlich

flüchten sie sich in eine Ecke und kichern über einen lateinischen Witz. Ich glaube nicht, dass sie robust genug sind, um sehr viel zu empfinden.«

So luftig und leicht, so klug und lustig sind diese Briefe, dass sich ein Gedankenspiel aufdrängt: Wären sie das einzige biographische Zeugnis Virginia Woolfs, wir hätten ein vollkommen anderes Bild von ihr. Daran zeigt sich aber, dass auch Briefe nur einen Ausschnitt der Persönlichkeit abbilden, jenen nämlich, den sie anderen zu zeigen bereit ist. Wie das Schreiben ist auch Virginia Woolfs Krankheit, außer in den Abschiedsbriefen, kein Thema. Höchstens teilt die fast Genesene mit, wie sehr die Bettruhe und das ewige Milchtrinken sie langweilen – zu ihrer Zeit waren das die einzigen Rezepte für psychiatrische Patienten. Doch wie ein krankes Kind nicht isst, so schreibt die kranke Virginia Woolf nicht, auch keine Briefe. Die stummen Lücken ihrer Korrespondenz bezeichnen ihre wiederholten monatelangen Zusammenbrüche.

Der Erste Weltkrieg fehlt fast ganz. Bald nach ihrer Hochzeit 1912 und dem Abschluss ihres ersten Romans flüchtete sie sich, wohl aus Angst vor zweifacher Entblößung, jahrelang in das Dunkel des Wahnsinns. Der Zweite Weltkrieg als reale Bedrohung nimmt dagegen großen Raum ein. Virginia, die längst eine berühmte Schriftstellerin ist, erlebt, dass sich nicht nur der eigene Kopf, sondern die ganze Welt verdüstern kann. Die engen Freunde Lytton Strachey und Roger Fry sterben, der älteste Neffe Julian fällt im Spanischen Bürgerkrieg. Die Woolfs, die eine Invasion der Deutschen noch mehr als andere fürchteten, da Leonard Jude war, besorgen sich Gift für einen Doppelselbstmord. Und Virginia sieht ihre zweite große Liebe, die Stadt London, in Schutt und Asche fallen. Sie flüchtet sich in Bücher, »ich lese mich in einen Zustand der Empfin-

dungslosigkeit hinein«, schreibt sie unter dem Eindruck von Bomben und Kampfflugzeugen an Ethel Smyth, und an Vita Sackville-West: »Ich habe keine Angst, ich meine, um meinen eigenen Körper. Aber er ist ein alter Körper. Und trotzdem hätte ich gern noch zehn weitere Jahre.« Sie hatte keine zwei Jahre mehr. Denn noch mehr als Hitler fürchtete sie ihre Krankheit, die Anfang 1941, wie Leonard Woolf sich erinnerte, ohne die üblichen Vorzeichen kam, so schnell wie der Blitzkrieg. Und so werden diese beiden Bände beendet vom letzten und berühmtesten Brief Virginias an Leonard Woolf: »Liebster, (...) wenn überhaupt jemand mich hätte retten können, wärest Du es gewesen. Alles ist von mir gegangen bis auf die Gewißheit Deiner Güte. Ich kann Dein Leben nicht länger ruinieren. Ich glaube nicht, daß zwei Menschen glücklicher hätten sein können als wir es waren. V.«

## **Diamant mit Umgebung**

*Die Erzählungen von F. Scott Fitzgerald*

Jedes Meisterwerk balanciert einsam auf einem riesigen Berg aus Ausschuss, abgebrochenen Experimenten, weniger gelungenen oder sogar missglückten Versionen. Es ist das Verhältnis des Diamanten zum Geröll, und dieses Verhältnis ist einer der Flüche der Künstlerexistenz. Kein Schriftsteller hat nur Meisterwerke geschrieben, ja die Fehlschläge und Mittelmäßigkeiten gehören unbedingt dazu, damit auf ihnen das Überirdische weich landen kann, und so unerwartet und unkalkulierbar, wie es ihm eben passt. Und wie auch das Leben selbst nur in einigen seltenen Momenten strahlend schön und perfekt ist, so ist es ein Lebenswerk. Diese eher unangenehme Wahrheit, die uns ja höchstens Demut lehren könnte, ist an den Erzählungen Francis Scott Fitzgeralds gerade äußerst lehrreich zu besichtigen. Eine herrlich blaueinene, im Schubert gelieferte Ausgabe hat der Diogenes Verlag uns beschert, fast zweitausendachthundert Seiten seiner Storys, dazu in jedem der vier Bände ein kundiges Nachwort, gefolgt von editorischen Notizen.

