

DEM STOFF DER GESCHICHTE GESTALT GEBEN

Ein Gespräch Holger Zaborowskis mit Martin Mosebach

H. Zaborowki: Sehr geehrter Herr Mosebach, Sie werden heute zu Ehren Robert Spaemanns über Kunst und den Künstler sprechen – dabei aber nicht die «Person», sondern die «Unperson» des Künstlers in den Blick nehmen. Was haben wir uns darunter vorzustellen?

M. Mosebach: Mein Vortrag heißt «Der Künstler – die Unperson». In ihm entwickle ich verschiedene Betrachtungen – über unpersönliche Kunst, über Kunst, in der es um Zurückdrängung der eigenen Person geht, über anonyme Kunst oder über Kunst, in der der Künstler sich ganz bewusst nur als Sprachrohr, nur als Gefäß versteht – Kunst, die nicht Ausdruck einer Persönlichkeit ist.

H. Zaborowki: Sehen Sie das als Ihr eigenes literarisches Programm und auch als Gegenprogramm zu einem Verständnis von Kunst, das in der Moderne und Postmoderne sehr weit verbreitet ist, in dem oft die Persönlichkeit des Künstlers im Vordergrund steht und der Künstler oft selbst zum ausschließlichen Gegenstand der Kunst wird?

M. Mosebach: Ich würde dies nicht als Programm sehen. Es geht mir eigentlich um eine Anthropologie der Kunst. In einem dieser kleinen Stückchen frage ich mich: «Was ist Kunst?» und komme dann zu dem zunächst dreisten Axiom: «Kunst ist das, was ein Künstler macht.» Nun könnte man das ebensogut auch umdrehen: «Ein Künstler ist, wer Kunst macht.» Anhand dieser beiden Sätze versuche ich – nur andeutungsweise, es ist keine große wissenschaftliche Untersuchung – zwei verschiedene Typen des Künstlertums darzustellen. Zum einen gibt es den Künstler als Persönlichkeit: «Kunst ist, was ein Künstler macht.» Der Künstler ist die Person, nach der all das, was er hervorbringt, zur Kunst wird. In ihm liegt die Kunst. Er ist dieser eruptive Vulkan. Seine Persönlichkeit bedarf der neuen Sprache, der neuen Formen, um sich auszudrücken. Dem entgegengesetzt ist die Kunst,

MARTIN MOSEBACH, geb. 1951 in Frankfurt a.M. Studium der Rechtswissenschaften. Seit 1980 freier Schriftsteller. Neben Prosa und Lyrik schreibt er Aufsätze über Kunst und Literatur für Zeitungen, Zeitschriften und den Rundfunk. Martin Mosebach erhielt den Georg Büchner-Preis 2007.

die den, der sie hervorbringt, erst zum Künstler macht. Dieser Künstler fängt nicht als Künstler an, sondern erfährt sich erst, nachdem er Kunst hervorgebracht hat, als Künstler. Die Kunst ist dann etwas Größeres als der Künstler. Er findet die Welt vor, er empfindet sich selbst aber als leer. Er findet den Reichtum außen und die Fülle dessen, was beim Namen gerufen werden muss, vorgegeben. Seine Muttersprache liegt vor ihm. Sie muß überhaupt erst einmal erkannt werden in ihrer Unausschöpfbarkeit. Und Kunstwerke gibt es in großer Menge, die er schon vor sich sieht. Er hofft nicht, das einzigartige Werk zu schaffen, sondern er hofft, der vorhandenen Kunst halbwegs gerecht zu werden, sie vielleicht zu erreichen. So folgt er Regeln der Grammatik, der Handwerklichkeit, ohne sich dabei vorzustellen, daß auf diese Weise Kunst entstehen könne. Kunst ist für ihn, was dann hinzutritt, vielleicht hinzutritt, wenn die Regeln befolgt worden sind. Wenn dann aufgrund der Handwerklichkeit, aufgrund des angewandten Handwerks schließlich ein Gebäude geschaffen ist, ein Kreis, der sich dann unversehens beseelt, der dann zu leben beginnt, dann ist dieses hinzutretende Leben dem Künstler selbst etwas Unbegreifliches. Und erst dieses Leben, das in sein Werk eintritt, macht es zum Kunstwerk und ihn selbst zum Künstler.

