

WERNER SPIES  
Mein Glück

Erinnerungen / HANSER





Hanser E-Book

Werner Spies

**Mein Glück**

Erinnerungen

Carl Hanser Verlag

ISBN 978-3-446-24105-3

Alle Rechte vorbehalten

© Carl Hanser Verlag München 2012

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Unser gesamtes lieferbares Programm  
und viele andere Informationen finden Sie unter:

[www.hanser-literaturverlage.de](http://www.hanser-literaturverlage.de)

Erfahren Sie mehr über uns und unsere Autoren auf  
[www.facebook.com/HanserLiteraturverlage](https://www.facebook.com/HanserLiteraturverlage) oder folgen Sie  
uns auf Twitter: [www.twitter.com/hanserliteratur](https://www.twitter.com/hanserliteratur)

Datenkonvertierung E-Book:  
Kreutzfeldt digital, Hamburg

Für Monique

## **Inhalt**

- Lehre der Unsicherheit - Prolog [9](#)
- Eine Kindheit in der Provinz [87](#)
- Erste Freiheit - Studienjahre [175](#)
- Glückliche Jahre - Samuel Beckett [263](#)
- Die Begegnung meines Lebens - Max Ernst [303](#)
- Pariser Kreise - Freundschaften [373](#)
- Das Tor öffnet sich - Pablo Picasso [407](#)
- »Paris-Berlin« - und New York [453](#)
- »Fremd zieh' ich wieder aus« - Epilog [599](#)
- Bildnachweis [608](#)

# **Lehre der Unsicherheit - Prolog**

**Vor mir auf** dem Tisch liegt ein goldener Stift. Ich mache oft Notizen mit ihm. Er erinnert an eine schlanke, rachitische Säule. Die Kannelierung prägt sich scharf in den Schaft ein und sorgt dafür, dass das schimmernde Gerät beim Schreiben sicher in der Hand liegt. Am oberen Ende ist es abgeplattet und buchtet sich aus. Das lässt an den Kopf eines mächtigen Nagels denken. Doch dieser Kopf ist zerklüftet, so als habe ihn jemand mit den Zähnen bearbeitet. Ich weiß, wer dies tat, lange tat. Es ist der Stift eines der vielen Toten, die in meinem Leben zurückgeblieben sind. Michel Leiris hat mir dieses Selbstporträt vermacht. Die Erinnerung an einen gejagten Mann lässt sich am Zubiss messen, am malträtierten Körper des Stifts, den der einstige Besitzer benagte.

Ich sehe den abgelutschten weggeküssten großen Zeh von Arnolfo di Cambios Apostel Petrus im Petersdom vor mir. Und es sind solche Hinweise auf das »inframince«, das Nichtmehr-messbare, und das, was unter die Schwelle der Wahrnehmung fällt, die einen anderen undurchschaubaren Mann, den ich wenige Jahre nach meiner Ankunft in Paris kennen durfte, Marcel Duchamp, zeitlebens erregten. Es ist wohl kein Zufall, dass er aus Rouen, der Stadt Flauberts, stammte. Hier beließ es auch Monet in seinen Variationen über die Fassade der Kathedrale, die er übrigens nie betreten wollte, bei der Beschäftigung mit der dünnen Haut aus Stein. Das unsichere Licht der verschiedenen

Tageszeiten hält alles im Fluss, verhärtet die Fassade oder bringt sie zum Schmelzen. Das Experiment, das Monet mit den Nuancen treibt, hält sich an die Oberfläche, genauso wie Flaubert, der in *Madame Bovary* der gleichmütig registrierten Genauigkeit, mit der er die Verfärbung des Gesichts im Todeskampf schildert, mehr Aufmerksamkeit schenkt als den seelischen Zuständen.

Und kaum etwas macht mich selbst so begierig wie Spuren. Sie kamen mir aufregender und dramatischer vor als festumrissene Ereignisse. Es war die geheime Neurasthenie der Dinge, die mich schon als Kind lockte, die Beschreibung, die genauer als jede psychologische Beobachtung die Akteure zu erfassen vermag. Ich sehe mich um, spüre dem nach, was andere getan, gedacht und gefühlt haben. Dabei fühle ich fast nur Missvergnügen. Eigentlich blieb das Leben, das ich führte, nach einem tiefen Bruch in der Kindheit, nur am Rande ein eigenes Leben. Ich selbst konnte nicht erwarten, viel mehr zu sein als der Reflex einer ständig von außen an mich herangetragenen Begeisterung oder Depression. Erregung und Hoffnungslosigkeit blieben auf die anderen angewiesen. Doch diese vermochte ich, das kann ich behaupten, auf radikale, ja exaltierte Weise zu verfeinern. Es kam mir stets so vor, als ob ich für immer daneben stünde. Wie dem Trägheitsgesetz unterworfen, hingen solche Stimmungen lange in mir herum. Dazu passte das frühe Gefühl, irgendwie nicht dazuzugehören, etwas zu versäumen, ausgeschlossen zu sein. Mag ich auch viele