Was ist das? Sind das alle Erzählungen Fitzgeralds? Nein, das wären nämlich noch viel mehr. Sind es also seine besten Erzählungen? Ebenso nein, das wären nämlich viel, viel weniger. Es ist, siehe oben, Diamant mit Umgebung.

Was es aber damit zu entdecken gilt, ist ein unheimlich intimer Querschnitt durch das Schaffen und die Arbeitsbedingungen dieses Autors, der im Lauf seines Lebens so hoch gestiegen und so tief gefallen ist, Stichworte Shootingstar

der Zwanzigerjahre, Glamourpaar mit der göttlich schönen Zelda, doch dann Zeldas schizophrene Schübe und sein Kampf gegen den Alkohol, den er mit nur vierundvierzig Jahren verlor.

Es ist bekannt, dass Fitzgerald seine Erzählungen nur selten aus Neigung, sondern zum Zwecke des Gelderwerbs geschrieben hat, denn erstens war er einer der wenigen, die sich mit dem Schreiben zeitweise die sprichwörtliche goldene Nase verdienten, zweitens gaben Zelda und er in jungen Jahren das Geld mit beiden Händen aus, und immer noch mehr, als sie hatten. Bis zu viertausend Dollar hat Fitzgerald für seine Storys bekommen, als sein Marktwert am höchsten stand; das wäre heute schon viel, aber man muss es wohl noch mindestens mit acht multiplizieren. Trotzdem oder deshalb hat er selbst seine Storys minder geachtet; sie schienen ihn von der höherstehenden Arbeit an den Romanen abzulenken, mit denen er höchstens einen Bruchteil verdiente.

Von Dorothy Parker soll der Satz stammen, wonach Fitzgerald zwar schlechte Erzählungen geschrieben haben mag, aber nie schlecht geschrieben habe. Das stimmt so sehr, dass es wehtut. Denn diese Erzählungen sind, gerade in ihrer geballten Summe, eine skurrile Erfahrung, wie eine Reise durch etwas, was orientalischer Bazar, Flohmarkt und Oper in einem ist, Kitsch und Kunst und Räuberpistole.

Ehrlich, das hätten wir Fitzgerald nicht zugetraut, diese teilweise krachledernen Plots, wo Telegramme aus Übersee von Flugzeugabstürzen künden, die Heldin bricht zusammen, auf dem Fuß folgt das zweite Telegramm, der Geliebte, aber bisher kalt Zurückgewiesene wurde, an eine Planke geklammert, von einem Fischerboot gerettet, und alles ist gut, sie wird ihn nun lieben bis ans Ende aller Tage.



Oder, eine noch spektakulärere Variante des Lieds von den komplizierten Wegen der Liebe: Eine gelangweilte Wohlstandszippe wartet nur auf den Moment, mit einem alten Spieler durchzubrennen. Da wird Papas Yacht von einem ebenso genialen wie todtraurigen Musiker entführt, der mehrere »singende Neger« sein Eigen nennt und wegen eines gigantischen Juwelencoups international gesucht wird. Die Zippe lässt sich gern entführen, und nach einer Weile zielloos auf See verliebt sie sich sogar ein bisschen in den gehetzten Musiker. So richtig heftig verliebt sie sich, als am Horizont das Kanonenboot der Zollwache auftaucht und damit Verhaftung, Gefängnis, Trennung, Tragödie zu dräuen scheinen. Doch hat der süße junge Musiker, in Wahrheit ebenfalls ein Millionärssohn, alles nur gespielt, weil er sich in die Zippe verguckt hatte, aber ahnte, die würde er nur mit Abenteuer, Exzentrik und Anrühigkeit rumkriegen! Zum Glück ist die Zippe, nach einer Schrecksekunde, klug genug, um die falsche Entführung mitsamt den so betörend singenden kleinen Negern als künstlerische Leistung zu würdigen – Hochzeitsglocken.

