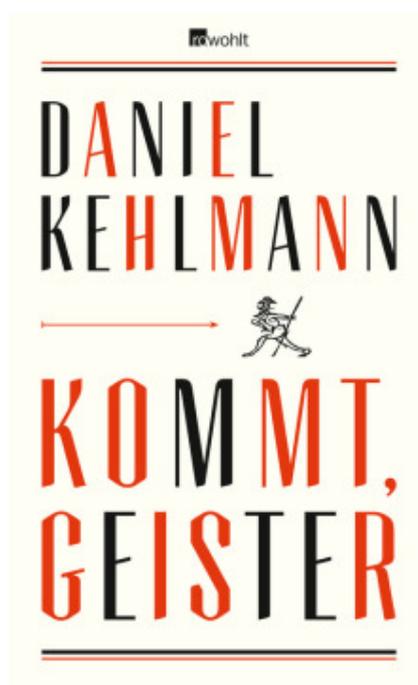


Leseprobe aus:

Daniel Kehlmann

Kommt, Geister



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

DANIEL
KEHLMANN

KOMMT,
GEISTER

Frankfurter Vorlesungen

Rowohlt

Die fünf Vorlesungen wurden zwischen dem
3. Juni und dem 1. Juli 2014 an der
Frankfurter Goethe-Universität gehalten.

1. Auflage März 2015
Copyright © 2015 by Rowohlt Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Alle Rechte vorbehalten
Einbandgestaltung
ANZINGER | WÜSCHNER | RASP, München
Abbildung akg-images (Ausschnitt aus einer
Zeichnung von Johannes de Witt, 1596)
Foto des Autors Heji Shin
Satz aus der Arno PostScript
bei Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung
CPI books GmbH, Leck, Germany
ISBN 978 3 498 03570 9

Inhalt



ILLYRIEN

Seite 9

ELBEN, SPINNEN, SCHICKSALSSCHWESTERN

Seite 42

ROBIN GOODFELLOWS REISE UM DIE ERDE IN VIERZIG MINUTEN

Seite 73

TEUTSCHE SORGEN ODER DIE ENTDECKUNG DER STIMME

Seite 99

UNVOLLSTÄNDIGKEIT

Seite 133

ZITIERTE LITERATUR

Seite 172

Der tote Perutz an meinem Tisch,
freundlich – im Kaffeehaus.

(ELIAS CANETTI:
Das Buch gegen den Tod)

ILLYRIEN

In jedem Film mit Peter Alexander gibt es eine Musikeinlage für die jungen Leute. Von irgendwem wird etwas Flottes gefordert, etwas Modernes, und sogleich tanzt man mit wackelnden Knien und schwingenden Hüften, und dazu spielt eine Band – nein, natürlich nicht Rock 'n' Roll oder Jazz, sondern deutsche Schlagermusik, aber der Sänger, manchmal Peter Alexander selbst, manchmal Gus Backus oder Bill Ramsey, trägt immerhin den deutschen Text mit amerikanischem Akzent vor und ruft zwischen den Strophen «Hey», «Oh» und «Yes». So sieht für die Zwecke der deutschen Komödie Wildheit und Jugend aus, so die große Welt, die man für vier Minuten hereinlässt. Und ist die gespenstische Einlage vorbei, geht der Film weiter, als wäre nichts geschehen.

Vor einiger Zeit, Günter Grass hatte gerade sein Gedicht über die israelische Außenpolitik veröffentlicht, geriet ich mit Amerikanern, die Deutsch können und das Land gut kennen, in eine Diskussion: Was für ein albernes Gedicht, wurde da gerufen, welch ein Wichtigtuer, und überhaupt, immer dieses Politiker-gehab, das Moralisieren! Mir schien das alles nicht falsch, aber plötzlich aufsteigende Erinnerungen an die Samstagnachmittage meiner Kindheit in Wien, als es nur zwei Fernsehprogramme gab, von denen eines bloß ein buntes Ding namens *Testbild* zeigte, so dass man dankbar ansah, was immer auf dem anderen geboten wurde, ließen mich das iPad hervorholen.

