

MICHAELA KOPP-MARX · HEIDELBERG

VOM GLÜCK DES ERZÄHLENS

Patrick Roth und Peter Handke

Glück in der Literatur ist ein zwiespältiges, beinahe unwürdiges Sujet – es ist der Stoff, aus dem die Produkte der Unterhaltungsliteratur sind. Während in Bestsellern an Szenen des Gelingens und «happy endings» kein Mangel herrscht, sind sie in der Dichtung eher selten. Ungetrübtes Glück eröffnet eben keine Einsichten in die Komplexität und Undurchsichtigkeit menschlichen Daseins. Und so war der Nachkriegsmoderne alles Positive und Helle so unerträglich, daß sie ein Glücks-Verbot verhängte. Schon seine äußeren Erscheinungsformen – Schönheit, Harmonie, Geschlossenheit – setzte sie mit Eskapismus und Verlogenheit gleich. Angesichts umfassender Zerstörung außen und existentieller Leere innen hatte alles Ästhetische im Sinne Adornos «negativ» zu sein oder es war Kitsch. Im kommerziellen Zeitalter der Postmoderne wandelten sich die Verhältnisse gründlich: das Schöne kehrte in die Poetologien zurück, glückversprechend rührselige Stoffe waren plötzlich kunstfähig und angesehene Autoren scheuten sich nicht länger, Romane zu verfassen, die ungebrochenste Glücksgefühle im Zeichen der Liebe entfalten und reißenden Absatz fanden.¹ Doch sind Erzählkonstellationen, die ohne große Widerstände auf Synthesen zulaufen, mit dem Problem behaftet, den Leser zu unterfordern und zu langweilen. Sie wirken in ihrer Einseitigkeit und Durchschaubarkeit unbefriedigend und merkwürdig steril – es mangelt am Dunklen und Schmerzhaften, das ein Leben durchkreuzt und nicht auf Antrieb verstanden werden kann. Daß Glück ohne seinen Gegensatz nicht zu haben, daß es genau genommen überhaupt nicht zu haben und herzustellen ist, sondern sich unter unwägbar, menschliche Ratio übersteigenden Umständen einstellt, läßt sich am Beispiel von Peter Handkes Essay *Versuch über den geglückten Tag* (1991) und Patrick Roths Erzählung *Sonnenfinsternis* aus dem Zyklus *Starlite Terrace* (2004) verfolgen. Was die differenten Texte zum Vergleich prädestiniert, ist der in beiden

MICHAELA KOPP-MARX, geb. 1963, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte an der Universität Heidelberg. 1997 Promotion. Wissenschaftliche Assistentin am Germanistischen Seminar. 2003 Habilitation. Leiterin der Heidelberger Poetik-Dozentur und Gastprofessorin an der Universität Hildesheim.

entfaltete Gegensatz aus Dissoziation und Einheit, hinter dem letztlich die Sinnfrage und – eng damit verbunden – die Frage nach dem Wesen von Glück steht.

Essay und Erzählung setzen im Zustand eines aufgelöst Chaotischen ein, das sich im Verlauf des Erzählens zu einer Ordnung zu lichten beginnt. Fügt sich das zerrissen Fragmentarische zu neuer Einheit, wird dies als Glück empfunden. Während Handkes Essay das Glück gleichsam aktiv zu betreiben sucht, über die intensive Bemühung jedoch nicht hinausgelangt, fügt sich in Roths Erzählung das Zersplitterte unerwartet zu einer Ganzheit, die erkenntnis- und sinnstiftend wirkt. In der folgenden Annäherung an das «Glück des Erzählens» mag Handkes gescheiterter «Versuch» als dunkle Folie einer geglückten Erzählung dienen.

1. Mißglückte Ordnung

Der *Versuch über den geglückten Tag* handelt im Kern von den Beziehungen zwischen Phänomenen der sichtbaren Welt. Der «geglückte Tag» ist immer dann in Reichweite, wenn das Vereinzelte verknüpft und in einen Zusammenhang gebracht werden kann. Als Medium der Zusammenführung dient die «Line of Beauty and Grace», die Handke der Kunsttheorie des Malers William Hogarth (*Analysis of Beauty*, 1753) entlehnt. Diese Nachfolgerin der «figura serpentinata» galt dem 18. Jahrhundert als Quelle allen Reizes und aller Schönheit und ist überall in der «lebendigen Natur» vorhanden.

«Das Auge findet diese Art des Ergötzens an gewundenen Wegen, sich schlängelnden Flüssen und an all den Dingen, deren Formen [...] vornehmlich aus dem, was ich die Wellen- und Schlangenlinie nenne, zusammengesetzt sind. Verwicklung der Form will ich also als das Besondere der Linien bestimmen, welches sie ordnet, so das Auge zu einer spielerischen Weise des Verfolgens führt; und aus Freude, die wir dabei empfinden, geben wir diesem Besonderen den Namen der Schönheit.»²

Seit Handke Hogarths Selbstbildnis mit Malerpalette (1745), die jene sanft geschwungene Linie programmatisch ziert, in einem verborgenen Londoner Museumswinkel für sich entdeckte, bestimmt die S-Linie seine Wahrnehmung. Das Formideal des Klassizismus wird als das lang gesuchte Element erkannt, mit dessen Hilfe die allgemeine Verwirrung in die ersehnte Ordnung zu überführen wäre – wenn man nur Augen hat, das Schöne zu sehen: im anmutig gebogenen Frauenhals, der geschwungenen Wade, den kurvigen Bewegungen der zeichnenden Hand, im Apoll von Belvedere, im Stuhlbein, im Petersilienblatt, im menschlichen Beckenknochen und in den gewundenen Füllhörnern der Götter. Die archetypisch formale Manifestation des Schönen in der eigenen Gegenwart zu entdecken, wird zum Auftrag des Dichters und zum Inhalt seines *Versuch[s] über den geglückten Tag*.