H. Zaborowski: Bei der Verleihung des Kleist-Preises haben Sie gesagt, Sie wollten das Schreiben so lernen, wie jemand das Schuhmacherhandwerk lernen könne. Das würde diesem letztgenannten Typ des Künstlers entsprechen, daß der Künstler nämlich zunächst ein Handwerk lernt und sich in einer gewissen Demut vor der Tradition dieses Handwerks, vor den Regeln des Handwerks verbeugt, daß er also nicht neu definiert, was ein Schuhmacher ist, sondern gute Schuhe produziert.

M. Mosebach: Ich käme nie auf den Gedanken, mich zu fragen: «Auf welche Weise kann ich die deutsche Sprache revolutionieren?», wenn andere Fragen doch viel näher liegen: «Was kann diese deutsche Sprache? Was erlaubt sie? Welche Schönheiten sind in ihren Regeln verborgen?»

H. Zaborowski: Sind die beiden Alternativen, die Sie nennen, so klar voneinander getrennt, daß man die beiden Künstlertypen so einfach einander gegenüberstellen kann?

M. Mosebach: Wahrscheinlich wird man sie in dieser Reinheit selten verwirklicht finden. Es entspricht dem Wesen einer Typologie, daß sie vereinfacht.

H. Zaborowski: Ein möglicher Einwand könnte ja lauten: Es ist durchaus sympathisch, daß Sie Anfragen an ein Verständnis des Künstlers als eines

autonomen Schöpfers von Wirklichkeit stellen, indem Sie das Moment der Abhängigkeit, der Bezogenheit auf Realität, des zurücktretenden Beschreibens betonen. Aber Sie tun dies natürlich immer auch als Sie selbst – in Ihrer eigenen geschichtlichen, ihrer biographischen Situation.

M. Mosebach: Die Persönlichkeit ist entweder das hinzugegebene Geschenk oder der ewige Fluch, der einem anhaftet und den man bis ans Ende der Tage nicht los wird – bei allen Versuchen, diese Last abzuwerfen. Es stellt sich nur die Frage, ob das Urpersönliche eher zum Ausdruck gelangt, wenn die Absicht darauf gerichtet wird oder ob dies Urpersönliche nicht Absichtslosigkeit und Unbewußtheit zur Voraussetzung hat, weil alles, was wir bewusst über uns sagen können, überhaupt keiner Realität entspricht.

H. Zaborowki: ... und sich dem Vorwurf der Konstruktion aussetzen muss.

M. Mosebach: Wir machen uns ein Bild von uns, das wahrscheinlich falsch ist, so wie wir auch keine Auffassung davon haben, wie wir aussehen, und manchmal erschrecken, wenn wir Fotos von uns sehen. Wir können uns auch nur schwer an unsere Stimme gewöhnen. Die Maler aller Zeiten kannten den Ärger, dass sich die Portraitierten nicht auf den Portraits wiedererkennen wollten.

H. Zaborowki: Das kann natürlich damit zusammen hängen, daß man eine Furcht hat vor der Objektivierung des eigenen Selbst oder dass das Selbst eigentlich nicht fassbar ist.

M. Mosebach: Es gibt einen unaufhebbaren Widerspruch in der Selbstwahrnehmung. Wenn wir ehrlich sind, dann ist unsere Person, von der wir doch wirklich etwas zu wissen meinen, in keiner Weise fest umrissen, sondern fließend, etwas, was sich unserer Wahrnehmung eigentlich entzieht. Sie ist etwas Leeres, etwas nach allen Seiten hin, nach allen Potenzen hin Geöffnetes. Sie nimmt immerfort irgendeine Art Gestalt an, und dann schwebt sie wieder weg. Und auf der anderen Seite legt jeder erlebte Tag uns fest, unsere Lebensgeschichten, unsere Handlungen geben uns eine unbestreitbare Gestalt, was wir im Rückblick von uns erkennen, kann ein Gefühl des Verdammenseins erzeugen: «Das bin ich. Ich habe all das an Möglichkeiten, was mir in die Wiege gelegt war, bereits verspielt.» Das ist ein Schock.