«Ihr glaubt, ihr versteht Deutschland. Aber ihr wißt nichts,

wenn ihr das nicht kennt.» Und ich tippte *Peter Alexander* und wählte den ersten Film, den YouTube mir anbot: *Peter schießt den Vogel ab*.

Nach fünf Minuten wurde ich leise gebeten abzuschalten, nach sieben Minuten wurde ich laut gebeten abzuschalten, nach neun Minuten wurde mir Gewalt angedroht, und ich schaltete ab. Müde sahen wir einander an.

«Und das haben Leute gesehen?»

«Das war der beliebteste Entertainer Deutschlands. In den fünfziger Jahren, in den sechziger Jahren, in den siebziger Jahren und auch noch in den Achtzigern.»

Und auf einmal hatte keiner von uns mehr Lust, über die Gruppe 47 zu spotten: Wir hatten ihrem Anderen ins Gesicht gesehen, der Film gewordenen Verdrängung. Auf einmal mochten wir Günter Grass wieder. Auf einmal waren wir ihm dankbar.

Unter dem kühlen Titel *Probleme zeitgenössischer Dichtung* eröffnet Ingeborg Bachmann 1959 die Reihe der Frankfurter Vorlesungen. Im selben Jahr erscheint *Die Blechtrommel*, und der Frankfurter Generalstaatsanwalt Fritz Bauer erreicht, dass der Bundesgerichtshof die «Untersuchung und Entscheidung der Strafverfolgung» in Sachen Auschwitz dem Landgericht Frankfurt am Main überträgt. Endlich kann Bauer beginnen, das vorzubereiten, was unter dem Namen «Auschwitz-Prozeß» in die Geschichte eingehen wird. Im Jahr 1959 bringt Peter Alexander drei Filme heraus: *Schlag auf Schlag*, *Ich bin kein Casanova* und *Peter schießt den Vogel ab*.

Ingeborg Bachmann ist dreiunddreißig, und ihre Vorlesungen sind ein Versuch, Anschluss zu finden an eine unerreichbar fern gewordene Weltliteratur. «[Es] bleibt uns allen lang verborgen, was an Neuem in anderen Ländern entsteht, meist mit der

Verspätung von ein, zwei Generationen erfahren wir es.» Ihre Vorlesungen sind ein Spiel aus Andeutung, Verschlüsselung und Klarheit, und sie hält sie in einem seltsamen Land. Auf das Verbrechen folgt die Verdrängung, auf den Schrecken die Neurose, auf die Hölle die Farce. «Halten Sie mich nicht für allzu engstirnig, daß ich darauf beharre, auf Schuldfragen in der Kunst, und daß ich sie derart in den Vordergrund rücke.» Denn man arbeite ja nicht in irgendeiner Zeit, sondern habe sich daran zu erinnern, «auf welchem Grund wir bauen, auf wieviel Gräbern, Schandorten».

Das Bild vom Bauen auf schlechtem Grund verwendet auch der zurückgekehrte Emigrant Fritz Bauer, den eine glückliche Fügung zum rechten Mann am rechten Ort werden lässt.

Daß Deutschland in Trümmern liegt, hat auch sein Gutes, dachten wir. Da kommt der Schutt weg, da bauen wir Städte der Zukunft. Hell, weit und menschenfreundlich. Bauhaus. Gropius. Mies van der Rohe. So dachten wir damals. Alles sollte ganz neu und großzügig werden. Dann kamen die anderen, die sagten: Aber die Kanalisationsanlagen unter den Trümmern sind doch noch heil! Na, und so wurden die deutschen Städte wieder aufgebaut, wie die Kanalisation es verlangte.