Zum zweiten (ungenannten) Paten des Projekts avanciert der griechische Philosoph Platon. Sein im *Timaios* entfalteter Gedanke vom verknüpfenden Band, das ein «gegenseitiges Verhältnis» (= analogia) bewirkt, wird dem Erzähler zum heimlich anleitenden Gesetz seines «Versuchs». Ist die Schönheitslinie das allem Seienden Inhärente, repräsentiert die «analogia» die Funktion, welche die Verbindung zwischen den Dingen herstellt. In Platons Bezeichnung vom «schönste[n] aller Bänder» schwingt die vereinigend erlösende Qualität eines gegenseitigen Verhältnisses mit.

«Daher schuf der Gott, als er den Leib des Alls zusammenzusetzen begann, ihn aus Feuer und Erde. Nur zwei Bestandteile aber ohne einen Dritten wohl zu verbinden ist nicht möglich; denn inmitten beider muß ein beide verknüpfendes Band entstehen. Das schönste aller Bänder ist nun das, welches das Verbundene und sich selbst so viel wie möglich zu *einem* [Herzvorh. M.K.-M.] macht; das aber vermag seiner Natur nach am besten ein gegenseitiges Verhältnis zu bewirken.»³

Die formlos zerfallene Welt soll nach dem Willen des Erzählers mithilfe des Analogie-Prinzips in eine lichte, schöne Ordnung transponiert werden, den «geglückten Tag» herbeizuführen. Und so verbinden sich der Wahrnehmung so differente Dinge wie eine Fahrt mit dem Pariser Vorortzug, der seinen Passagier im Schwung einer S-Kurve um die Hügel der Seine trägt, mit einem dunklen, von einer gebogen weißen Ader durchzogenen Granitkiesel am Ufer des Bodensees und jenem Gemälde aus dem 18. Jahrhundert, das die Schönheitslinie als Emblem enthält. Ob es die Uhrkette des Großvaters ist, die Bewegung fallender Platanenblätter oder der Gang mit der Katze durch den Garten – die sanft geschwungene Linie soll alltägliche Abläufe, gewöhnliche Gegenstände und die Gesetze der Natur zu einem in sich geschlossenen Kosmos einen, dessen Rhythmus in den arabesken Kurvenbewegungen des Textes selbst sich niederschlägt.

Trotz zahlreich gefundener Ähnlichkeitsbeziehungen will sich die ersehnte Einheit jedoch nicht einstellen. Immer wieder bricht die Gedankenführung ab, wechselt die Perspektive; der Erzähler nimmt den Faden neu auf, ihn im nächsten Moment wieder fallen zu lassen – ohne je zu einem Zentrum vorzustoßen. «Wann», fragt er sich ungeduldig, «setzt du endlich, Satz für Satz zu dem so leicht-wie-scharfen-Schnitt, durch das Wirrwarr in medias res an, damit dein obskurer «geglückter Tag» beginnen kann, sich zu der Allgemeinheit einer Form zu lichten?»⁴ Alles hängt von der Arbeit des Bewußtseins ab, das unentwegt auf der Suche nach der «Form» ist, und doch immer wieder zerstreut abweicht. Das Form-Sehen und In-Beziehung-Setzen entwickelt sich zu einer mühsamen, unendlich in Gang zu haltenden Tätigkeit, die von Versagens- und Schuldängsten geprägt ist. Der geglückte Tag, phantasiert der erschöpfte Erzähler, müßte so aussehen wie ein Lied Van Morrisons, das einen Sonntagsausflug aufs Land zum Inhalt

hat. Es entwirft «[...] Bilder von einer Autofahrt an einem Sonntag – an dem das Glücken des Tages noch schwieriger scheint als an all den sonstigen Tagen –, zu zweit, wohl mit einer Frau, in der Wir-Form (in der das Glücken des Tages ein noch größeres Ereignis ist als im Alleinsein): Fischen in den Bergen, Weiterfahren, ein Imbiß, Weiterfahren, der Schimmer deines Haars, die Ankunft am Abend, und die letzte Zeile, etwa so: «Warum kann nicht ein jeder Tag sein wie der?» [V 18]