bedeutende Menschen kennengelernt haben, sie trugen eher dazu bei, dass meine Minderwertigkeitsgefühle wuchsen. Deshalb fühlte ich mich auch nie selbstsicher. Ich suchte nach einer schutzlosen Nähe zu Werken und Menschen. Ich fand sie schließlich bei der Lektüre Kafkas. Dort gab es diese Erniedrigung, die alles, was einen umgab, nur auf sich bezog. Und dann entdeckte ich etwas, was in der Religion, trotz all meiner Anstrengungen, theatralisch fernblieb, die ständige Schuld. Die Lösung dafür, die endlosen Rechtfertigungen Kafkas, haben mich ebenso demoralisiert wie beruhigt. Bereits als Kind wurde ich den Eindruck nicht los, das eigentliche Leben tuschele hinter meinem Rücken. Außerdem habe ich immer die Familien beneidet, in denen Kinder und Eltern zärtlich sein durften. In meiner Kindheit und Jugend hatte ich so gut wie nichts davon mitbekommen. Gewiss hatte dies mit meiner dreist religiösen Erziehung, einer Erziehung zu Angst und totaler Abhängigkeit zu tun. Sie erwartete alles einzig nur von dem, was irgendwie und auf ungenaue Weise später kommen werde. Die Gegenwart blieb daneben so gut wie wertlos. Das passte fabelhaft zur Nachkriegszeit, die so schnell wie möglich Geschichte und Belastung loshaben wollte. Bei vielem könnte mein Bericht einsetzen. Ständig tauchen eingetrocknete Augenblicke auf, die die Spinne der Zeit weißgesogen und in ihrem Netz archiviert hat. Eine meiner verwirrendsten Erinnerungen fällt in die Monate, in denen die Geschwister im Haus und die Lehrer in der Schule eifrig damit beschäftigt waren, offensichtlich

kompromittierende und nun gefährliche Schulbücher auszurangieren und diese in den Öfen der Heizungen und Waschküchen zu verbrennen oder in den Heften auf vielen Seiten ganze Textpassagen hinter schwarzer Farbe verschwinden zu lassen. Es war unheimlich, auf diese anschauliche Weise die Lüge, das Ende der Geschichte zu entdecken. Ich lebte inmitten von fieberhafter Auslöschung, die jeden Gedanken an Erinnerung, Dauer und mögliche eigene Zukunft aufgegeben hatte. Mit einem Schlag sollte die Vergangenheit getilgt werden. Auch das Nächste schien unerreichbar, lag in weiter Ferne. Wie abwesend vom eigenen Leben verbrachten wir die frühen Jahre. Mir kam es so vor, als würden das Leben und die Zukunft vom Blutsturz der Zeit weggerissen.



Michel Leiris und Werner Spies

Dieser Tage wurde mir dies ganz stark bewusst, als mich ein Freund, Henning Ritter, dem ich vertraue, dazu aufgefordert hat, den Gang in die Erinnerung als eine Geschichte in der ersten Person anzutreten. Ich war dem zuvor ausgewichen. Benjamins Wort, das mich dazu ermutigen sollte, »Das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung«, hatte mir immer Angst gemacht. Denn eine Reise zu sich, kann es die geben? Sie führt von einem selbst weg, steigert die Entfernung. Erneut spürte ich

vehement, was mich davor zurückschrecken ließ. Das lag an all den anderen Menschen, die ich bewundern und von außen in ihrer Abgeschlossenheit und Sicherheit betrachten konnte. Nichts wollte sich dabei einfach in Glück auflösen. Ich fühlte mich dazu aufgefordert, bei dem, was mir begegnete, auf meine Person und meine Erfahrungen zu verzichten. Auf den folgenden Seiten stehen einige Skizzen, in denen es um Begegnungen, Ängste und Glücksgefühle geht. An vielen Stellen könnte ich ansetzen und die Erzählung meines Lebens weiterführen. Ich werde es wohl auch tun.

Es schien mir für meinen Umgang mit dem Leben sicher das Beste, aus der Leere heraus zu schreiben. *L'âge d'homme (Mannesalter)* von Michel Leiris hat mich in diesem Zusammenhang stärker als jede andere Lektüre beschäftigt. Welch eine beeindruckende Lehre der Unsicherheit stand mir da vor Augen, Welch ein Schriftsteller, der den Leser mit dem Lügendetektor verkabelt, an den er sich selbst ohne jede Furcht, ja mit Behagen angeschlossen hat. Nur Dünnhäutigkeit ist zu einer derartigen Selbstentblößung fähig. Was gibt es Irritierenderes und gleichzeitig Verlockenderes als solche tabulose Bekenntnisse, die von Augustinus, Rousseau bis zu diesem unbehaglichen Schriftsteller führen. Allein Nathalie Sarraute hat mir in unendlichen Gesprächen, die am Rande des schwindelerregenden Gefälles ihrer »sous-conversation« stattfanden, noch auf diese beispiellose Weise beigebracht, wie zersetzend Argwohn sei, aber auch

was Argwohn vermöge. Der geradezu paranoische Grund dafür ließ sich auf die Frage zurückführen, die sie bereits als Kind unausgesetzt jedem Satz, jedem Gefühl entgegenstellte: »Warum müssen sie alle betrügen?«