H. Zaborowki: Wie äußert sich diese Erfahrung, wenn Sie schreiben? Hat diese Sicht des Künstlers, dieses Verständnis der Person verschiedene Auswirkungen, wenn sie Texte unterschiedlicher Gattungen schreiben – wenn Sie etwa an einem Roman arbeiten, an einem literaturkritischen oder

politischen Essay oder einer Rede? Ist dann ein anderer Teil Ihrer Persönlichkeit gefragt oder tätig? Gibt es eine Einheit, die all dem zugrunde liegt?

M. Mosebach: Wenn eine Einheit da sein sollte, dann empfinde ich sie jedenfalls nicht. Ein Aufsatz über Literatur oder über ein politisches Thema fordert gerade das für mich letztlich uninteressante Oberflächen-Ich heraus mit seiner Meinung. Dieses Oberflächen-Ich, das diese oder jene Positionen in der Welt vertritt, das habe ich versucht, so weit wie möglich zu vergessen, wenn ich erzähle, wenn ich einen Roman schreibe. Die ganze Arbeit beim Schreiben besteht für mich zunächst darin, in eine Art Trance zu geraten, in eine Art Zustand des automatischen Schreibens. Das ist nicht so leicht herbeizuführen. Ich habe dafür aber inzwischen meine Methoden entwickelt. Anders kommt ein Roman für mich nicht zustande. Natürlich muß er anschließend bearbeitet werden. Das kann dann nach den nachvollziehbaren Gesichtspunkten eines Lektorates geschehen. Das ist eine handwerkliche Sache. Das eigentliche Herstellen vollzieht sich aber bei mir weitgehend unbewusst. Ich versuche inzwischen, auch Aufsätze in dieser Verfassung zu schreiben. Ich versuche, sie zu träumen, so wie ich auch meine Bücher zu träumen versuche. Das träumende Ich hat jene radikale Subjektivität, die sich ihrer selbst nicht bewusst ist. Denn das träumende Ich sieht das Geträumte als einen Film vor sich – als etwas Fremdes, als etwas, was es nicht selbst hervorgebracht hat.

H. Zaborowski: Das heißt nun, es schreibt oder es träumt in ihnen. Es gibt ja Träume kurz, bevor man aufwacht, bei denen man den Eindruck hat, man lenke den Traum ...

M. Mosebach: Es gibt diese Phase, in der man glaubt, den Traum lenken zu können. Damit könnte man den von mir angedeuteten Zustand vergleichen.

H. Zaborowski: Bei der Lektüre Ihrer Romane fällt im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Romanen auf, daß Sie in einer Tradition des Romanschreibens stehen, die viele heutige Romanschriftsteller verlassen haben. Bei diesen hat man den Eindruck, daß das Fragmentarische, das Gebrochene bis in den Stil hinein vorherrscht, was letztlich auch eine Sehnsucht nach Neuschaffen – der Sprache etwa – zeigt oder den verzweifelten Versuch, etwas Neues auszudrücken, bewusst Sinn zu stiften oder auch die Abwesenheit von jedem Sinn zu verkünden. Viele Schriftsteller und Philosophen haben auch vom Ende des Romans gesprochen oder von der Unmöglichkeit, heute noch Romane zu schreiben. Sie aber schreiben noch Romane, und zwar in einer bestimmten, eher traditionellen Weise, Romane über die Wirklichkeit, die Gegenwart, in der wir leben. Dadurch kann die Wirklichkeit, der

«Reichtum außen», wie Sie soeben sagten, sich darstellen – und zwar nicht als Fragment, nicht als etwas, das Sie als Schriftsteller gemacht hätten, sondern so, wie sich die Wirklichkeit gibt: als ein Reichtum von Sinnzusammenhängen, die dargestellt, die «beim Namen gerufen» sein wollen. Es gäbe auch andere Möglichkeiten: philosophische, musikalische oder die Möglichkeiten der bildenden Kunst. Ist dies eine biographische Zufälligkeit, die etwa darauf zurückzuführen ist, dass gerade dies Ihre Begabung ist?