Der Erzähler, ahnt man bald, wird nie zum geglückten Tag vordringen. Je intensiver er sich müht, desto weiter entfernt er sich von seinem Ziel. Der Wille, allem Wahrgenommenen eine Linie zu schaffen, den Zusammenhang zu stiften, ruft die Gegenkräfte auf den Plan. Die Bewegung bricht ab, das Geordnete kippt «von der Formhülle in die Formlosigkeitshölle» [V 37] zurück. Einmal greift der Erzähler unbedacht neben ein Glas, es fällt zu Boden – der Rhythmus des Tages ist zerstört. Das Mißgeschick hat existentielle Dimension – es gerät zum Zeichen für den «Einbruch des Todes». Zweifel stellen sich ein: «Denn die Idee solch eines Tags – Augenblick für Augenblick sich weiterzubewegen auf dessen Höhe und dabei Licht um Licht weiterzutragen – ist doch etwas nur für einen wie jenen unseligen Luzifer?» [V 38] Der Lichtträger Luzifer repräsentiert die abgründig-bedrohliche, vom formschaffenden Ich negierte Nachtseite des Bewußtseins, wo jenes Chaos regiert, das der Erzähler angetreten ist, zu bändigen. Wird die gegensätzliche dunkle Seite nicht erkannt und einbezogen, verschafft sie sich gewaltsam Zutritt. Der Essay mündet in die Erkenntnis, daß die eigentliche Gnade des «geglückten Tags» die Aufhebung der Bewußtseins-Anspannung wäre. Und so könnte die Lehre des «Versuchs» lauten, daß Ordnung, Harmonie und Glück sich nicht konstruieren lassen – etwas Drittes muß hinzutreten, das sich menschlichem Willen jedoch entzieht. Der *Versuch über den geglückten Tag* endet offen und beinah so, wie er begonnen hat: im Zustand der Verwirrtheit und Entzweiung. Schon in den *Phantasien der Wiederholung* (1983) hatte Handke sich zum bruchstückhaft Unvollendeten als gültigem Ausdruck der Gegenwart bekannt. Der gescheiterte *Wintertagtraum* knüpft resignierend daran an. «Entspricht es nicht unsereinem jetzt, daß ein solches Gebilde immer wieder abbricht, ins Stottern, Stammeln, Verstummen und ins Schweigen kommt, neu ansetzt, Seitenstrecken nimmt – dabei jedoch zuletzt wie eh und je auf eine Einheit und etwas Ganzes hinzielt?» [V 19–20]

2. Dunkler Lebensgrund

Anders als in Peter Handkes bewußtseinszentrierter Prosa ist im Erzählen Patrick Roths eine Schicht lebendig, die die Welt der sichtbaren Realität auf eine zweite, ursprünglichere Wirklichkeit hin öffnet. Diese Welt hinter

der Welt wird im Traum, in geheimnisvollen Synchronizitäten und inneren Bildern sichtbar-real. *Sonnenfinsternis*, jenes astronomische Ereignis und mythische Bild, das der Erzählung den Titel leiht, impliziert das Wirken eines Göttlichen, das Licht und Dunkelheit gleichermaßen in sich vereint. «Um die Mittagszeit legte sich eine Finsternis über das ganze Land. Diese Finsternis währte drei Stunden, und die Sonne verlor ihren Schein» [Lk 23,44–45]. Die Sonnenfinsternis, die laut den Evangelien die Kreuzigung überschattete, symbolisiert die dunkelsten Stunden Jesus', die menschliche Erfahrung des Todes und die grenzenlose Verzweiflung des Sohnes. «Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: «Eli, Eli lama asabthani» das heißt: Mein Gott, mein Gott warum hast du mich verlassen?» [Mt 27,47] – Worte, die zeugen von der Ferne eines grausamen Gottes, der den Sohn opfert. In *Sonnenfinsternis* ereignet sich im Moment größter Gefahr eine Begegnung mit dem dunklen Gott, eine völlige Umkehr und die Rettung vor dem sicheren Tod.

Sonnenfinsternis entfaltet das Lebensdrama des Moss McCloud, dem vierzig Jahre zuvor die kleine Tochter von der eigenen Frau genommen wurde. «Darkness at Noon» lautet auch der Titel des Theaterstücks, in dem der ehemalige Schauspieler zu Beginn der 60er Jahre auf einer New Yorker Bühne auftrat.⁵ Ein Schwarzweißfoto der Verhör-Szene zeigt Moss als gestraucheltes, seinem Peiniger (Jack Palance) hilflos ausgeliefertes Opfer, das «dramatisch» in die Kamera blickt. Daß Moss McCloud das Szenefoto im Alter noch in der Briefftasche verwahrt, deutet auf eine tiefe Wahrheit hin, läßt die Tragik ahnen, die im eigenen Leben waltet. Katastrophisches impliziert auch das Datum der Aufnahme – Moss spielte die Opfer-Rolle an dem Tag, an dem John F. Kennedy dem Attentat in Dallas zum Opfer fiel (22. November 1963).

Der Erzähler, der Moss' Geschichte überliefert, begegnet einem älteren, verwirrten Mann an einem späten Dezembertag des Jahres 2002. Der neue Wohnungsnachbar im «Starlite Terrace» lebt in ständiger Erwartung des Besuchs seiner Tochter – so auch an diesem Morgen, als er glaubt, ihr Klingeln an seiner Tür gehört zu haben. Was sich rasch als Einbildung herausstellt, führt unmittelbar hinein in die Lebensproblematik eines Mannes, der ganz in der Vergangenheit lebt und zugleich in der ständigen Angst, «abgeholt» zu werden – ins Heim und in die «Duschen». Boden und Möbel seines Ein-Zimmer-Apartments sind mit «alten Manuskriptseiten übersät, mit Gerichtsakten, Briefen und Magazinen, deren schiefe oder umgefallene Haufen Moss nur wenig Bewegungsfreiheit ließen»⁶. Im Chaos spiegelt sich das jahrezehntelange Ringen um die geliebte Tochter ebenso wie der verzweifelte Versuch, den essentiellen Verlust in eine Geschichte zu fassen.