Es wird nie gelingen, die aufreibende Eifersucht loszuwerden, zu der eine solch hemmungslose Beichte und der Genuss des schlechten Gewissens zwingen können. Ich gewann den Eindruck, als ließen sich letztlich nur die eigenen Feigheiten, die sich im Laufe der Jahre angesammelt haben, als Gewinne des Lebens verbuchen. Es muss dabei beim Spiel mit dem Glück bleiben. An einer solchen Zweideutigkeit orientiert sich viel im Werk von Leiris. Überall treffen wir auf Sätze, an denen sich der Autor blutig kratzt. Der Titel *L'âge d'homme* spielt mit der Nähe, ja mit der Konfusion von »L'âge d'or«, *Mannesalter* scheint an etwas Nichterreichbares, Unwirkliches, scheint an »Goldenes Zeitalter« zu appellieren. Dahinter steht das Gefühl des bösen Glücks, mit dem Buñuels Film »L'âge d'or« eine ganze Generation für die Hinnahme und Abschilderung einer rasonablen und ungebrochenen Realität unfähig zu machen vermochte. Das Beispiel eines Schriftstellers, der mit einem scharfen Gefühl für die Erschütterungen der Sprache die irrwitzigen Verknüpfungen Raymond Roussels weitergeführt hat, zeigt dies. Ein unüberwindbares semantisches Gitter schützt dabei vor dem Einbruch einer endgültigen Erklärung. In dem posthum erschienenen Buch *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Wie ich einige meiner Bücher

*geschrieben habe*) erklärt Roussel die Chiffriermethode, die er zu den Schubladenwörtern in seinen *Impressions d'Afrique (Eindrücke aus Afrika)* herangezogen hat. Aus diesem Grund sprach denn auch Leiris, auf Roussel bezogen, von einem »magischen Nominalismus«. Die Begegnung mit ihm hat Michel Leiris ebenso verwirrt und in seiner Arbeit bestätigt wie Max Ernst, der ungefähr gleichzeitig, gegen 1926, seine Bekanntschaft machte. Es war die Zeit, in der er Frottagen zur »Histoire Naturelle« und Collagen in der Galerie van Leer zeigte.

Max Ernst erzählte mir später von der unerwarteten Begegnung. Roussel hielt ihn für einen Angestellten der Galerie und wollte von ihm wissen, ob der Künstler nicht bestimmte, offensichtlich geheimgehaltene Prozeduren verwende, um in seinen Arbeiten verschiedene, verdeckte Inhalte sich überlagern zu lassen. Die Antwort, die er gab, hat Max Ernst in seinen autobiographischen Notizen festgehalten: »Ja, und der Maler macht daraus kein ›Geheimnis‹. Er erklärte ihm mit Freuden das ›Verfahren‹ des Malers. Dann wandte sich der ›Käufer‹ an die Sekretärin, erstand ›die chinesische Nachtigall‹, hinterließ Namen und Adresse und verschwand.« Dass der Schriftsteller ausgerechnet diese Collage ausgesucht hatte, ist spannend. Wir müssen wissen, dass es sich dabei nicht um das Original handeln konnte. Dieses gehörte bereits damals Tristan Tzara, der alles, was er von Max Ernst finden konnte, für die Publikation seines »Dadaglobe« sammelte. Es handelte sich um eine fotografische

Vergrößerung nach der aus fotografischen Details zusammengesetzten Collage. Die Verblüffung durch die Verschleierung, die die unbekannte Prozedur ihm vor die Augen führte, musste Roussel zu seinen Fragen aufgefordert haben. Die Fotografie nach einer Fotografie gibt Max Ernst die Möglichkeit, das Resultat mit dem Anspruch auf absolute Glaubwürdigkeit zu präsentieren. Da Fotografie damals noch weitgehend den Begriff der Fiktion und Manipulation ausschloss, wird eine Collage, die mit Elementen operiert, die in keiner Beziehung zueinander stehen, zu einem besonders irritierenden Gebilde. Das Neue an den Collagen und an den Frottagen war, dass der Künstler eine graphische Syntax erfunden hatte, die die Offenheit von Texturen und Strukturen in Bilder der Verwirrung verwandelte. Roussel lädt ein, hinter der undurchschaubaren Zufälligkeit seiner Assoziationen eine mehrstöckige Flucht aus zementierten Bedeutungen zu ergreifen. Dazu dienen ihm homonyme Wörter. Bei Max Ernst kann der Betrachter entsprechend von homonymen Bildern sprechen, die stufenweise verschiedene Bedeutungen preisgeben.

