



## Milena hat einen Nachnamen

Unter den Linden, im Lichthof der Berliner Humboldt-Universität, ist bis zum 23. Juni eine ungewöhnliche Ausstellung zu besichtigen – besser wohl: zu lesen. Auf wenigen Quadratmetern nur erzählt sie einen exemplarischen Ausschnitt europäischer Kulturgeschichte. Der nüchterne Titel „Praha–Prag 1900–1945. Literaturstadt zweier Sprachen, vieler Mittler“ mag irritieren, soll wohl vom üblichen Prag- und Kafka-Mythos abgrenzen. Ausgerichtet vom Adalbert Stifter Verein und dem Prager Museum Tschechischer Literatur, ist sie beste Aufklärung über das geistige Fundament Europas, das uns trotz aller Brüche und Krisen immer noch trägt. Gewidmet ist sie den Übersetzern und Literaturkritikern, den tschechischen wie den deutschen, ohne die diese literarischen Parallelwelten nie zueinandergefunden hätten.

Das auch aus heutiger Sicht ungewöhnliche Experiment übernationaler literarischer Koexistenz brach 1945 mit dem Kriegsende und der Vertreibung der Deutschen endgültig zusammen. Begonnen hat es in schwieriger Zeit, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, als das Tschechische im Zeichen der „nationalen Wiedergeburt“ an Bedeutung gewann, die gebildeten Tschechen auch Deutsch sprachen und lasen, was umgekehrt auf deutsche Eliten nicht unbedingt zutrifft. Seine künstlerische Hochzeit erlebte es in der Ersten Republik (1918 bis 1938); jedoch weniger ideal als seitdem oft beschrieben. Diesen komplexen historischen Hintergrund und zwei mit Mythen überfrachtete elaborete Literaturszenen nachvollziehbar zu machen an acht exemplarischen Biographien ist ein Wagnis, auf das sich der Besucher einlassen muss. Die zwei leistungsfähigen Begleitbände (unter dem Ausstellungstitel im Passauer Stutz-Verlag erschienen) sind eine empfehlenswerte Hilfe dafür.

Zwei Frauenschicksale – das Leben von Milena Jesenská und Jarmila Haasová-Nečasová – spiegeln am nachdrücklichsten, was dieses halbe Jahrhundert hervorbrachte und schließlich zerstörte. Beide entstammten sie dem Prager Großbürgertum, besuchten das erste tschechische Mädchengymnasium, wo sie sich mit frechen Emanzipationsexperimenten den Ruf von „Skandalistinnen“ erwarben. Beide wurden Kommunistinnen; Jarmila Haasová, die Übersetzerin von Werken Leonhard Franks und vor allem Egon Erwin Kischs, blieb es über alle stalinistischen Verwerfungen ein Leben lang. Milena Jesenská aber brach mit dieser Utopie früh wegen stalinistischer Exzesse. Dass sie Kafka als eine der Ersten ins Tschechische übersetzte, geht in den meisten Überlieferungen unter, die sie ohnehin meist nur als nachnamenlose Adressatin der Briefe Kafkas nennen.

Sie ist darum eine berühmte Unberühmte geworden, und nur Tschechen wissen eventuell, dass Milena Jesenská zu den bedeutendsten Journalistinnen der Vorkriegszeit gehörte. Sie galt, zuerst wegen ihrer Feuilletons, als Prototyp der modernen Frau, war Teil der tschechischen Avantgarde und schließlich eine unbestechliche, kein Tabu akzeptierende Reporterin. Ihre Artikel über die Spaltung des Sudetenlandes in Henleinregner und -anhänger 1938 geben Auskunft über eine Zeit, die inzwischen zu den blinden Flecken der europäischen Erinnerung gehört. Kafkas Milena verhalf schließlich vielen Verfolgten zur Flucht, sie starb 1944 im KZ Ravensbrück. REGINA MÖNCH

## Neue Sachbücher

# So trostlos kann das Schicksal eines Herzensbrechers sein

Eine Biographie ist doch kein Roman: Der englische Schriftsteller Rodney Bolt vermischt in seiner Lebensbeschreibung des Librettisten Lorenzo da Ponte die Genres

Kaum ein Librettist der Operngeschichte hat so einen klingenden Namen wie er: Lorenzo da Ponte schrieb die großartigsten Texte für Mozarts Opern und hat mit drei Werken den Komponisten und sich selbst unsterblich gemacht: „Don Giovanni“, „Le nozze di Figaro“ und „Così fan tutte“. Geniale, dramaturgisch vollendete Koproduktionen konnten zwei Ausnahmezeiten, die ansonsten nicht nur Meisterwerke produzierten, kaum erfinden. Diesen Dauerbrennern ist auch zu verdanken, dass Da Ponte, der im Jahr 1749 als Sohn einer armen jüdischen Familie unter dem Namen Emanuele Conegliano in Ceneda, dem heutigen Vittorio Veneto, geboren wurde, einer der wenigen Librettisten der Operngeschichte blieb, denen bis heute Biographien und wissenschaftliche Studien gewidmet werden. Eine der besten stammt vom venezianischen Literaturwissenschaftler Aleramo Lanapoppi und ist leider nicht ins Deutsche übersetzt.