Seinen Ausgang nimmt die Rekonstruktion in einem kleinen fensterlosen Raum hinter dem eigentlichen Wohnraum, von Moss als «Binsen-

kästchen» [S 60] bezeichnet. Jenes Kästchen aus Binsen war das Behältnis, das den von der Mutter ausgesetzten Moses-Knaben durch das Schilf des Nil zur Königstochter trug. [Ex 2,1-10]. Das biblische Bild fungiert als Koinzidenz in einer ganzen Kette von Gemeinsamkeiten, die das Leben des Moss McCloud an das Leben des alttestamentarischen Propheten anschließen. Mit ihm teilt Moss nicht nur den Namen, sondern auch die niedrige Geburt, das Ausgesetztsein, die frühe Bedrohung durch den Tod, das Wunder der Rettung, die vierzigjährige Wanderschaft durch die Wüste und ganz zuletzt – das Hinterlassen eines Zeugnisses für die Nachwelt.

Der dunkle Grund dieses Lebens scheint in einem vergilbten Zeitungsartikel auf, der im «Binsenkästchen» über der Matratze hängt. Unter der Überschrift «Miracle Boy überlebt Sturz aus dem vierten Stock» präsentiert er das dreijährige Kind im Kopfverband. Die Mutter habe ihn, den unehe-lich im Wiener Exil geborenen Jungen eines jüdischen Milchmanns, in einem Wutanfall aus dem Fenster geworfen. Die feine Narbe, die sich über Moss' Stirn zieht, deutet den Bruch des Schädels an. Das fühlbare Loch im Kopf wird ihm später das Leben retten, wenn er sich aus purer Verzweiflung an eine der Kriegsfrenten von Korea bis Vietnam meldet. Das Zeitungsfoto frühen Leids hängt in einer Achse mit dem gerahmten Foto der dreijährigen Tochter, die glücklich lächelnd etwas Selbstgemaltes in die Kamera hält – Bild eines Pferdes mit blauen Flügeln, dessen Original Moss im gepackten Flucht-Rucksack verwahrt. Der Pegasus ist das unschuldig vom Kind zugeeignete Schutzzeichen, das den Vater vor den negativen Mächten des Lebens bewahren soll. Im Bild des mythischen Flügelpferds, Sinnbild geistiger Inspiration und kreativer Kraft, wird evident, daß die Beziehung zum inneren Leben eine zentrale Rolle in Moss' Individuation spielt. Das Wapentier der Poeten symbolisiert die schöpferische Fähigkeit, Errittenes zu fassen und zu objektivieren – Bedingung der Möglichkeit, sich dem dunklen Lebensstoff anzunähern, ihm Ausdruck zu verleihen und zu sich selbst zu finden. Der Wert des Geistig-Kreativen ist eng mit der Tochter verbunden und in gewisser Weise auf sie, für die er sein Leben aufschreibt und die er täglich erwartet, projiziert.

3. Untergang und neuer Anfang

Zu Beginn der Erzählung ist Moss von innerer Auflösung bedroht. Wahnvorstellungen überschatten sein Leben, das ohne Richtung ist. Die stille Verzweiflung überträgt sich auf den Erzähler, den die Begegnung mürbe und traurig zurückläßt: «Ich wollte mich ablenken, dem Bild vom alten einsamen Mann entkommen, der in Angst lebt, in sinnloser Erwartung, im Chaos ungeordneter, ungelesener Schriften.» [S 63] Einen neuen Blickwinkel eröffnet «Key Largo» (dt.: «Gangster in Key Largo», USA 1948, Regie: John

Huston), der zufällig im Fernseher läuft. Die Geschichte vom desillusionierten Ex-Offizier Frank McCloud (Humphrey Bogart), der sich auf die abgelegene Florida-Insel Key Largo begibt, um den Angehörigen des unter seiner Führung bei Monte Cassino tödlich verwundeten Kameraden Bericht zu erstatten, führt das rettende Motiv ein, das auch in Moss' Leben eine zentrale Rolle spielt, aber unter einem Berg von Frustration begraben liegt. Frank McCloud verliebt sich in die Frau (Lauren Bacall) des Gefallenen und wird – nachdem er der Gangsterbande um den teuflischen Johnny Rocco den Garaus gemacht hat – am Ende auf der Insel seßhaft. Die Liebesfaszination zwischen Bogart und Bacall setzt der Film symbolisch als Auswerfen eines Schifftaus und Vertäuung des Boots am Landesteg von Key Largo in Szene. Das göttliche Ziehen und Gezogenwerden übers Wasser im Angesicht eines aufziehenden Hurricane verbindet sich dem emotional affizierten Erzähler mit der ersten Begegnung seiner Eltern in Heidelberg, die sich zeitlich parallel ereignete. Als er vorm Fernseher eingeschlafen ist, spinnt sich die Szene am Bootssteg von «Key Largo» im Traum fort: Der Träumer erblickt am Fenster stehend einen Mann, der eine Straße, die sich in einen reißenden Fluß verwandelt hat, zu überqueren sucht, indem er sinnlos ein Tau in die Fluten wirft. Er sieht aus wie Bogart, ist aber der Stirnnahe nach Moss McCloud. Sein Tau schlingt sich um einen vorbeitreibenden blauen Karosserieflügel, Moss will ihn zu sich ziehen, wird aber von den Fluten mitgerissen und treibt auf dem Flügel davon.