Ende der fünfziger Jahre, so berichtet Ronen Steinke in seiner grandiosen Biographie Bauers, hat die Bundesrepublik keines der Nürnberger Urteile offiziell anerkannt, auch in Dokumenten des Bundesgerichtshofes ist im Zusammenhang mit den in Nürnberg Verurteilten immer von «mutmaßlichen» Kriegsverbrechern

die Rede. Die Hamburger Dienststelle des Roten Kreuzes gibt das Periodikum *Warndienst West* heraus, in dem untergetauchte NS-Funktionäre lesen können, wann und wo sie gesucht werden. Als Fritz Bauer erste Hinweise auf den Aufenthaltsort Adolf Eichmanns bekommt, ist ihm sofort klar, dass keiner seiner Kollegen in der deutschen Justiz wissen darf, auf wessen Spur er ist; darum wendet er sich an den israelischen Geheimdienst. Bis zu seinem Tod wird er verheimlichen – als wäre es etwas Schändliches –, dass der entscheidende Anstoß zur Verhaftung Eichmanns von ihm kam. «Wenn ich mein Dienstzimmer verlasse», lautet sein berühmtester Ausspruch, «betrete ich feindliches Ausland.»

Unterhaltungsfilm der deutschen Nachkriegszeit haben einen starken Effekt auf Verstand, Gemüt und Seele. Zwingt man sich, einen von ihnen anzusehen, so ist einem nicht bloß langweilig, man fühlt sich schon nach kurzem regelrecht misshandelt. Das liegt nicht nur daran, dass diese Filme schlecht sind. Schlecht ist vieles; schlecht sind auch die Filme mit Doris Day und Rock Hudson, die zur gleichen Zeit entstehen, schlecht ist das meiste von Jerry Lewis, schlecht sind Komödien mit Jennifer Aniston oder von Jerry Bruckheimer produzierte Blockbuster. Die Erzeugnisse der deutschen Unterhaltungsindustrie aus den fünfziger Jahren aber vermögen etwas, das andere Filme nicht können: Sie machen einen verzweifeln. Sie sorgen dafür, dass man Migräne bekommt. Hat man es wirklich geschafft, einen von ihnen in voller Länge anzusehen, so ist die Gefahr groß, dass man den Rest des Tages in maroder Verwirrung zubringt.

Seltsamerweise haben die Filme der Nazizeit diese Eigenschaft nicht. Viele sind natürlich üble Propagandawerke, andere Ausdruck von harmlosem Eskapismus, wieder andere sind alles in

allem wirklich nicht schlecht, sodass man ihnen außer ihrer Entstehungszeit nicht viel vorwerfen kann. Aber da arbeiten Schauspieler, die ihren Beruf verstehen, die Dialoge sind nicht abstrus und die Szenen richtig ausgeleuchtet. Die Kostüme sind nicht lächerlich, die Regie ist handwerklich versiert.

Erst nach dem Krieg ändert sich das. Zuvor haben deutsche Filme viel verschwiegen, jetzt werden sie selbst zum Vehikel des Verschweigens, das Verdrängen geht gewissermaßen als aktiver Vorgang in sie ein. Erst nach dem Krieg starrt einen aus dem deutschen Film die Fratze des Wahnsinns an.

Ingeborg Bachmanns Vater ist NSDAP-Mitglied, ein frühes und überzeugtes, dann ist er Wehrmachtsoffizier. Er ist auch ein guter, liebender Vater. Aus diesem Konflikt wird sie sich ihr Leben lang nicht befreien, er liegt in dunkel verzerrter Weise noch ihrem späten Roman *Malina* zugrunde. Hochbegabt, früh gefördert, früh aufgebrochen aus der österreichischen Provinz in eine Hauptstadt, die nur eine etwas urbanere Provinz ist und in der literarische Provinzkönige wie Hermann Hake und Hans Weigel regieren, wird die junge Frau dort rasch aufgenommen und sofort unterschätzt. Schnell beweist sie, dass sie nicht in diese Lokalgrößenwelt gehört. Mit Umsicht und Geschick – denn weltfremde Künstler können unerhört praktisch sein, wenn es nötig ist zu entkommen – besorgt sie sich eine Einladung zu einer Zusammenkunft der Gruppe 47. Dort entdeckt man sie, und bald ist sie aus dem, was Thomas Bernhard später die «Wienfalle» nennen wird, befreit.