M. Mosebach: Ich glaube, daß der Roman sehr gut geeignet ist, die Realität der Gegenwart aufzunehmen, wenn er auf die eben genannte Weise zustande kommt: als eine absichtslose, nicht vordergründig gleich schon sortierende Spiegelung der Realität. Daß dabei Akzente gesetzt werden, die etwas deutlicher hervorheben, was eigentlich nicht so deutlich gewesen ist, das versteht sich von selbst. Die Gegenwart ist etwas ebenso Ungeformtes, ebenso wenig Greifbares wie das Ich. Aber diese beiden Ungreifbarkeiten können in einer Erzählung gerinnen. Sie nehmen eine Gestalt an, die rundum fixierbar und abtastbar ist. Deshalb können Romane eine Form der Geschichtsschreibung werden, wenn sie nämlich dem Stoff, aus dem Geschichte gemacht ist, Gestalt geben. Denn die Gegenwart besteht ja nicht nur aus ihren Ereignissen, diese Ereignisse haben auch eine ganz bestimmte ästhetische Substanz. Und diese Substanz ist ebenso wichtig wie das, was sich ereignet. Krieg, Hunger und Umsturz hat es in der Geschichte immer gegeben, und trotzdem wiederholt sich die Geschichte nicht, weil sich die Verkörperungen solcher Ereignisse nicht wiederholen. Es ist eben etwas anderes, wenn ein Krieg zwischen Rittern stattfindet oder zwischen Soldaten, wenn ein Krieg mit Schwertern in der Hand ausgefochten wird oder von einem Schalter aus. Natürlich, es gibt diesen roten Faden, der immer der gleiche ist. Manchmal glaubt man, im Blick zurück einen roten Faden entdecken zu können. Ich bewundere den Blick des Thukydides auf die Geschichte in seiner hohen Abstraktion. Und doch fehlt mir dabei etwas Entscheidendes: Was macht diesen Krieg, jenen Umsturz, jenes Reich von allem, was es vorher gab, so verschieden? Es ist die Substanz des geschichtlichen Ereignisses, die am besten in der Kunst sichtbar gemacht werden kann.

H. Zaborowki: Weil der Künstler fähig ist, das Individuum zu beschreiben, das Einzelne in seiner Einzigartigkeit?

M. Mosebach: Ja, nicht nur das, sondern auch die Luft, die es geatmet hat, den Blick, den es auf die Welt wirft. Der Künstler kann beschreiben, was der Zeitgenosse als schön empfindet und was als hässlich, welche Farben ihn umgeben – das ganze Fleisch der Epoche, möchte man sagen, ist das Feld der Darstellung der Kunst.

H. Zaborowski: Gibt es damit auch einen metaphysischen Aspekt der Kunst, indem sie Wirklichkeit nicht nur beschreibt, sondern auch fragt: «Was sind die Sinnzusammenhänge von Wirklichkeit?» Und: «Gibt es überhaupt Sinnzusammenhänge von Wirklichkeit?»

M. Mosebach: Das sollte sich meines Erachtens die Kunst nicht ausdrücklich fragen. Die Kunst sollte sich in blindem Vertrauen, dass sie das Wirkliche in ihren Netzen auffangen wird, eben nicht solche Fragen stellen. Wenn es einen Sinnzusammenhang gibt, wenn es eine Realität hinter den Dingen gibt, wenn die Dinge über sich hinaus zu leuchten vermögen, auf etwas anderes hinweisen, und sei es nur dadurch, dass ihr Ungenügen schmerzhaft spürbar wird, dann muss das aus ihnen selbst sprechen. Ein ersehnter Sinnzusammenhang darf nicht von außen in sie hineingelegt werden.