Abgesehen von der heimlichen Identifikation des Träumers mit Moss kündigt der Traum von Dissoziation und Untergang. Wenige Tage später wird das Manuskript, Moss' einziger Lebensinhalt, zusammen mit seinem Fahrrad gestohlen. «[...] die Erinnerungsarbeit der letzten zwanzig Jahre, die ganze Geschichte, die er Amy eines Tages übergeben wollte, sich für immer vor seinem Kind zu rechtfertigen» [S 67] ist nun ebenso verloren wie dieses selbst. Doch die Katastrophe der zweiten Beraubung ist – was der Bestohlene nicht ahnt – ein Glücksfall: Mit dem Ende eines zwanzigjährigen Lebensabschnitts im Zeichen des verlorenen Manuskripts geraten die Dinge in Bewegung und formieren sich neu. Noch während Moss – assistiert vom Erzähler – auf der Gasse hinter dem Ventura Boulevard in einem Müllcontainer wühlt, beginnt sich etwas zu lichten: Getrieben von ohnmächtiger Verzweiflung gerät er ins Erzählen – stockend, stammelnd, exklamatorisch, assoziativ-emotional und hochlebendig. Mit jedem Satz findet er tiefer in die Vergangenheit hinein; längst vergessene Szenen treten farbig vors innere Auge, Schmerzliches und Verdrängtes kommt an die Oberfläche. Vor den Augen des Lesers setzt sich die tragische Geschichte eines sitzengelassenen Ehemanns und Vaters Stück für Stück zu einem schillernden Drama zusammen.

Was Moss mit dem Verlust des Manuskripts letztlich widerfährt, ist der längst fällige Abstieg ins Konkrete. Der mysteriöse Raub zwingt ihn, aus

dem, was auf hunderten von Seiten jahrezehntelang umkreist und immer wieder neu umkreist wurde, das Drängendste herauszugreifen, es direkt ins Ohr des Begleiters zu geben. Das Unfertig-Unverstandene, all die Teile, Fragmente und Splitter seines Lebensfilms ordnen sich um jenes «brennende» Zentrum herum an, so daß Struktur sich bildet, Zusammenhänge sichtbar werden. Moss' Bericht dehnt sich über die folgenden zwei Drittel der Erzählung aus, um erst kurz vor dem Ende zurück in den Rahmen zu münden, der noch ganze 15 Zeilen umfaßt. Der Erzähler tritt dabei fast vollständig hinter den Protagonisten zurück, der zum eigentlichen Erzähler avanciert.

4. *Tal der Finsternis*

Moss' Rede ist durchtränkt von einer ohnmächtigen Wut auf Stella, die Frau, die ihm 1966 nach drei Jahren Ehe die kleine Tochter «raubte», um mit einem Anderen wortlos nach Los Angeles durchzubrennen: «Und stiehlt mir – das wußte sie, das war der eigentliche Schlag gegen mich, der Schlag, der rücksichtslos tödlich sein sollte –, und stiehlt mir das Liebste auf dieser Welt, dieses Kind.» [S 68] Die Geschichte der versuchten Rückholung erinnert an einen Thriller à la Hollywood, doch sie endet in einer transzendenten Erfahrung, die das Leben grundlegend verändert. Auf einer Dinner-Party mit Gästen aus dem Umkreis der New Yorker Mafia erfährt der am Boden zerstörte verlassene Mann von der italienischen Lösung für sein Problem und läßt sich aus schierer Verzweiflung darauf ein. Er besorgt ein Foto seiner Frau, sucht 500 Dollar zusammen und macht sich zur Mittagszeit des verabredeten Tages auf den Weg zu einem italienischen Lokal in der Bronx, Stella dort «in Auftrag» [S 69] zu geben. Ein Häuserblock vom Zielort entfernt ereignet sich das Unerhörte: Moss begegnet Gott im Fenster einer Bank. Was zuerst noch «sinatramäßig» [S 75] aussieht, Spiegelbild eines zielstrebig-coolen Mannes mit Händen in den Hosentasche, entpuppt sich im nächsten Moment als furchteinflößende Erscheinung des «Anderen»:

«Die große Glasscheibe spiegelte gerade genug, das Licht stand gerade richtig, daß ich das – auf den flüchtigen Blick hin – sehen konnte. Und ich hielt. Hielt an. Sah mich im gläsernen Meer. Sah meine Augen erkannte nichts wieder. Als starrte ein anderer auf mich zurück. Fremd, daß mir graute. Ich wandte mich ab – nur eine halbe Drehung. Zur Tür. Ging einen Schritt ... Einen weiteren Schritt ... Und trat in die Bank und lief zum Schalter und zahlte das Geld ein. Die ganzen fünfhundert. Auf mein Konto.» [S 75-76]

Was hier geschieht, ist die sofortige, instinktive Revidierung eines reiflich überlegten Plans. Was den Umschwung auslöst, ist die unheimliche Präsenz jenes übermächtigen «anderen» in den eigenen, im Fensterglas gespiegelten Augen. Der Spiegel ist das klassische Medium der Selbsterkennt-

nis, das in frühen Kulturen die glatte Oberfläche eines Wassers war. Der Vergleich des Fensterglases mit dem «gläsernen Meer» [Offb 4,6] stellt die Verbindung zu Gott her, der sein Angesicht der Legende nach im Himmelozean, der seinen Thron umgab – dem «gläsernen Meer» – gespiegelt haben soll. Traditionell markieren Spiegel und Fenster Schwellen ins Jenseits, eröffnen Zugänge ins Reich des Unbewußten – lassen Unsehbares sichtbar werden. Was aus dem Fensterspiegel auf Moss zurückschaut, ist Gott in seiner Finsternis. Moss hat die Geistesgegenwart und Kraft, sich nicht von ihm überwältigen zu lassen. Es braucht nur eine «halbe Drehung» – ein paar Schritte zurück zum Schalter der Bank, das gefährliche Geld loszuwerden. Die Quittung über die Einzahlung soll ihn *und* Gott dauerhaft an die Versuchung, das Böse zu tun, mahnen:

«Das nur ... damit mir bewußt bliebe, wie nah daran ich gewesen war. Mir und Gott das bewußt bliebe. Bewußt würde, wie *nah* er mich kommen ließ. Und daß ich – das war mein Pakt mit ihm und darauf der Stempel, wenn du so willst –, daß ich die Gewißheit, meine Tochter je wiederzubekommen ... in diesem Moment opferte. Opferte, weil ... Letztlich aus freiem Willen. Ich hatte etwas gesehen. Verrückt diese Spiegelung. Ihm zum Bilde war sie gesehen. *Er* war der Verrückte. Ich glaube, er *sah* sich in mir. In diesem Moment. Sah sich in meinem Planen und war bereit, seine Schale Zorn auszugießen. Und *das* hatte ich erkannt.» [S 76]

Moss hat in jenem Licht-Moment vor der Bank Einblick in die dunkle Seite des Gottesbildes gewonnen.⁷ Dieses zur Vernichtung bereite göttliche Wesen erblickt im von Vergeltung und Mordlust Getriebenen das geeignete Gefäß, seinen Zorn auszugießen. Der aber «sieht» – erkennt, daß er im Begriff steht, vom Verfolger zum Verfolgten zu werden. Die biblische «Zorneschale» [Offb 16, 1–21] symbolisiert den Ansturm archetypisch destruktiver Energien, die hinter den dunklen Augen im Spiegel lauern; werden diese elementaren Kräfte freigesetzt, bringen sie «siebenfaches Unheil» [Offb 15,7] über die Erde. Moss spürt die tödliche Gefahr, mitgerissen zu werden. In der rückblickenden Reflexion wird aus dem instinktiv Gefühlten Gewißheit. Gott, so Moss, «sieht» [S 76] sich im Menschen, spiegelt sich in ihm als seiner Projektionsfläche und wird sich so seines eigenen Abgrunds bewußt. Gott und Mensch, könnte man den Gedanken weiterspinnen, brauchen einander; Gott offenbart dem Menschen seine dunkle Seite, dessen Bewußtsein das primitiv Ungezügeltere, die archaisch dunklen Anteile – im Kleinen und für sich – zu transformieren vermag, vorausgesetzt, es hält stand und läßt sich nicht überwältigen.

Das intuitive Erkennen des dunklen Gottes und das zielgerichtete Handeln bannen die drohende Vernichtung und retteten Moss das Leben. Mit nachträglich noch «zitternden Knien» berichtet er, daß der Mann, der den Stella-Auftrag entgegennehmen sollte, zum Zeitpunkt seiner Verabredung

von Killern erschossen wurde. Moss, der das Blutbad bei «Da Bruno» noch einmal heraufbeschwört, wird sich bewußt, daß eine göttliche Macht von Beginn an lenkend im Spiel war. Jenes Göttliche ermöglichte ihm das Erkennen des Abgrunds an Finsternis, ermöglichte Umkehr und Rettung:

«Keine fünf Minuten her, dieser Vergeltungsmord, wie es später in den Zeitungen hieß. Wäre ... du mußt dir das vorstellen ... wäre das Licht vor dem Bankgebäude, wäre die Wolke am Himmel [...] wäre der Wind, der die Wolke trieb, nur etwas stärker gewesen, hätte sie früher verdunkelt, die Sonne, dann wäre ich nicht stehengeblieben, hätte nichts oder kaum etwas im Fenster gesehen, nicht genug jedenfalls, mich zu stoppen, wäre um die Ecke gebogen und – rechtzeitig ins Lokal gekommen.» [S 78]

Jene oberflächlich betrachtete «Glück-im-Unglück»-Situation erweist in der Rückschau, daß die unheimlich-numinose Begegnung mit dem dunklen Gott ein Segen war. Moss ist nun auch in der Lage zu erkennen, daß das Rettende mit einem furchtbaren Opfer erkaufte wurde: der «Gewißheit, meine Tochter je wiederzubekommen» [76]. Indem Moss seinen sehnlichsten Wunsch in sich verschloß und auf die geliebte Tochter verzichtete, setzte er sich einem tiefen inneren Konflikt aus, an dem er lebenslang laboriert und leidet. Ein Gegensatz ist damals aufgebrochen, ein Riß in der Seele: das Ich, das die natürlichen Rechte des Vaters an seinem Kind einklagt, revoltiert gegen die innere Stimme, die auf dem Opfer beharrt, Moss dafür mit dem Leben davon kommen ließ. «Und ich kann dir sagen, der Schmerz ... die Schmerzen, die ich fühlte bei dem Gedanken, ich könnte Amy nie wiedersehen ... Ich wünsche sie keinem.» [S 76]