Die neueste Biographie hat der renommierte Reiseschriftsteller und Sachbuchautor Rodney Bolt verfasst, der sich damit das erste Mal eines Operntheas angenommen hat. Er verlässt sich bei seiner Zeichnung des bunten Lebenswegs von Da Ponte vor allem auf dessen im Alter verfasste Memoiren, die in drei Bänden

## Literatur

# Ich schreibe über alles gleich gern

Die Möglichkeiten des Konjunktivs: Wie ein Autor tatsächlich schreibt, führen uns erst „Kritische Ausgaben“ vor Augen, am deutlichsten die jüngste von Robert Walser.

Ein Gedanke nimmt Form erst auf dem Papier oder auf dem Bildschirm an. Folgerichtig sind Autoren vorab Schrift-Steller, das heißt – wie wir alle – kalligraphisch mehr oder weniger unbeholfene Schreiber im verzweifelt hilfsbedürftigen Griff nach Bleistift, Feder, Schreibmaschine oder Computer, die sie von ihrer schier übermenschlichen Aufgabe entlasten sollen. Doch erst sogenannte „Kritische Ausgaben“ führen uns diesen Umstand tatsächlich vor Augen.

Unter allen Autoren war Robert Walser, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts als vierzehn Jahre alter Hilfsbuchhalter von Berufs wegen vorab zum Kopisten, das heißt zum Abschreiben herangezogen, zweifellos der Schönschreiber. Nehmen wir den jüngsten, gerade erschienenen Band seiner „Kritischen Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte“, „Der Gehülfe“: Die wenigen Sofortkorrekturen des augenscheinlich direkt ins Reine geschriebenen Manuskripts drängen auf das unausweichliche Ende, den Bankrott des glücklosen Schweizer Erfinders Carl Tobler, bei dem der Protagonist Joseph Marti ein halbes Jahr lang gedient hat. Selbst der entschiedenste Eingriff des vergleichsweise zurückhaltenden Lektors Christian Morgenstern, der die vorletzten zehn Zeilen tilgt, vermag die Resignation des Einzelnen vor der Übermacht der kapitalistischen Umwälzung nicht zu dämpfen. Wen hätte auch die Wendung, dass die leerstehenden Häuser schlafenden Kindern gleichen, noch trösten oder täuschen können? Wen würde sie heute noch täuschen?

Aufgeschreckt durch Robert Walser sahen sich allerdings schon die Feuilletonleser seiner Zeit. Als im „Sonntagsblatt“ der Berner Zeitung „Bund“ zwischen dem 23. März und dem 6. April 1902 in drei Folgen zwanzig Aufsätze des kurz nach seinem Schulaustritt wenige Jahre zuvor verstorbenen Progymnasiasten Fritz Kocher erschienen, deren Ton ebenso anmutig wie altklug war, kannte das „Schütteln der Häupter“, wie sich der zuständige Redakteur Josef Viktor Widmann zwei Jahre später erinnerte, keine Grenzen – „der schönlockigen sowohl als der zahnbürstchensteifen und der rattenkahlen. Am meisten aber ärgerte manche Leser, daß sie diese Sachen, obschon sie sie ‚absurd‘ fanden, doch immer zu Ende lesen mußten.“

Wer sich in das zweideutige Walsersche Schwanken zwischen Phrasen und der Erneuerung abgegriffener sprachlicher Wendungen auf offenen Gemeinplätzen einzuwiegen wagt, wird sich kaum ausmalen wollen, wie die Aufsätze wohl vom Lehrer abgestraft worden sein mögen. Als sich in der Rollenrede von Fritz Kocher die Maske des jungen, 1878 geborenen, also vierundzwanzig Jahre alten Autors Robert Walser zu erkennen gab, der seine 1902 und 1903 im „Sonntagsblatt des Bund“ unter den Titeln „Fritz Kocher's Aufsätze“, „Der Commis“, „Ein Maler“ und „Der Wald“ erschienenen Feuilletons 1904 in seinem Buchdebüt sammelte, war das Verwirrspiel komplett. Selbst versierte Rezensenten brachten alles durcheinander: War Robert Walser als angehende Autor in seinem Erstlingsbuch nur der Dieb am Urheberrecht eines Verschwiegenen?