H. Zaborowski: Das heißt, Sie sind als Künstler eher Phänomenologe.

M. Mosebach: Ja, das wäre ich gerne! Dazu gehört allerdings eine lebenslange Übung, eine wirkliche geistliche Übung, könnte man sogar sagen, wie sie etwa ein Doderer zur Grundlage seines Erzählens gemacht hat. Er war wirklich von dem Vertrauen getragen, nur die Netze auslegen zu müssen, damit sich das Richtige darin verfangen würde. Für Doderer besteht das Romanschreiben im Durchstoßen zu einer langen Passivität, einem meditierenden Zustand, in einem wortlosen In-der-Erinnerung-Verbleiben. Er nennt das ein Verweilen «im prägrammatischen Raum Bleiben» – und dieses Verweilen sollte so lange wie möglich durchgehalten werden. «Grammatik», die dann das Ganze «zu Kristall schießen» lässt – auch ein Ausdruck von Doderer –, die ihm in der Verfestigung Struktur verleiht, führt schon zu Deutung und Verfälschung. So liegt der eigentlich bedeutungsvolle Zustand für ihn *vor* dem Schreiben. Eine Entstehung von Literatur, die sehr nahe an Zen oder Zen-Praktiken heranreicht, das war sein Ideal vom Erzählen. Wieviel von diesem radikalen Ideal in der täglichen Arbeit verwirklicht worden ist, kann ich freilich nicht beurteilen. Aber in den Tagebüchern wird der «übende», wahrhaft asketische Charakter seines Schreibens sehr deutlich. Deswegen gestattete er für den Roman ja eigentlich auch nur die eigene Biographie als Stoff, weil nur die Ereignisse des eigenen Lebens erinnernd meditiert werden können, nachdem sie ganz vergessen worden sind, und irgendwann unwillkürlich wieder auftauchen, herbeigerufen durch Proustsche Auslöser. Bei Doderer sind das häufig Gerüche vom Kampfer, Lavendel oder Lack, die ihn plötzlich – wie einen Hund, der irgendeine Spur aufnimmt – in einen Spannungszustand versetzen. Bei einem Autor, der souverän seinen Stoff wählt, wie Thomas Mann etwa, sieht das anders aus: Dann haben wir eben Romane mit dem Thema der bürger-

lichen Dekadenz oder mit dem Thema des sozialen Fortschritts, oder wir nehmen Nietzsches Leben als Symbol der deutschen Geschichte und so weiter. Das wäre für Doderer ein absurdes Unterfangen, das ist für ihn überhaupt gar nicht mehr Schriftstellerei.

H. Zaborowki: Das mag auch erklären, warum Thomas Manns Romane und Erzählungen dann doch im Letzten, bei aller Brillanz der Sprache und der Meisterschaft in der Darstellung, oft sehr konstruiert wirken und man den Eindruck hat, er wolle den Stoff beherrschen. Bei Doderer hat man nun umgekehrt den Eindruck, der Stoff beherrsche ihn. Es ist sozusagen die Sinnlichkeit, die sich in ihm ausdrückt, es ist aber nicht der Fall, dass er jetzt versucht, den Lavendelduft als ein bestimmtes literarisches Mittel, das die und die Funktion in einem bestimmten Zusammenhang hat, einzusetzen. Das heißt nun, das Schreiben wäre irgendwo anzusiedeln zwischen Askese auf der einen Seite und einer Übung in der *aisthesis*, der Wahrnehmung, der Beschreibung auf der anderen.

M. Mosebach: Ja, natürlich. Das ist das, was mir einleuchtet. Nun bin ich selber im Grunde ein zu jeder Theorie unfähiger Mensch, nur zur alten Wortbedeutung der *theoria*, zur Anschauung gemacht und habe meinen Weg dann auch entsprechend meiner Neigung gewählt. Ich weiß, dass ich es immer wagen sollte, mich im Anschauen zunächst einmal zu verlieren und das Anschauen für wichtiger zu halten als das Gestalten – in dem Zutrauen: «Warte ab, was herauskommt, lass es den Stoff selber machen!»

H. Zaborowki: Ist das für sie eine mystische oder eine religiöse Erfahrung? Sie haben darauf verwiesen, dass das bei Doderer fast die Dimension einer spirituellen Erfahrung hatte.

M. Mosebach: Ja, bei ihm hat es das auf jeden Fall. Er ging ja sogar so weit zu sagen, auf die Frage, ob er lieber ein besserer Christ oder ein besserer Schriftsteller werden wolle, antwortete er selbstverständlich mit «ein besserer Schriftsteller», denn das sei für ihn der einzige Weg, ein besserer Christ zu werden. So radikal und bewusst lebe ich aber nicht. Ich bin im Gegenteil meinen Weg als Schriftsteller überwiegend unbewusst gegangen. Das heißt nicht, dass ich nicht auch Bücher geplant hätte, aber die gewachsenen, ungeplanten sind mir die lieberen.