Ein Mann, dessen Familie seit Generationen buchstäblich auf einem Diamantenberg sitzt, was unermesslichen Reichtum garantiert, aber auch mörderische Geheimhaltung erzwingt – kein Schulfreund seiner Kinder, der je in das abgeschiedene Tal voll paradiesischem Luxus zu Besuch kam, hat es lebend verlassen.

Ein Ehepaar, dem kein Baby, sondern ein Greis geboren wird, der sich im Laufe seines Lebens zurückentwickelt und als Säugling stirbt. Was das Problem der »Lebensabschnittspartner« einmal auf ganz andere Weise beleuchtet. Wie gesagt, in vielen Fällen absolute Räuberpistolen.

Das Verrückte aber ist: Man merkt es kaum. Man muss

sich schon zum »professionellen Blick« zwingen, der doch im Grunde ein künstlicher ist. Den wahren Leser, der sich nur fesseln und unterhalten lassen will, umgarnt Fitzgerald mit dem Krachledernen ganz genauso reizend wie mit dem rätselhaft Kristallinen, für das er, etwa mit dem »Großen Gatsby«, berühmt geworden ist. Das macht, was sonst, seine Sprache.

Noch in seinen konstruiertesten Geschichten stehen ewige Sätze. Fitzgerald vermag sein Personal mit zwei, drei ironischen Bürstenstrichen so zu charakterisieren, dass man die Sprache vor Vergnügen knistern hört: »Die wohlbehüteten Kinder der reichen Oststaaten-Familien altern früh; mit vierunddreißig war Philip Jadwin schon nicht mehr sicher, ob er überhaupt Gefühle besaß.«<sup>19</sup> Oder: »Es war ein großgewachsener junger Mann mit langen Tänzerbeinen und mit dem Gesicht eines alten, erfahrenen Wiewels, für das kein Hühnerstall eine uneinnehmbare Festung war.« Oder: »Wie viele Amerikaner neigte er dazu, die Dinge eher zu schätzen als zu lieben. Seine Apathie entsprang weder Lebensangst noch Blasiertheit, sondern der Müdigkeit eines Menschenschlags, der seine Gewalttätigkeit erschöpft hat.« Für solche Formulierungen nimmt man die unwahrscheinlichste Handlung hin.

Dennoch kommen uns diese Erzählungen heute nie ganz nahe, so als lägen sie hinter Milchglas. Das mag am Alter der Protagonisten liegen, das heutzutage einfach befremdet: Keine junge Frau älter als achtzehn, kein junger Mann älter als zweiundzwanzig. Fünfundzwanzigjährige, die noch Debütantenbälle besuchen, fallen da bereits auf. Der alles entscheidende Moment, der dem ganzen folgenden Leben seine Richtung gibt, scheint nur in diesen lächerlichen, blutjungen vier Jahren zu liegen, an die sich, Hand aufs Herz, kein erwachsener Mensch wirklich erin-

nern kann. Fitzgerald, der jugendliche Held der »Roaring Twenties«, der übrigens mit Mitte dreißig schon weit älter aussah, muss mit dem Altern noch mehr gehadert haben als ohnehin üblich. In seinen Erzählungen werden auf Ältere nur despektierliche Blicke geworfen. Frauen um die vierzig sind vertratschte Matronen, Männer müde, meist dem Alkohol verfallene Nostalgiker mit »ledrigen Wangen« und Speckhüften. Eine besonders schöne und traurige Erzählung – »In deinem Alter« – handelt von einem Fünfzigjährigen, der um eine Zweiundzwanzigjährige wirbt und sich, so der Subtext, damit schon lächerlich macht, obwohl dieses Mädchen reichlich jugendlich geistlos ist. Trotzdem, es befindet sich – noch – im Paradies, dem der ältere Mann (gemeinsam mit dem Autor) hilflos hinterhertrauert.

Und deshalb bilden diese Erzählungen, chronologisch gelesen, eine Art Kommentar zu Fitzgeralds Leben. Die erwähnten wilden Plots gehören in die früheren Perioden, als der brillante junge Mann brillieren wollte. Später werden sie knapper und düsterer und variieren formal viel stärker, suchen sich auch, etwa mit den Filmstudios in Hollywood, die Fitzgerald als Drehbuchautor kennenlernte, neue und originell-satirische Schauplätze. In einer seiner berühmtesten Erzählungen, »Wiedersehen mit Babylon«, versucht ein schlecht beleumdeter Witwer vergebens, sein bei Verwandten untergebrachtes Kind zu sich zu holen, ein kaum verdecktes, herzerreißendes Porträt seiner eigenen Situation, als Zelda in der Psychiatrie, die kleine Tochter Scottie bei Gouvernanten und in Internaten war.