Also von vorn als Rolle rückwärts! Als Robert Walsers Erstling war das mit der Maskerade und ihrer Verwechselbarkeit eingegangene Risiko in „Fritz Kocher's Aufsätze“ im Grunde nur noch überbiet-



Als sich Robert Walser (hier auf einer Aufnahme von 1907) im Alter von vierzehn Jahren zum Hilfsbuchhalter ausbilden ließ, begann auch seine Karriere als Schönschreiber. Nachzulesen ist das in der vorzüglichen Ausgabe seiner Drucke und Manuskripte.

Foto Robert-Walser-Archiv, Zürich

bar durch einen Roman, der selbst noch „Autobiographie als Maskenspiel“ (Paul de Man) betrieb. Er sollte mit „Geschwister Tanner“, dem ersten Roman Walsers, 1907 auf dem Fuß folgen, und die neue „Kritische Ausgabe“ Robert Walsers nimmt aufs unerschrockenste diesen Vortrab auf, indem sie, wenn auch in umgekehrter Reihenfolge, zuerst diese beiden Bücher Walsers veröffentlicht.

Zur Höchstform ist sie dabei allerdings gleich mit dem Eröffnungsband aufgelaufen, liegt doch zum 1907 erschienenen Roman „Geschwister Tanner“ eines der wenigen überlieferten eigenhändigen Manuskripte von Robert Walser vor. Es offenbart als vergleichsweise unmittelbaren Einblick in die schriftstellerische Werkstatt des jungen Robert Walser eine in dieser Wucht unerwartete Modernität, indem sie Gestrichenes nachträglich offenbart. Wel-



Robert Walser: „Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte“. Band I/1, Band I/2, Band IV/1.

Hrsg. von Wolfram Groddeck, Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin. Stroemfeld/Schwabe, Basel und Frankfurt am Main 2008 und 2011. Zusammen 1084 S., geb., 179,- €.

chen Unterschied macht es für einen jungen Mann, sich die eigene Zukunft im Konjunktiv einzugestehen: sei's gegenüber der eigenen Schwester in einem Brief, sei's sich selbst gegenüber unbewusst in einem Tagtraum, halb bewusst in einem Selbstgespräch oder als Verführungsversuch einer begehrten Rosa gegenüber, der zur Prosa nur das P fehlt, zumal dieser Konjunktiv zwischen dem Sado- und dem Masochismus schwankt, die beide dem zwanzigsten Jahrhundert keinen Halt bieten sollten: „Ich würde viel lachen, wie ein Blödsinniger, nur um nicht immer allzu feine Worte des Zärtlichseins zu gebrauchen, und vielleicht würde ich sie öfters auch roh behandeln, um die Züge des Schmerzes aus ihrem Gesicht abzufangen. Nach solcher Handlungsweise käme es mir nicht darauf an, heimlich, wenn sie es nicht sähe, vor ihrem Bette hinzuknieen und die Abwesenheit mit heißem Herzen abzubeten. Ich würde mich vielleicht sogar zu versteigen, ihren Schuh, der doch mit Wische bedeckt wäre, an meinen Mund zu pressen; denn der Gegenstand, in den sie ihre kleinen weißen Füße steckte, würde für das Gefühl der Anbetung vollkommen genügen, zum Beten braucht es ja nicht viel.“

Robert Walser hat in seinem Romandebüt alle Möglichkeiten dieses Konjunktivs stilistisch durchdekliniert und phänomenologisch abschattiert: das resignierte Eingeständnis der Verglebarkeit aller Zukunftsentwürfe gegenüber der Schwester; der Versuch, sich gegen dieses Eingeständ-

nis aufzubäumen; und der Versuch, die Angesprochene für das eigene, reich genug geschilderte Wagnis einstehen zu lassen. Die Geschichte der Moderne hätte sich möglicherweise anders vollzogen, hätte sie die von Walser entworfenen grammatikalischen Möglichkeiten des Konjunktivs, zusammen mit ihren Vorbehalten, nur genutzt.

Sichtbar wird uns diese ungeheure Modernität aber erst durch die vorliegende kritische Edition, weil sie ihren Ausdruck als letztlich wohl doch vergelblichen Kampf nur auf dem Schlachtfeld des Manuskripts gefunden hat. In ihrem Spiegel ist ein Autor der Moderne erst noch zu entdecken, der weniger an den von ihm selbst gehegten – und bitter enttäuschten – Erfolgserwartungen als an den ihm selbst kaum bewussten Ausdrucksmöglichkeiten gemessen werden sollte: Robert Walser war das Medium eines Schreibprozesses, der zwar durch ihn hindurchging, ohne ihn aber nie zum Ausdruck gekommen wäre. In diesem Sinne leistet die „Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte“ Robert Walsers mit der – kalligraphisch ereignishaften – Dokumentation der im Schönschreiben zwar geschulten, aber oft genug chaotischen Manuskripte, ihrer Druckgeschichte und der Kommentierung ihrer Wirkung im Spiegel des Pressechores eine dringliche Selbstvergegenwärtigung der Ausdrucksmöglichkeiten, die dem „Menschen“ noch oder erst zugänglich sind, nachdem er Schüler war. MARTIN STINGELIN