H. Zaborowki: Das ist das Problem, das Schweigen auszuhalten ...

M. Mosebach: Ja, irgendwann fasst mich als westeuropäischen Tatmenschen dann doch die Ungeduld und ich bin versucht, der Sache systematisch Herr

zu werden. Von daher gesehen ist das alles nicht so rein verwirklicht. Und dann gibt es natürlich auch Phasen, in denen ein Buch, ein langes Buch, in der Masse zunächst vor sich hinwächst, damit es einen Anfang und ein Ende hat und zwei Beine, auf dem es stehen kann. Bei Licht betrachtet hänge ich also wohl gar keiner Methode bedingungslos an und bin ich leider auch kein Zen-Künstler geworden, sondern schreibe Bücher, die der Zen-Künstler vielleicht gar nicht mehr schreiben müsste.

H. Zaborowski: Sie sehen also als Gefahr des Schreibens und vielleicht auch als die Gefahr, der zahlreiche Autoren ausgesetzt sind, das Schreiben selbst oder die Form des Zugangs zur Wirklichkeit, die sich im Schreiben ausdrückt, zu sehr an eine Form von technischer oder instrumenteller Vernunft anzugleichen – weit über die handwerklichen Aspekte des Schreibens hinaus?

M. Mosebach: Gerade der Schriftsteller, dem das Handwerk wichtig ist, weiß doch, dass das, worauf es ankommt, nicht durch das Handwerk zu leisten ist. Aber es ist gut, das Wissen wieder zu vergessen. Denn das Geheimnis ist, dass Handwerklichkeit ihr Bestes erst zu geben vermag, wenn man sie nicht als Mittel begreift, sondern als letzten und schönen Zweck. Die längere Zeit der europäischen Geschichte gab es eine Wirtschaft, die nicht Wachstum wollte, sondern die Stagnation als kostbaren Wert begreift, Zünfte und Stände wachten darüber, dass nicht zuviel produziert wurde. Wachstum hätte das gesamte System durcheinander gebracht und da kam es in der Tat nicht darauf an, die Produktion zu vereinfachen, zu verbilligen und zu beschleunigen, sondern zunftgemäß und nach überlieferten Regeln einen zünftigen Stuhl herzustellen.

H. Zaborowski: Das scheint ein System der Menschlichkeit zu sein, im Vergleich zu einem System oder einem Denken, das immer auf Wachstum hin orientiert ist.

M. Mosebach: Es verschiebt sich gegenwärtig die wichtige Frage: «Was soll wachsen?» zu dem Imperativ «Irgendwas soll wachsen!» Das scheint gegenwärtig das einzige zu sein, was Wirtschaftswissenschaftler und Politiker interessiert. Man sagt, die ostasiatische Industrie wachse. Und womit wächst sie? Was bringt sie hervor?

H. Zaborowski: Quantifizierbare Güter ...

M. Mosebach: Das heißt, sie stellt unendliche Berge von Ramsch her, von Dingen, die schon, wenn sie vom Band rollen, Müll sind. Es kann alles eine Ware sein, wenn man sie nur zu verkaufen versteht. Und das führt zu einem

Aussaugen der Wirklichkeit der Ware selbst. Die Ware existiert eigentlich nur noch auf dem Papier, ist nur noch ein auf Bildschirmen hin und her geschobener Posten. Über ihren Bestand, ihre Brauchbarkeit, ihre Notwendigkeit in unserem Leben braucht schon gar nicht mehr nachgedacht zu werden. Deshalb wächst die Bedeutung der Aufgabe, den Menschen klarzumachen, dass sie etwas brauchen, was sie in Wirklichkeit gar nicht brauchen. Ich bin kein Wirtschaftstheoretiker, aber ich spüre diese Entwirklichung der Ware, und das ist ein Unwirklichwerden der gegenständlichen Welt.