Michel Foucault hat den Ausgangspunkt, der auch für Leiris gelten kann, folgendermaßen beschrieben: »Die Identität von Wörtern – der einfache, fundamentale Tatbestand der Sprache, dass es weniger Buchstaben gibt, die bezeichnen, als Dinge, die es zu bezeichnen gibt – führt selbst zu einer zweischneidigen Erfahrung: Sie macht das Wort zum Ort einer unvorhergesehenen Begegnung

zwischen den entferntesten Erscheinungen der Welt.« Dieser Aufruf kann sich nicht zuletzt auf den Hinweis Wilhelm von Humboldts beziehen, der davon spricht, dass die Sprache von »endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch machen muss«. Im Text *Glossaire j'y serre mes gloses (Glossar)*, der in mehreren Folgen ab 1925 in *La Révolution surréaliste* erscheint, lehnt Leiris die erste, gewöhnliche Bedeutung, die ein Wort anbietet, ab und demonstriert, wie sehr das Misstrauen gegen die Sprache berauschen kann. Dort, wo die Wörter entgleisen und sich in ihrer Fremdheit verfahren, entstehen die Unsicherheiten und Unregelmäßigkeiten, die die Bilder und Texte des Surrealismus so unnachahmlich machen. Leiris hat ein genaues Gespür dafür, wie viele Wörter und Sätze wie übertünchte Gräber im Leben stehen.

Dieses Gefühl des Prekären erschien mir als die wichtigste Lehre, mit der ich nach meiner Ankunft in Paris zu tun hatte. Denn hier, beim Wechsel der Sprache, spürte ich erstmals, wie fraglich all die Sätze waren, mit denen wir in der Familie und in der Schule ausgestattet worden waren. Immer tauchte der Argwohn gegen die fertige und sichere Sprache auf. Der Glaube, dass diese geschaffen sei, um den Beziehungen zwischen den Menschen zu dienen oder diese gar zu vereinfachen, erschien als bequeme Aberration. Das hatte sicherlich damit zu tun, dass auf dem Weg ins Französische die Muttersprache wenn nicht relativiert, so doch zu sich selbst in Distanz gesetzt wurde. Selbstverständlich blieb ich immer wieder zwischen dem

deutschen und dem französischen Wort hängen. Das machte mir richtig Spaß. Es war spannend zu erfahren, wie sich das eine näherte und das andere entfernte. Dies betraf schon die Sonorität. Die ließ sich manipulieren, denn die Wiederholung des eigenen, scheinbar selbstverständlichen Wortes sorgte dafür, dass es sich plötzlich selbst fremd gegenüberstand. Es war mir, als hätte ich dafür zu sorgen, dass sich das auf diese Weise von sich selbst entleerte Wort wieder mit sich bekanntmachen müsste. Gewiss, das Maß der Unsicherheit, die ich im Zusammensein mit Michel Leiris und seiner Umgebung kennenlernte, wurde mir erst nach und nach bewusst. Doch sie erklärte mein nachlassendes und schließlich fast völlig geschwundenes Interesse an schnurstrackser Literatur.

Sicher, dieser Degout war in den späten fünfziger und sechziger Jahren nicht gerade originell. Dank seiner Texte, nicht zuletzt denen, die er in *Documents* veröffentlicht hatte, betrat ich eine fremde, häufig infernalische Welt. Nehme ich nur »Le ›Caput mortuum‹ ou la femme de l'alchimiste«, mit der Abbildung der Ledermaske, die sich W.B. Seabrook schneiden ließ. Dies alles sollte mich später zur höchsten visuellen Literatur führen, die es geben konnte, den Collageromanen von Max Ernst. Aber ich kann behaupten, dass ich die Lustlosigkeit und Langeweile gegenüber dem gläubigen, rechthaberischen Erzählen damals bereits unabhängig von Vorlagen zu entdecken begann – vielleicht weil ich mich an der Narration übergegessen hatte. Ich spürte eine Art von Widerwillen,

der mich von dem entfernte, was mir aus den Büchern von Böll, Grass und Walser vertraut war, und ich sehnte mich nach Seiten mit weißen Stellen, nach weißgebluteten Texten. Allenfalls ironische Geschichten, Geschichten, die nicht aufgingen, die Simulation von Dramatik behagten mir.

Leiris und der Nouveau Roman boten sich als Fluchtweg an. Das Neue, das ich erfuhr, verwirrte mich und schlug dem Wort ins Gesicht. In Erinnerung geblieben sind mir die ersten Seiten eines Textes von Jean Thibaudeau, den ich in meinen frühen Pariser Jahren übersetzte. Er führte mich in ein anderes Land. *Die Zeichnung einer Blume* beginnt mit den Sätzen: »Ein weißes Blatt. Der Schatten der Hand, des Bleistifts liegen bewegungslos auf ihm. Die Hand hat sich vom Blatt entfernt, in dem zögernden Zurückfliegen eines Raubvogels, der Bewegung musterhaften Auflauerns, das nicht heimlich, sondern offen, einschläfernd und gnadenlos geschieht ...« Es geht um pulverisierte Zeit, der es nicht mehr gelingen will, die Vorstellung von einer verfolgbaren erzählerischen Kausalität auszuhalten. Auf Thibaudeau war ich durch den Roman *La Cérémonie royale* aufmerksam geworden. Ich besuchte ihn in Paris in der Rue de Belleville, und bald übergab er mir für den Süddeutschen Rundfunk das Hörspiel »Die Fußballreportage«. Ich fand die Einblendung von Großaufnahme und Kleinaufnahme, von Öffentlichem und Privatem in das Fußballspiel fabelhaft. Thibaudeau geht von den Möglichkeiten des Funks aus, demonstriert die Allgegenwärtigkeit der Reporter, die überall im Land zugegen waren und eine