5. Wiedergefundenes Glück

Der unlösbare Konflikt paralyisierte Moss' restliches Leben, schlug sich im aussichtslosen Kampf gegen Stellas Anwälte nieder und endete in der totalen Niederlage. Moss verliert sein Geschäft in New York, die Wohnung am Central Park, das gesamte Vermögen und zuletzt auch noch das Sorgerecht, das erneut Stella ihm stahl, indem sie den Vater beschuldigte, die Tochter mißbraucht zu haben. «Damit nahm sie mir Amy. Das Gericht entschied für sie, ich hatte auf der ganzen Linie verloren.» [S 81] Am tiefsten Punkt der Geschichte, als Moss zum zweiten Mal vorm Scherbenhaufen seines Lebens steht, setzt die Gegenbewegung ein, entdeckt sich der längst verlorene, unter Schichten von Haß und Kränkung vergrabene Schatz. Es ist die Stella-Frage des Erzählers, die den Durchbruch vorbereitet. «Gott sei Dank» [S 82] sei er ihr nie wieder begegnet – dieser Frau, die als TV-Autorin reüssierte, obschon sie keine «zwei Sätze logisch miteinander verbinden» [S 82] konnte. Überhaupt sei von Beginn an absehbar gewesen, daß eine Beziehung mit ihr «nicht sein, nicht werden» [S 82] konnte und sollte. Minuten später wird

Moss seine Auffassung radikal widerrufen. Was sich im letzten Abschnitt seines Erzählens vollzieht, ist ein widerwilliges, zunehmend enthusiastisches Bewußtwerden seines verschütteten Liebesglücks mit Stella, dem «Stern» seines Schicksals vor apokalyptischer Kulisse.

Ein Vorsprech-Termin an einer New Yorker Bühne brachte damals wie auch jetzt im wieder-holenden Erzählen alles ins Rollen. Die vergessene Brille, die unbekannte junge Frau und die zugeteilte Szene aus Thornton Wilders *Our Town* (dt.: «Unsere kleine Stadt», 1938) sind die Ingredienzen einer Romanze, die sich heimlich im Untergrund der 10-minütigen Textprobe zwischen Moss (George) und Stella (Emily) entfaltet. Während George Emily im Drugstore seine Liebe erklärt, spüren Moss und Stella, daß sie über sich, ihre heimlichsten Gefühle, sprechen. Rolle und inneres Erleben verschränken sich, Grenzen heben sich auf, Getrenntes fließt in eins. Dieser Erfahrung einer wunderbaren Übereinstimmung, Synchronizität von außen und innen, Spiel und Leben, entspringt das Sich-Verlieben.

«Und [sie] sagte dann immer: «Schau *mich* an. Vergiß den Text. Die anderen werden ihn auch vergessen, wenn wir wirklich etwas haben. Wenn die fühlen, daß was ist zwischen uns.» [...] Und da war was, kein Zweifel. Sie sah mir in die Augen, da war was. Keine Ahnung, was sie sah. Was sah sie? Mein Gott, Stella, was hast du damals gesehen? Was für ein Wahnsinn, dieses Leben.» [S 83]

Der spontane Kuß, mit dem Stella die Szene beendete, zeigt die Coniunctio äußerlich an. Moss beschreibt diesen Kuß, der nicht im Textheft steht, als einzigartiges numinoses Ereignis, als erfüllten «Augenblick» eines Gelingens, das göttlich ist. Seine nachträgliche Deutung als Zeichen ihrer «Dankbarkeit» für ein inwendiges Erkenntwordensein zeugt von einer tiefen Einfühlung in die Frau, die eben noch das Unglück seines Lebens war – ein völliger Wandel hat sich ereignet.

Der zweite, tiefere Glücksmoment ereignet sich ein paar Wochen später auf dem Höhepunkt der Kuba-Krise Ende Oktober 1962. Als der Atomkrieg am wahrscheinlichsten ist, begegnet Moss der Frau, in die er sich verliebte, zum zweiten Mal. Beide hat es zufällig ins New Yorker Luxus-Hotel «Plaza» verschlagen: «Viel zu teuer für uns. Aber was soll's. Die Nacht würde ja niemand überleben. Wir glaubten das. Glaubten fest daran.» [S 86] Das zufällige Wiedersehen im Angesicht des Untergangs wird als göttlicher Wink verstanden, alles Ungelebte «jetzt», in den letzten Stunden des Lebens, nachzuholen.

«Ja, sie kam auf mich zu. Und klar sah ich... Was war das? Was war das in jenem Moment? Wir sagten uns etwas *ohne* uns ... wir mußten es gar nicht aussprechen, wir sahen es in den Augen des anderen, wir lasen: «So sehen wir uns doch wieder. Aber weil es uns nicht vergönnt ist...» – das las ich in ihrem Blick –, «... weil es uns nicht vergönnt war, miteinander zu leben. Deshalb. Jetzt. Diese letzte Stunde. Diese letzten Minuten vielleicht.»

Die zweite Begegnung geschieht im Bewußtsein des unmittelbar bevorstehenden Todes. Was sie zum glücklichen Ereignis macht, ist die schicksalhafte Fügung des Wiedersehens, die Befürwortung ihrer Verbindung durch ein höheres Prinzip. An dieser Stelle der Erzählung, unmittelbar vor der abschließenden Coniunctio, schieben sich zwei Wirklichkeiten ineinander, verschränken sich getrennte Welten. Moss spricht zum Erzähler, wie er es die ganze Zeit tat, wendet sich nun aber – durch den Erzähler hindurch – an die Tochter, die jetzt anwesend ist: «Und dir sag ich das jetzt, Amy...», Moss sprach mich direkt an, «... Amy, wer immer es dir auch erzählt, vielleicht wird's ja hier mein Freund sein...» [S 87] Speziell für die Tochter ist das Folgende – die Essenz des Lebensberichts – bestimmt: die Schilderung des Augenblicks, in dem zwei Liebende sich in Erwartung des Endes der Welt «erkennen». Es ist der Moment, in dem es zur Zeugung neuen Lebens kommt, das in Amy verkörpert ist, und der hier nicht zitiert werden soll.