H. Zaborowki: Die Künstler als Unpersonen sind dann immer auch Propheten, die sich selbst zurücknehmen und eine Sicht von Wirklichkeit erinnern, nicht indem sie diese theoretisch entfalten, sondern indem sie diese immer schon vollziehen ...

M. Mosebach: Ja, ich habe in meiner Rede verschiedene Typen von Künstlern zu schildern versucht, die in ihrer Arbeit die eigene Person zu überwinden versuchen: etwa die Künstler, die einst durch die französische Akademie, die *École des Beaux-Arts* gegangen sind, durch dieses klassizistische Kunsttraining, das nicht zum Ziel hatte, dem Einzelnen zu seiner ur-eigenen Bildersprache zu verhelfen, sondern mit dem Handwerk zugleich eine ganze Ästhetik vorgab, der man sich widerstandslos zu unterwerfen hatte. Dann spreche ich über die Handwerker des Péguy'schen Falls, die Stühle nach den Regeln der Kunst herstellten, ohne über deren Schönheit nachzudenken; über das Problem der Schönheit von Gebrauchsgegenständen, das Phänomen, dass der schöne Gebrauchsgegenstand eigentlich nur dann entstehen kann, wenn seine Schönheit unwillkürlich ist.

H. Zaborowki: Eine substantielle Schönheit kann also nicht intendiert werden ...

M. Mosebach: Die Designer-Schönheit ist immer mit einer Absicht verbunden, sie will einer Mode, dem Kommerz, einer Weltanschauung genügen oder Markenzeichen werden. Ich erinnere an eine Welt, in der es überhaupt keine hässlichen Gebrauchsgegenstände gab, nämlich vor der industriellen Revolution. Damals sprach man nicht über die Schönheit von Kochtöpfen, während heute die Sphäre der Gebrauchsgegenstände das einzige Reservat ist, in dem die Schönheit sich noch ungeniert aufhalten darf, denn schöne Kunst ist ja verboten. Schönheit in der Kunst steht unter einem sehr, sehr schweren Verdacht. Aber Schönheit eines Trockenrasierers zum Beispiel, das ist etwas, was durchaus diskutiert wird und als ehrenwertes Thema gilt. Wenn Sie in eine indische oder eine afrikanische Hütte eintreten oder wenn sie das liebevoll konservierte Proletarier-Cachot der Bernadette

Soubirous in Lourdes sehen, dann gibt es da Primitivität, Lumpigkeit, Kälte – man braucht die Armut nicht verklären –, aber es gibt nichts Hässliches.

H. Zaborowski: Aber warum haben wir in unserer heutigen Zeit dann so eine Vorliebe für das Hässliche? Wird uns suggeriert, dass das Hässliche doch eigentlich das Schöne sei oder das Gute, oder zeigt das eine Krise der Kultur, die überhaupt keinen Zugang zum Schönen, zum Wahren, zum Guten mehr hat?

M. Mosebach: Ich erkenne einen Hässlichkeitskult in unserer Zeit, den ich verachte. Aber man sollte es sich mit den Begriffen «schön» und «hässlich» nicht zu einfach machen. Schönheit ist wesentlich mit Leben verbunden – auch dem Leben toter Dinge, die von Schönheit beseelt zu Stilleben werden können. Das Bleichwerden klassischer Schönheitsmaßstäbe hat uns neue Schönheiten zu sehen gelehrt, wo man sie früher nicht vermutet hätte. Aber ich möchte nicht ausweichen. Sicher hat die Industrialisierung einen großen Anteil an dem Verschwinden von Schönheit. Es gibt eine Art körperlicher Ursympathie mit den traditionellen Materialien von Holz und Stein, die man zu synthetischen Materialien nie entwickeln kann. Schönheitserleben ist oft auch ein Wiedererkennen, das Evidentwerden einer Harmonie, die zwischen dem Gegenstand und dem eigenen Körper besteht.