akustische Einheitsfront gegenüber dem Hörer bilden. Das Stück spielt in der Realzeit der beiden Halbzeiten und zeigt auf spannende Weise, was in jenem Moment im Land, jenseits des Spiels, passierte. Aus der Disproportion zwischen Länderkampf und Spaziergang, Radrennen und Autozusammenstoß ist eine Collage entstanden, deren Wirkung sich niemand entziehen konnte. Und dahinter steckt die Unerbittlichkeit der beiden Halbzeiten, die alle zeitgleichen privaten Ereignisse wie Treibgut mitreißt und relativiert. Thibaudeau war verständlicherweise perplex und amüsiert, dass die deutsche Fassung vom französischen Text in einem entscheidenden Punkt abwich: Bei dem Spiel Deutschland-Frankreich siegten im Hörspiel die Franzosen. Die deutsche Bearbeitung stellte dies auf den Kopf: Deutschland musste gewinnen. Ein reziproker Fanatismus war nicht denkbar.

Ich merkte, dass ich schnell und unwiderruflich viel an Erinnerung und an Gewissheit aufgegeben hatte und kaum mehr etwas davon zurückholen wollte oder zurückholen konnte. Denn wer Anfang der sechziger Jahre nach Paris zog, wurde unweigerlich in eine Stimmung hineingerissen, die sich aus der Rückschau als Entdeckung von Unstimmigkeit beschreiben lassen könnte. Nouveau Roman, Nouvelle Vague sorgten dafür, dass sich das Gewohnheitsmäßige in einem Dschungel von Indizien verirrte. Dazu gehörte für mich sofort »L'année dernière à Marienbad«, eine postsurrealistische Droge, der sich kaum jemand in Paris entziehen konnte. Schnell war die Kälte,

die dieser Film verströmte, zu einer Art Bewusstseinsform geworden, die in manchen Kreisen auch das Vestimentäre betraf. Nichts zeigte dies besser als die Frage einer Dame, die im Theater von ihrem Partner wissen wollte, ob ihre weiße Stola nicht ziemlich »Marienbad« mache. Hier begegnete ich Werken, die ebenso neu und revolutionär wirkten wie die Bilder der Pollock, Newman und de Kooning, die sich inmitten eines totalen moralischen Zusammenbruchs auf eine Tabula rasa zurückziehen wollten. Die amerikanische Kunstszene hatte vollständig auf diese thematische Karez gesetzt. Der Rückzug auf geschichtlich unbelastete Strukturen sollte dazu dienen, sich von den Passiva der europäischen korrupten Verwicklungen loszusagen. Es kam mir vor, als habe sich der Brustton von Überzeugung und gut gestopftem schlechtem Gewissen in diesen verstörenden Arbeiten von aller Rechthaberei und billigen Moral freigestrichelt. Ich verfolgte alles erstaunt und begeistert. Denn ich konnte nicht wissen, dass dieser Solipsismus dazu führte, nach und nach die Geschichte – die Freude und die Last an ihr – auszuradieren. Das, was in einem Prozess von Mutation zu Mutation geführt hatte, brach ab. An die Stelle traten Setzungen. Im Umkreis dessen, was sich um die Künstler und Intellektuellen während des Zweiten Weltkriegs im Asyl in den USA ereignete, zeigte sich dies, wie ich später sah, besonders deutlich. Die Behauptungen einer aufgewühlten New Yorker Schule, die mit einem Schlag das, was sie von den Emigranten übernommen hatte,

loszuwerden suchte, ließen an die zahllosen Religionsgründungen im neunzehnten Jahrhundert denken, in denen Amerika das christliche Erbe den weiten Feldern der Mormonen, Amish People, Zeugen Jehovas, Adventisten und Pfingstler unterpflügte.

Collage und Montage, als präzise kontrollierte Sprunghaftigkeit, begannen mich früh in ihren Bann zu ziehen. Das früheste Erlebnis verdankte ich Max Ernst. Ich erhielt zur Erstkommunion neben zwölf handgeschmiedeten Kerzenhaltern eine einbändige Kunstgeschichte von Hans Weigert. In diesem Band, der, auf festes glänzendes Papier gedruckt, die abendländische Architektur und Malerei bis in die jüngste Zeit, ins zwanzigste Jahrhundert, vorführte, stieß ich unter den verhältnismäßig wenigen Reproduktionen, die für das zwanzigste Jahrhundert reserviert waren, auf eine ganzseitige Tafel, die mich mehr als alles andere beschäftigte. Der Name, der darunterstand, konnte mir damals überhaupt nichts sagen. Es war eine Schwarz-Weiß-Abbildung aus der Frühzeit des Künstlers, »Die heilige Cäcilie«. Das Bild hängt inzwischen in der Staatsgalerie Stuttgart und gehört zu den ersten Verwirrungsbildern des Surrealismus. Stark beeindruckte mich, dass die eingemauerte Frau, wie es der Titel anzeigte, auf einem unsichtbaren Klavier spielte. Da gab es keine Klaviatur, die Hände griffen in die Leere. Außerdem waren die Augen der Figur verdeckt. Es war der Blick auf eine Blindheit, die sich, wie ich später von Max Ernst erfuhr, dem inneren