Die berühmten Kollegen sind fasziniert von ihrem Charisma – man merkt es daran, dass in den Beschreibungen regelmäßig gesagt wird, sie habe keines – und ihrem Talent. Wie fast alle jungen

Schriftsteller ist sie entsetzt darüber, dass man denkt, sie meine sich selbst, wenn sie in ihren Gedichten «ich» sagt. Dieses Erschrecken ist alt, aus reiner Höflichkeit stimmt man dem klagenden Autor darin gemeinhin zu, sagt nickend: «Wirklich schlimm, die Leute können nicht lesen», und liest selbst weiterhin genau so, wie man es immer getan hat.

Denn natürlich meint der Schriftsteller immer sich selbst, wenn er «ich» sagt. Aber das Komplizierte am Sprechakt der Literatur ist eben, dass die Freiheit, so von sich zu sprechen, wie man es unter anderen Umständen nie täte, nur dadurch zustande kommt, dass die gesellschaftliche Übereinstimmung darin besteht, so zu tun, als spräche der Autor *nicht* von sich. Und tatsächlich spricht er ja auch nicht von dem Ich, das ins Kino geht, Kaffee trinkt, Freunde trifft und die Zeitung durchblättert, sondern von einem anderen – einem böseren, liebevolleren, offeneren, ängstlicheren, wahrhaftigeren Ich, als es sich je in Gesellschaft zeigen könnte. Der Schriftsteller erschrickt, wenn ihm klarwird, dass man meint, er öffne seine Seele, weil er tatsächlich seine Seele öffnet, wenn auch unter dem Schutz der Konvention, so zu tun, als wüsste man das nicht; der Schriftsteller erschrickt, wenn ihm klarwird, dass im Grunde keiner an diese höfliche Übereinkunft glaubt. Und dabei hat er doch gedacht, er wäre der Einzige, der nicht darauf hereingefallen ist.

Dass Ingeborg Bachmann sich in den Vorlesungen gegen die Identifikation des biographischen Ich mit dem Ich in den Gedichten wehrt, ist also zu erwarten, aber im Zuge dessen entwickelt sie eine faszinierende Theorie der Subjektivität. Am unverhülltesten spreche von sich, wer von ganz anderem zu sprechen scheine. Die am stärksten geschützte und daher auch am wenigsten private literarische Form sei das Tagebuch. Gerade weil es offiziell jede Offenheit erlaube und die bewährte Form der Selbstenthüllung

sei, sei es in Wahrheit das Genre, in dem das Ich am stärksten gepanzert auftrete. Führt man den Gedanken weiter, folgt daraus: So, wie also ein Tagebuch weniger intim ist als ein Gedicht, ist ein Gedicht weniger persönlich als eine Erzählung.

Wie angenehm übrigens, dass sie in diesen Vorträgen nicht unverschlüsselt von sich selbst spricht. Nie erklärt sie, was sie sich beim Schreiben dieses oder jenes Gedichtes gedacht hat, sie verrät nicht, welche Kurzgeschichte sie für ihre beste hält. Sie spricht, als wäre sie bloß Leser, und ihr Autorentum behält sie für sich wie eine Privatsache.

Ingeborg Bachmanns beste Kurzgeschichte trägt den Titel *Unter Mördern und Irren*. Ein männlicher Erzähler hockt mit Wiener Kulturfunktionären beisammen, die sich «mehr als zehn Jahre nach dem Krieg», und wie fast jeden Abend, um ihren Stammtisch versammeln. Es wird geraucht, es wird schwadroniert, der Abend wird wieder lange dauern: «Viel später erst, gegen Morgen, würden wir den Frauen über die feuchten Gesichter streichen im Dunkeln und sie noch einmal beleidigen mit unserem Atem, dem sauren starken Weindunst und Bierdunst, oder hoffen, inständig, daß sie schon schliefen und kein Wort mehr fallen müsse.»