Schaut man vom Ende her noch einmal auf die Erzählung zurück, wird klar: Moss' Bericht ist in Wahrheit ein Vermächtnis, und die Tochter ist diejenige, in der es fortleben wird. Amy ist Moss' Zeugnis im doppelten Sinn: Frucht seines Lebens und Nachfahrin, die dieses Leben in sich trägt und weitergibt. Die Bemerkung des Erzählers – «Er [Moss] hatte zu mir gesprochen, als zeuge nun jedes Wort» [S 88] – läßt an die Worte denken, die Moses vor den Israeliten sprach, nachdem er sie durch die Wüste geführt hatte. Jenes «Lied des Mose» (Dtn 32,1-49) enthält das Vermächtnis seines Lebens, das dem Volk als zukünftiges Zeugnis vor Gott dienen kann:

«Nehmet zu Herzen alle Worte, die ich euch heute bezeuge, daß ihr euren Kindern befehlt, daß sie halten und tun alle Worte dieses Gesetzes. Denn es ist nicht ein vergebliches Wort an euch, sondern es ist euer Leben; und solches Wort wird euer Leben verlängern in dem Lande, da ihr hin gehet über den Jordan, daß ihr es einnehmet.» (Dtn. 32, 46-47)

Wie Moses legt Moss am Ende seines Lebens dieses Leben in die Hände eines Mittlers, der es bewahren und der Tochter und all denen, die nachkommen, überliefern wird. Wie Mose das versprochene Land Kanaan sehen aber nicht betreten darf, «sieht» Moss seine Lieben zuletzt um sich «geschart» ohne ihnen konkret zu begegnen. «... Ich sah es ihm an – er hatte kaum zu Ende gesprochen: Jetzt standen sie vor ihm, die Frau und die Tochter. Er hatte sie wieder.»

Indem Moss erzählend Zeugnis seines Lebens gibt, hat er «das Verlorene eingesammelt» [S 88], hat den Kreis zum Anfang geschlossen. Solches Erzählen ist Rettung im Sinne der Ganzwerdung.⁸ Mit jedem neu erschlossenen Abschnitt im Leben ist die Nähe zur höheren Macht verwandelnd fühlbar geworden. Jene im Erzählen erfahrene Verbindung zum inneren Zentrum ist im letzten, abgesetzten Satz der Erzählung realisiert: «Und

Moss glühte vor seinem Besuch.» [S 88] Die Anwesenheit Gottes läßt Moss' Haut im Schein des Feuers strahlen – das Glück des Angekommenseins verströmend.

ANMERKUNGEN

¹ Ich verweise auf Robert SCHNEIDER, *Schlafes Bruder* (1992), Hanns-Josef ORTHEIL, *Die große Liebe* (2003) und *Das Verlangen nach Liebe* (2007) sowie die fiktionale Künstler-Trilogie *Faustinas Küsse, Im Licht der Lagune, Die Nacht des Don Juan* (1998–2000). Zum Phänomen der Wiederkkehr des Schönen in der Postmoderne vgl. Michaela KOPP-MARX, «Beauty Now!» In: DIES.: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München 2005, 146–196.

² William HOGARTH, *Analyse der Schönheit [Analysis of Beauty, 1753]*, Dresden, Basel 1995, 61.

³ Vgl. PLATON, *Timaios* 31b–31c.

⁴ Peter HANDKE, *Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum*, Frankfurt a.M. 1991, 17. Im Folgenden: V und Seitenangabe in Klammern im Fließtext.

⁵ Nach dem gleichlautenden Roman von Arthur KOESTLER (1940, dt.: *Sonnenfinsternis*). Der internationale Bestseller, Koesters Abrechnung mit dem Kommunismus, thematisiert die stalinistischen Säuberungen der dreißiger Jahre am Beispiel des Altrevolutionärs N.S. Rubaschow, der im Glauben an das Regime Freunde verrät, über Leichen geht und in einer absurden Spirale zuletzt selbst als Verräter vor Gericht steht.

⁶ Patrick ROTH, *Sonnenfinsternis*. In: DERS.: *Starlite Terrace*, Frankfurt a.M. 2004, 53–88, 57. Im Folgenden S und Seitenzahl in Klammern im Fließtext.

⁷ Zur Thematik des «dunklen Gottes» bei Patrick Roth vgl.: Michaela KOPP-MARX, *Das römische Abendmahl oder Die Problematik des Bösen in «Corpus Christi»* (Vorrede) und «Der fremde Reiter», in: DIES. (Hrsg.): *Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth*, Würzburg 2010, 451–466.

⁸ Gerhard Kaiser hat die schöpferische, erkenntnistiftende und sinn generierende Qualität von Roths Erzählen am Beispiel von *Der Mann an Noahs Fenster*, der ersten Erzählung des *Starlite-Terrace*-Zyklus, herausgearbeitet. Gerhard KAISER, *Das Erzählen ist die Handlung. Zu Patrick Roths Erzählung «Der Mann an Noahs Fenster» in «Starlite Terrace»*. In: Michaela KOPP-MARX (Hrsg.), *Der lebendige Mythos*, 403–424. Wie Anm. 7.