Gesicht zuwendete. Ohne Näheres zu wissen oder über andere Informationen zu verfügen, merkte ich, dass in diesem Bild, das aus dem Jahr 1923 stammte, mehrere Botschaften gegeneinander ankämpften. Ein unverständlicher Bruch ging durch dieses Bild, erschütterte es. Es war eine Darstellung, die ihre Wirkung aus dem Recycling verschiedener Momente und verschiedener Informationen bezog. Und dieses Verfahren, das zu völlig disparatem Material greift, bringt einen Denk- und Assimilationsprozess in Gang, der dafür sorgt, dass sich die Fluchtpunkte unaufhörlich aufs neue verlagern.

Immer wieder schien das Leben diese frühe, in rosarotem Feuerschein stehende Vision einzufangen. Denken wir daran, dass Max Ernst von den Franzosen in ein Internierungslager gesperrt wurde, in dem er monatelang in einem stillgelegten Feuerofen leben musste, der an dieses Gemäuer im Bild denken lässt, das sich auf eine Form aus einer Gießerei stützt. Die Assoziation an Auschwitz, Vernichtung, Verbrennung lässt sich nicht unterdrücken. Sicherlich spielte dabei vor dem Bild von früh auf noch ein anderes Erlebnis eine Rolle, etwas Gefährliches, Moralisches. Es klang etwas an, was ich später, obwohl es keinen ersichtlichen Grund dafür gab, mit Sades Maxime in Beziehung brachte: »Das Glück des Bösen und das Unglück der Tugend«. Es war, so bizarr dies auch klingen mag, die Verwaltung der Unordnung, die mich zu dieser verwirrenden »Cécilie« hinzog. Sie führte die Möglichkeit vor, mit Hilfe weniger Griffe dem Chaos zu

entgehen. Collage war wie ein schnelles Aufräumen, das das Durcheinander unter den Teppich kehrte. Das war mir sicherlich zunächst nicht bewusst. Denn auf Max Ernst stieß ich erst später. Es dauerte einige Zeit, ehe ich die wichtigste Welt, die ich kennenlernen konnte, zu betreten wagte.

Dabei fanden alle meine entscheidenden Begegnungen letztlich unter dem Zeichen einer zerbrochenen Kausalität und Identität statt. Dazu gehörten in erster Linie die Filme der Nouvelle Vague, vor allem die von Godard, in die mich ein überaus beschlagener und unglücklicher Freund aus Rottenburg, Wolfgang Gerstenlauer, bei seinem Besuch in Paris erstmals mitnahm. »À bout de souffle« bestürzte in seiner Fremdartigkeit, von der sich heute kaum mehr jemand eine Vorstellung machen kann. Im nachhinein sehe ich, dass das Neue, das mich bei meiner ersten Begegnung mit Frankreich so beschäftigte, in einigem, was ich zuvor gelesen und liebengelernt hatte, eine Prämonition besaß. Und es ging einem bei diesen Entdeckungen wie bei dem, was Kafka im Tagebuch notierte: »Meist wohnt der, den man sucht, nebenan.« Und das war keinesfalls die amtliche Lektüre, zu der uns Schule und Lehrer aufforderten. Zu dem, was ich früh auf dem Nebengleis entdeckte, gehörte nicht von ungefähr Carl Einsteins unwiderstehlicher *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*, und es waren daneben in erster Linie Kafka, Kleist und die Apokalypse des Johannes. Dazu trat eine Besessenheit, und zwar durch Stifter. Kafka wurde im Gymnasium nicht gelesen, einmal

im Internat, während der Exerzitien, brauchte man seinen Namen. Der Jesuitenpater, der uns unterwies, verglich *Die kaiserliche Botschaft* mit Camus' Mythos vom Sisyphos. Es waren für ihn diametrale negative Exempel, in denen Sinnwidrigkeit der Welt und unerfüllbare Sehnsucht aufeinanderstießen. Alles, was uns beigebracht wurde, widersetzte sich der Aufklärung, über die ich damals hochnäsiger in mein Tagebuch notierte, sie habe es darauf abgesehen, die Bedeutung der Individuation erkennbar zu machen, und zeige doch nur den Bodensatz einer Pfütze.