Man wundert sich ja, dass Hollywood noch kein Fitzgerald-»Biopic« produziert hat, in dem seine wahnwitzig-symbiotische Liebesgeschichte mit Zelda, ihr dekadentes Leben voller Reisen und Partys, und schließlich der Absturz in Psychiatrie, Armut und Trunksucht in so zärtliche

Bilder gepackt wurden wie damals Mia Farrow und Robert Redford im »Großen Gatsby«. Doch die schemenhafte autobiographische Spiegelung in seinen Werken zu entdecken, ergänzt vielleicht noch durch Pietro Citatis luziden Essay »Schön und verdammt« (ebenfalls bei Diogenes), ist natürlich die anspruchsvollere und angemessene Herangehensweise. Fitzgeralds Erzählungen sind wie ein Selbstversuch für emphatische Leser, eine bezaubernde, immens unterhaltsame, ein wenig sepia-stichige Langstrecke. Und sie beweisen: Wer schreiben kann, kann über alles schreiben.

## Ein schöner, böser Traum

*Andrzej Barts Roman »Die Fliegenfängerfabrik«*

Träume funktionieren schlecht in der Literatur. Man denke nur an Thomas Mann oder auch an Doderers Monumentalroman »Die Dämonen«. Zwei Traumkapitel stehen dort wie Fremdkörper in der Gegend herum, bedeutungsschwanger und doch kreuzlangweilig, weil eben nur geträumt. Wahrscheinlich ist die Literatur selbst aus so viel Traumstoff gemacht, dass ein Autor seine Figuren nicht gefahrlos, und jedenfalls nicht über mehrere Seiten, träumen lassen sollte. Der Leser möchte die Metaebene ja nicht sehen wie ein Lampenkabel, das aus der Kulissee hängt.

Doch nun hat der polnische Autor Andrzej Bart ein Buch geschrieben, das als Ganzes ein Traum ist und überraschenderweise auch wie ein solcher funktioniert, verführerisch, süchtig machend. Keine Technik ist zu bemerken, kein Illusionistentrick: Der Leser schwebt, er phantasiert, er rätselt, verliert gelegentlich den Faden und steigt in faszinierende Traumbilder wieder ein.

Dabei ist Barts Thema höchstens alptraumtauglich, wenn das nicht noch eine grobe Verharmlosung wäre. Es geht um das Ghetto von Łódź, um das Verhalten des berüchtigten Judenältesten Chaim Rumkowski. Seit die große und verehrungswürdige Hannah Arendt in ihrem Prozessbericht »Eichmann in Jerusalem« ihren eigenen – biographisch höchst verständlichen – blinden Fleck ausgestellt hat, als sie die Rolle der Judenräte kritisierte, gehört es zum Comment hoffährtiger Nachgeborener, sich über das Verhalten dieser Menschen zu empören.

Zugegeben, es ist mit unserem retrospektiven Wissen schwer zu begreifen, dass Juden selbst Deportationslisten zusammengestellt und für den reibungslosen Abmarsch in die Gaskammern gesorgt haben. Aber eben nur mit unserem Wissen, vom warmen Sofa aus und im sicheren Abstand von friedlich-demokratischen Wohlstandsjahrzehnten. Rumkowski aber war für ein Ghetto verantwortlich, in dem zeitweise weit über hundertsechzigtausend Einwohner unter den bekannten Bedingungen lebten. Indem er das Ghetto – natürlich auf dem Rücken seiner geschundenen Einwohner – zu einer hochprofitablen Produktionsstätte machte, die alle möglichen Waren an die Nazis lieferte, glaubte er, damit dessen Bestand und das Überleben der Łódzer Juden zu sichern. Als die Nazis die Herausgabe der Alten, Kranken und aller Kinder bis zehn Jahre verlangten, gab er sie ihnen, immer in der Hoffnung, wenigstens den viel größeren Rest zu retten. Seine Rede vom 4. September 1942, die in der Beschwörungsformel »Gebt mir eure Kinder« gipfelte, gehört zu den schauerlichsten Dokumenten dieser Zeit.