Am Tisch sitzt ein gewisser Haderer, Abteilungsleiter beim Radio, der bei der Wehrmacht war, und ein vielbeschäftigter Kulturmanager namens Hutter, der auch bei der Wehrmacht war, und ein einflussreicher Kritiker namens Bertoni, der auch bei der Wehrmacht war. Am Tisch sitzt normalerweise auch ein gewisser Steckel, an diesem Tag nicht erschienen, der in der Emigration war und für Bertoni gebürgt hat, sodass dieser seinen Posten zurückbekommen konnte, und da sitzen auch ein gewisser Friedl,

ein gewisser Herz und ein gewisser Mahler, die, wie der Erzähler, auf der anderen Seite gestanden haben. Sie waren Verfolgte, sie haben irgendwie überlebt, jetzt sitzen sie mit am Tisch und plaudern und trinken wie die anderen auch, denn es ist ja alles schon über zehn Jahre her.

Aus dem Nebenraum dringt dumpfes Singen herüber, dort findet ein Wehrmachts-Kameradschaftstreffen statt, aber der Vorsitzende ist ein alter Freund von Bertoni. Er kommt kurz herüber, schüttelt einige Hände, plaudert in leutseliger Kühle und geht wieder. Dann nähert sich ein Zeichner. Er bekommt ein paar Schilling und fertigt Karikaturen der um den Tisch sitzenden Männer an, aus denen ihre Schwäche und betrunkene Eitelkeit so deutlich hervorleuchten, dass sie ihn fortscheuchen. Jetzt aber sind sie aufgewühlt. Im Alkoholdunst beginnen die, die Soldaten waren, von ihren Erinnerungen zu sprechen.

[Haderer] legte die Hand auf die Augen. «Ich möchte nichts missen, diese Jahre nicht, diese Erfahrungen nicht.»

Friedl sagte wie ein verstockter Schulbub, aber viel zu leise: «Ich schon. Ich könnte sie missen.»

So wird plötzlich gegen die Übereinkunft des Schweigens verstoßen, und es sind die Opfer, die sich schämen, als hätten sie etwas Falsches getan. «Wir waren gezwungen, zuzuhören und vor uns hinzustarren, das Brot zu zerkleinern auf dem Tisch, und hier und da wechselte ich einen Blick mit Mahler, der den Rauch seiner Zigarette ganz langsam aus dem Mund schob, Kringel blies und sich diesem Rauchspiel ganz hinzugeben schien.» Schließlich geht der Erzähler zur Toilette und trifft dort am Waschbecken den in Panik aufgelösten Friedl.

«Warum sitzen wir, Herr im Himmel, beisammen!
Besonders Herz verstehe ich nicht. Sie haben seine Frau
umgebracht, seine Mutter ... »

Ich dachte krampfhaft nach, und dann sagte ich:
«Ich verstehe es. Doch, ja, ich verstehe es.»

Friedl fragte: «Weil er vergessen hat? Oder weil er,
seit irgendeinem Tag, will, daß es begraben sei?»

«Nein», sagte ich, «das ist es nicht. Es hat nichts
mit Vergessen zu tun. Auch nichts mit Verzeihen. Mit all
dem hat es nichts zu tun. [...] Damals, nach 45, habe ich
auch gedacht, die Welt sei geschieden, und für immer, in
Gute und Böse, aber die Welt scheidet sich jetzt schon
wieder und wieder anders. Es war kaum zu begreifen, es
ging ja so unmerklich vor sich, jetzt sind wir wieder ver-
mischt, damit es sich anders scheiden kann, wieder die
Geister und die Taten von anderen Geistern, anderen
Taten. Verstehst du? Es ist schon so weit, auch wenn wir
es nicht einsehen wollen. Aber das ist auch noch nicht
der ganze Grund für diese jämmerliche Einträchtigkeit.»

Friedl rief aus: «Aber was dann! Woran liegt es denn
bloß? So sag doch etwas! Liegt's vielleicht daran, daß wir
alle sowieso gleich sind und darum zusammen sind?»

«Nein», sagte ich, «wir sind nicht gleich. Mahler
war nie wie die anderen, und wir werden es hoffentlich
auch nie sein.»

Ingeborg Bachmann muss in Wien an der Seite Hans Weigels
nicht wenige solcher Abende erlebt haben. Was die Erzählung so
beeindruckend macht, ist, dass sie nicht bei der Empörung stehen
bleibt. Sie geht in der Erforschung moralischer Komplikationen
bis zum Äußersten.