H. Zaborowski: Das ist der Grund, weshalb wir natürliche Stoffe gegenüber synthetischen vorziehen ...

M. Mosebach: Weil wir uns in einer geschöpflichen Grundverwandtheit empfinden mit ihnen. Die Vorstellung der Renaissance, der Architekt habe vor allem den menschlichen Körper zu studieren, ist etwas, was jedem unwillkürlich einleuchten müsste. Wir sind unablässig dabei, alles an uns zu messen, alles in ein Verhältnis zum Menschen zu setzen. Die Gegenstände der vorindustriellen Jahrtausende waren von Hand hergestellt, standen von daher schon in einem notwendigen und unmittelbaren Verhältnis zum Körper. Wenn man mit der Hand darüberstreicht, antwortet das Holz; es ist bereit, sich bearbeiten zu lassen. Die synthetischen Materialien und Herstellungsweisen machen die Erzeugung von Dingen möglich, die nicht mehr ohne weiteres in Bezug zum Menschenkörper gesetzt werden müssen.

H. Zaborowski: Die Liebe zur Gestalt ...

M. Mosebach: Liebe zur Gestalt, und Misstrauen gegenüber Erfahrungen, die nicht der unmittelbaren sinnlichen Möglichkeit des Menschen entsprechen. Wir sind inzwischen von vielen Vollzügen umgeben, die wir nicht

mehr sinnlich erfahren, bei denen wir kaum verstehen, was vor sich geht, und die wir schon gar nicht mehr mit dem ganzen Körper mitvollziehen können. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit können wir uns für die Wahrnehmung unserer Welt nicht mehr auf unsere Sinne stützen. Es ist auch vollkommen unklar, wie wir uns in dieser Lage zurechtfinden werden. Das ist eine sehr ernste Situation, die zunächst einmal irreversibel ist.

H. Zaborowki: Dies führt in gewisser Weise auch zum Beginn unseres Gespräches zurück, nämlich zu der Charakterisierung des Künstlers als einer Unperson, die vor der Wirklichkeit zurücktritt und in dieser Weise eigentlich an die Wirklichkeit erinnert und neu zur Realität, zur Wirklichkeit, zu den «Sachen selbst» erzieht und vielleicht ermahnt. Eine Stimme der Erinnerung...

M. Mosebach: Ich glaube, in diesem dichten Nebel ist der Erzähler am besten beraten, wenn er sich gleichsam willenlos als Korken auf den Strömen der Zeit treiben lässt, wenn er darauf verzichtet, seinem Erzählen eine Richtung vorzugeben und ihm ein Ziel zu setzen. Unsere Subjektivität begleitet uns ohnehin gnadenlos; um die müssen wir uns keine Sorgen machen. Eine spätere Generation mag unsere Reise dann deuten und beim Sichten des von uns aufgesammelten Stoffs ein Bild davon gewinnen, mit welchen Gewinnen und Verlusten sie aus der großen historischen Transformation hervorgegangen ist.

H. Zaborowki: Das klingt nach einer sehr ernsten Aufgabe für die «Unperson» des Schriftstellers. Welche Rolle spielen dann aber Humor und Ironie? Mir ist aufgefallen, dass in vielen, wenn nicht sogar allen Ihren Romanen Humor und Ironie eine nicht ganz unwesentliche Rolle spielen. Der Leser stellt das eigentlich auf der ersten Seite immer schon fest. Ist das ihre Form der Distanzierung, der Stellungnahme?

M. Mosebach: Wer erzählen will, muss sich in einem gewissen Abstand zu seinem Stoff befinden; ein Sinn für Komik, für das Groteske, das Erheiternde schenkt die Möglichkeit, diesen Abstand zu genießen, ihn lustvoll zu erleben – er bewahrt die Distanz vor Kälte und Indifferenz.

H. Zaborowki: Also muss man sich Martin Mosebach trotz der Krise, in der wir leben, als einen glücklichen Menschen vorstellen?

M. Mosebach: Sie wissen ja, dass das reine Glück ein unbewusster Zustand ist, dessen man erst habhaft wird, wenn er vorübergeht. Da ich mich aber, wenn ich augenblicklich darüber nachdenke, nicht als unglücklich empfinde,

werde ich vielleicht aus der Rückschau in Jahrzehnten, sofern sie mir noch vergönnt sind, sagen, dass ich 2008 ein glücklicher Mensch gewesen bin.

H. Zaborowski: Vielen Dank, Herr Mosebach, für dieses Gespräch!