Gewiss ist Rumkowski eine der problematischsten Figuren unter den Judenräten. Zahllos sind die Vorwürfe, die ihm, der nach Liquidierung des Ghettos 1944 selbst in Auschwitz-Birkenau ermordet wurde, von Überlebenden gemacht wurden. Salopp gesagt, war er vermutlich ein menschliches Arschloch in einer unerträglich schrecklichen Rolle, die von charakterlich Höherstehenden jedoch kaum besser ausgefüllt worden wäre. Denn dass es die Nazis waren, die ihn zu alledem, schließlich zur Auslieferung von mehreren Zehntausend Kindern zwangen, das darf doch keinen Augenblick lang vergessen werden. Die Quellen sagen, dass diese Kinder gellend nach ihren Müttern schrien, als sie in ihren schönsten Kleidern deportiert wurden.

Wenn man also, wie Andrzej Bart, die moralische Frage abhandeln will, greift man am besten zu einem Extrembeispiel wie Rumkowski. Das ist so logisch wie größenwahnsinnig. Aber dieser Bart macht da, wo man nichts richtig machen kann, instinktiv einfach gar nichts falsch.

Das ganze Buch ist, wie gesagt, eine Art schöner, böser Traum. Ein Schriftsteller, der in Breslau lebt, wird von einem geheimnisvollen Boten nach Łodz befohlen. Nie wieder wollte er dorthin, doch jetzt muss er, ein innerer Zwang, eine Verpflichtung, keine Widerrede. Dazu eine zweite Handlung: Ein alter Mann, seine viel zu junge Frau und ein Halbwüchsiger, der nicht ihr Kind ist, aber irgendwie dazugehört, kommen mit einem Salonwagen an geheimnisvollem Ort an, einer stillgelegten Baumwollfabrik. Dort wird der alte Mann vor Gericht gestellt, ein irreguläres Verfahren, wie seine Frau, früher selbst Rechtsanwältin, weiß. Der Leser übernimmt gern ihre Sicht, die Sicht dieser reflektierten Frau, und spürt doch, dass das gefährlich ist.

Ein seltsamer Prozess: ein charismatischer Richter, ein überengagierter Staatsanwalt, ein unerfahrener, aber eventuell genialer Verteidiger, alte, kranke, verzweifelte, auch hasserfüllte Zeugen. Die meisten hier sind eigentlich schon tot, begreift man plötzlich staunend, denn das ist es, was Bart uns hier erzählt: Tote und überlebende Juden machen ihrem toten Judenältesten den Prozess. Hannah Arendt tritt in den Zeugenstand, ebenso Hans Biebow, der deutsche Leiter des Łodzer Ghettos, der nach dem Krieg für seine Untaten gehängt wurde.

Mit dieser märchenhaften Konstruktion zwingt Andrzej Bart uns ungeheuerliche Fragen auf: Ist man jemandem dankbar, der einem zwei Jahre Leben geschenkt hat? Nur zwei kurze Jahre? Oder wäre man, bei dem immens hohen

Preis, lieber gleich gestorben? Die Antwort darauf ist wohl, wie so oft, eine höchst individuelle, von Mensch zu Mensch verschieden. Nachdem die Kinder ausgeliefert worden waren, ließen die Nazis das Ghetto jedenfalls fast zwei Jahre in Ruhe, bis sie es liquidierten.

Andrzej Bart gelingt das Wunder, die komplexesten moralischen Fragen in reine Literatur aufzulösen, in fesselnd schöne, dabei schreckliche und traurige Bilder und Szenen. Er verschont diesen Rumkowski beileibe nicht, er lässt alle Zeugen aufmarschieren, die ihn der Selbstherrlichkeit und Schwäche, der Geltungssucht und auch sexueller Übergriffe bezichtigen. Es gibt auch ein paar, die ihn verteidigen, die von dem perfekten Sozialstaat im Ghetto erzählen, von Schulen, Waisenhäusern, von Krankenversorgung und Altersheimen.

Mit leichter Hand bricht Bart die Zwänge von Chronologie und Kausalität einfach auf. In Träumen darf man das Sein Schriftsteller-Chronist, offenbar ein Überlebender, verliebt sich in ein junges Mädchen, das nicht überlebt hat, und streift mit ihm noch einmal durch die Łódzler Altstadt. Kafkas Schwestern verfolgen den Prozess als Zuschauerinnen, Elli und Valli, die nach Łódz deportiert und später in Chełmno umgebracht wurden. Der Chronist ertappt sich bei dem Gedanken, dass er lieber Ottla begegnet wäre, Kafkas Lieblingsschwester, und schämt sich gleich dafür.