Bei dem Versuch der Annäherung an Stifter erlebte ich ein mit allen Fasern erlebtes, unausdenkbares Glück. Stifters im Moment arretierte Beschreibungen, die Gleichsetzung von explodierender Angst mit der Stille des Sees, der die Insel umschließt, auf der *Der Hagestolz* spielt, das wurde zur fordernden, ständig nachwachsenden Erinnerung. Aus der Rückschau kommt es mir vor, als habe mich dieser See, vergleichbar dem gallertartigen denkenden Ozean in *Solaris*, nicht mehr losgelassen. Die innige Schönheit der heute für die Deutschen durch ihre Geschichte verwirklichte Stifter'sche Landschaft ist unerhört. Um mich auf den »großen achteckigen Stein von der Gestalt eines sehr in die Länge gezogenen Würfels« setzen zu können, der in den *Bunten Steinen* in der Skizze »Granit« vor dem väterlichen Geburtshaus liegt, pilgerte ich vor Jahren nach Oberplan, südlich vom böhmischen Krumau. Und es gibt wenige Orte, von denen ich derart stark abhängig geblieben bin. Einzelne Ausdrücke, die die

Aktion suspendieren, bringen mich zu diesen Büchern zurück. Stoße ich bei Stifter auf Stellen, wie »An der Mitternachtsseite«, setzt unwillkürlich die Lähmung durch Langsamkeit und Dunkel ein. Der Gang Viktors auf die Insel, zum Oheim, zu dem Ort, an dem sich »Unglück und Verschulden« eingeschlossen haben, gewann für mich etwas Initiatorisches. Ich dachte bei der Beschreibung in »Hagestolz« nicht nur an die Toteninsel Böcklins, sondern an den Stummfilm, an schläfrige Fahrten mit der Kamera. Die Schilderung der abendlichen Ankunft am Eisengitter, hinter dem der misstrauische alte Mann als sein eigener Gefangener lebt, kann ich nie lesen, ohne an die Erregung zu denken, die in Murnaus »Nosferatu« ein unvergesslicher Zwischentitel auslöst: »Als er die andere Seite der Brücke erreichte, kamen ihm die Phantome entgegen.« Dieser Texteschub hatte bereits Breton in *Nadja* auf geradezu unerträgliche Weise berührt. Die Fahrt Hutters durch die Karpaten zum Schloss des Vampirs, der Wegzug Viktors aus der heimatlichen Welt: Diese beiden Reisen schieben sich für mich übereinander. Das eben ist das Ungeheure und Dramatische bei Stifter, seine scheinbare Weltfremdheit zieht wie ein Schwamm all das an, was wir von Welt wissen können und wissen wollen. Es war mir, als ob sich das Gelesene nach und nach vom Leser fortbewege. Und allein die getäuschte Vertrautheit bringt die Distanz zustande, die das vergebliche Werben um den Text zurückstrahlt. Das Wiederlesen will ihn abrichten, so wie Viktor den kleinen Hund abzurichten sucht, den er auf die Insel mitbringt und

den der misanthropische Oheim zunächst am liebsten ertränken lassen möchte.

Die Sehnsucht, das Warten auf Stifter, gehörte zum Gepäck, das ich nach Paris mitnahm. Und ich konnte im Wintersemester 1959/1960 an der Sorbonne eine Vorlesung bei Claude David hören, der sich wohl als einziger Germanist in Frankreich für einen Schriftsteller einsetzte, der sonst allenfalls als Exponent des Biedermeiers eine höfliche Erwähnung fand. Mir kam diese polsterartige Rezeption widerlich vor – war Stifters grauenhafter blutiger Selbstmord mit dem Rasiermesser auch Biedermeier? Gab es eine gespanntere und unglücklichere Prosa als die von Stifter? Niemand passte in meinen Augen besser zu Flaubert als er. Ein Franzose spielte damals für eine aktuelle, akute Rezeption eine wichtige Rolle, Henri Thomas. Ich lernte den Autor von *Le Promontoire* in den frühen sechziger Jahren in Paris durch Elmar Tophoven und auch Paul Celan kennen. In unseren Gesprächen kam Stifter immer wieder vor. Darauf, auf die gemeinsame Passion, bezog sich auch ein Wort, das mir Thomas damals sandte, der Hinweis auf die »franche amitié«, die uns nun verbinde. Und in ein Exemplar von *Le Promontoire* notierte er die Widmung »cette obscure histoire sous les étoiles invisibles«. Für mich war es spannend mitzuerleben, dass sich ein Autor wie Henri Thomas für die Sprache Stifters einsetzte, die ich in ihrem Verzicht auf Dramatik meinerseits nun in die Nähe des Nouveau Roman zu rücken begann. Celan hatte sich sofort nach Erscheinen von *Le*