Der angenommene Sohn Rumkowskis entkommt dem drückenden Gerichtssaal, treibt sich in Theatergarderoben herum, versteckt sich unter einem Diwan und sieht gerade noch rechtzeitig eine nackte Frau. Denn bald wird er ja sterben müssen, in Auschwitz.

Als einen Höhepunkt der Verhandlung bittet der Richter den ganzen Gerichtssaal ins Theater. Große Monologe der Weltliteratur zum Thema Schuld und Sühne werden auf-



geführt, Shakespeare und Co., doch die zerlumpten Juden im Publikum nehmen all das für bare Münze, als zynische Rechtfertigung für das, was ihnen geschehen ist. Sie buhen, trampeln und schmeißen Gegenstände auf die ebenfalls jüdischen, vor dem Krieg berühmten Schauspieler, die schließlich vom Richter geschützt werden müssen; eine ungeheuerliche Vorstellung, ein ergreifender Einfall.

An diesen Stellen legt der Autor gelassen die Mechanik seines Romans offen, ohne ihm den Zauber zu nehmen. Solange er uns diese irrwitzige Geschichte erzählt, sind sie alle wieder da und haben dieselben Rechte, die Überlebenden wie die Toten. Und so seltsam es klingt: Auch dieser literarische Prozess hat den kathartischen, beinahe tröstlichen Effekt, den reale Prozesse so oft haben. Man geht die Sache noch einmal durch, wägt Für und Wider ab und genießt die Tatsache, dass sich der Angeklagte endlich einer Instanz stellen muss.

Doch wie kann ein solcher Prozess enden? Welches Urteil kann über einen Rumkowski gesprochen werden, von seinen eigenen Leuten? Der eifrige Staatsanwalt verzichtet überraschend auf sein Plädoyer, der Verteidiger übernimmt, beginnt nun selbst, seinen Mandanten anzuklagen, entreißt ihm schließlich den Gehstock und drischt damit auf einen Stuhl ein, neben dem Rumkowski sitzt. Er schlägt den Stuhl in Trümmer, nicht den Menschen: »Es war notwendig, ihm die falsche Überzeugung aus dem Kopf zu schlagen, er sei ein guter, fürsorglicher Jude gewesen, denn tatsächlich war er nur ein aufgeblasener Dummkopf. Ich beantrage deshalb das härteste Urteil ... Möge unsere Strafe sein, dass man ihn ewiglich als den in Erinnerung behält, der er war!«<sup>20</sup>

Danach ist der Prozess vorbei, und die Geschichte geht weiter, jene, die wirklich geschehen ist und über der man

immer aufs Neue den Verstand verlieren könnte. Die Wagons fahren vor, die Menschen werden hineingetrieben, auch Rumkowski und seine Familie. Er hat keinen Salonwagen gekriegt, wie nachher gelegentlich behauptet wurde. Die Türen werden verschlossen, Abfahrt nach Auschwitz.

Dies ist wahrlich große Literatur. Sie gibt keine Antworten, sondern stellt hochkomplizierte Fragen vor uns hin, beleuchtet sie von allen Seiten, bis wir die zynische Zwangslage Rumkowskis genauer verstanden haben, als wir je wollten. Das aber lässt sich nicht in ein knappes »schuldig« oder »unschuldig« fassen, es ist etwas, wofür wir den langen Atem brauchen, für das ganze widersprüchliche, mehrdeutige Gewebe, das »Roman« heißt, oder »menschlicher Charakter«, oder »Leben«. Hier zeigt die Literatur selbst, wozu sie fähig ist, indem sie, wie mit diesem erträumten Prozess, kreative Formen findet, die andere, höhere Wahrheiten formulieren, als der beste historische Aufsatz es könnte.

Ja, es scheint, als habe dieser gelassene, immer leicht ironische Andrzej Bart mit diesem Buch dem so vielgestaltigen Koloss der Holocaustliteratur etwas ganz Eigenes hinzugefügt. Und das Urteil über Rumkowski hat er wie nebenbei auch gesprochen, voller Wut und Erbarmen.