*Promontoire* an die Übersetzung des Romans von Thomas gemacht, diese jedoch wieder fallenlassen. Das Buch erschien dann in einer Übertragung von Elmar Tophoven unter dem Titel *Das Kap*. Darüber schrieb ich eine meiner frühesten Rezensionen. Bei Gallimard war Henri Thomas als Lektor zuständig für deutschsprachige Literatur. Er hatte bereits 1943 Stifters *Hochwald* übersetzt. Doch es dauerte noch lange Zeit, bis die eine oder andere Übertragung ins Französische die unheimliche Seite dieser Stille offenzulegen vermochte. Es gehört nun einmal zu den Folgen des neunzehnten Jahrhunderts, des französisch-preußischen Kriegs, dass die bedeutende deutschsprachige Literatur aus dieser Zeit, die Werke von Keller, Stifter oder Fontane, weitgehend ausgeblendet geblieben ist. In allen Büchern, die ich liebe – und dazu gehört nun einmal *L'âge d'homme* –, scheinen das Gefühl und das Auge plötzlich zu stocken. Das konnte ich ohne weiteres auf meine Passion für Kafka und Stifter beziehen. Auf diesen Seiten tauchen beim ersten Lesen Sätze auf, die so unendlich deutlich sind, dass sie überhaupt nicht über sich selbst hinausweisen müssen.

Solche Erfahrungen, dass eine genau verwendete Sprache, eine Sprache, die trifft, letztlich verunsichert, konnte ich nach meiner Ankunft in Paris ständig machen. Und dies blieb mit Abstand lange die folgenreichste Entdeckung. Sie ließ sich auf Bilder und Texte gleichermaßen beziehen. Nur sie brachte es fertig, dass ich bei Nathalie Sarraute, Pinget, Beckett, Claude Simon,

Robbe-Grillet, Butor, Marguerite Duras oder Jean Vauthier nicht nur in ihrer Stimmung überaus verschiedene Texte kennenlernte, sondern innerhalb der Fremdsprache, in die ich mich hineinzuarbeiten begann, immer neue Fremdheiten entdecken konnte. Denn beim Lesen, im Gespräch oder im Theater wurden Dialoge und Texte durch eine Verwirrung ergänzt, die auf den Zwang zurückging, sich Hals über Kopf in die ungewohnte Sprache fallenzulassen. Dabei hatte ich das Glück, sofort mit Menschen zu verkehren, die ihr Französisch auf eine unverwechselbare Weise beherrschten und den disziplinierenden Umgang mit Sprache auch in der mündlichen Diktion und im sozialen Verhalten bewahrten.

Das Zusammensein mit Eugène Ionesco lieferte ein gutes Beispiel dafür, wie jemand aus einer gespielten Infirmität, aus Sprachzögern, Kapital zu schlagen vermochte. Er hatte wie Conrad, Nabokov oder Beckett für ein sprachliches Exil optiert. Im Gespräch mit ihm ging es kaum anders zu als in seinen Stücken. Ein Paradox jagte das andere. Das war eine unwiderstehliche, völlig neue Erfahrung. Sich gewissermaßen syntaktisch dumm zu stellen war eine lohnende Taktik. So wenn er Monique, meiner dunkelhaarigen Frau, die er, das ließ sich nicht übersehen, überaus gerne hatte, allen Ernstes klarmachte, sie habe etwas typisch Finnisches an sich. Es durfte da keinen Widerspruch geben. Die winzige Rodica, die mit ihrem verschrumpelten Gesicht an eine Eskimofrau erinnerte, nickte zu dem, was ihr Mann sagte, anerkennend wie eine

Komparsin auf der Bühne. Ionesco stand dabei auf eine Weise am Tisch, die das, was er sagte, seltsam zu pointieren vermochte.

Noch nie hatte ich zuvor einen Menschen auf diese Weise stehen sehen, gewissermaßen unscharf, als sei er aus der eigenen Silhouette herausgerutscht. Der Körper bildete einen seltsamen Hiatus zu dem, was er sagte. Er legte schon beim ersten Treffen Wert darauf, dass er, soweit es ihn angehe, den Begriff »absurdes Theater« zurückweise, und er präziserte: »Mein Theater ist ein Theater, das das Absurde denunziert. Ich suche Möglichkeiten, das Absurde zu überwinden, und zwar durch das Lachen. Ich wollte gerne, es gäbe eine Gesellschaft von Leuten, die das Lachen pflegen. Lachen ist Kritik. Wo es kein Lachen gibt, gibt es auch keine Klarheit. Welt ohne Lachen ist ein Konzentrationslager. Ich ahne eine Möglichkeit. Wenn man lacht, urteilt man nicht mehr, man ist sich selbst gegenüber frei.« Die Verabredungen mit Ionesco gehörten für mich, noch Jahre bevor ich Max Ernst kennenlernte, zu den Begegnungen mit dem, was in den frühen sechziger Jahren in Paris überhaupt noch vom Surrealismus aufzuspüren war. Er sprach gerne über seine Absichten und antwortete selbstbewusst: »Die zukünftige Form? Ich bin einer von denen, die sie suchen.« Wir trafen uns seit 1961. Zu Beginn war er eher nervös und unzufrieden. Er könne nicht mehr schreiben, er sei wie gelähmt, alle Arbeit gehe nur langsam voran. Dann ging es wieder. Er habe eine Lösung gefunden, er nehme Beruhigungsmittel. Er könne ein Stück, *Le piéton*