# Das Tier in mir

Wo der Zufall aufhört: Benjamin Maacks „Monster“

Sie alle heißen Benjamin, genau wie ihr Autor. Doch es lässt sich nicht sicher sagen, ob es sich bei dem männlichen Erzähler in Benjamin Maacks „Monster“ um ein und dieselbe Figur handelt, die in wechselnden Konstellationen und Situationen in Erscheinung tritt, oder ob dieses Ich immer ein anderer ist.

Was alle Benjamins in den längeren und kürzeren Erzählungen des Bandes gemeinsam haben, ist ihre Ortlosigkeit. Der Chemielaborant Benjamin in „Viel schlimmer als die dunklen Räume sind die spiegelnden Fenster“ besucht nach dem Verlust seiner Stelle seine Jugendliebe im Harz und stört dort das Gleichgewicht zwischen der Gastgeberin und ihrem behinderten Lebensgefährten. In „Atavismen“ arbeitet Benjamin als Housekeeper in einer luxuriösen Villa und wird, während sich sein Ich langsam aufzulösen scheint, von den abwesenden Besitzern aus der Ferne beobachtet und kontrolliert.

Die Erzählungen des 1978 geborenen Maack umkreisen schwebende Zustände von Kontingenz und Befremdung in Form von Selbstgesprächen ihres Erzählers. Sie arbeiten mit Aussparungen und Symbolen. Eine auf der Fahrt in den Harz vom Auto erfasste Eule, die Benjamin in seinem Kofferraum mitnimmt, oder die norwegische Waldkatze, die, vom Nachbarhund gerissen, dem Benjamin aus „Atavismen“ zur Bekanntschaft mit einem neurotischen Nachbarmädchen verhilft, wirken wie düstere Boten aus fremden Mythologien. In „Monster“ bleibt in der Schwebe, wo der Zufall aufhört und das Schicksal seinen Lauf nimmt, wo das Ich seiner selbst ist oder die Herrschaft von Dritten übernommen wird, wo die Wirklichkeit aufhört und der Wahn beginnt. Zweifelsfrei beantwortet lässt sich dagegen, warum der Band seinen Titel trägt. Maack seziiert das Personal seiner Erzählungen gründlich genug, um die tierhaften, monströsen Seiten der Figuren ans Licht zu holen. Er lässt dabei seiner Lust an der Provokation freien Lauf, streut splatterhafte und sexuell explizite Passagen ein. Die anfangs aufregende Mischung aus einer ins Absurde getriebenen Alltäglichkeit und exzessiver Selbstbespiegelung des Erzählers verliert aber auf die Länge des Bandes einiges von ihrem Reiz. Und die graphischen Spielereien, die nur durch die absatzförmige Anordnung des Großbuchstabens „X“ oder der Zahl Null zwei Erzählungen noch als solche erkennbar machen, wären ganz verzichtbar gewesen.

In der Erzählung, die den Titel „Benjamin“ trägt, heißt es: „Der Held, nach dem eine Serie benannt ist, schafft es immer.“ Das will der Erzähler von „Monster“ nicht für sich in Anspruch nehmen: „Das hier ist ja keine Geschichte, keine Serie, kein sonst was. Und ich werde es ja auch nicht schaffen. Aber du eben auch nicht.“ Auch wenn dieser Band nicht „Benjamin“ heißt und man es mit einem Anti-Helden zu tun hat, sind es thesenhafte Sätze wie diese, aus denen deutlich das Kalkül spricht, das auf die gelungenen Schilderungen dieser Innenansichten eines Orientierungslosen abstrahlt. Es lässt den jungen Verlorenen unversehens gar nicht mehr so verloren wirken. Sondern ziemlich kontrolliert und seltsam abgeklärt. BEATE TRÖGER



Benjamin Maack: „Monster“.

Mairisch Verlag, Hamburg 2012. 192 S., geb., 16,90 €.

aus dem Englischen von Martin Pfeiffer. Berlin Verlag, Berlin 2011. 560 S., geb., 32,- €.



Rodney Bolt: „Lorenzo da Ponte“. Mozarts Librettist und sein Aufbruch in die Neue Welt.

Aus dem Englischen von Martin Pfeiffer. Berlin Verlag, Berlin 2011. 560 S., geb., 32,- €.

und von dessen Bruder Leopold abgelöst wird, verstrickt der erfolgreiche Librettist sich undiploatisch und selbstverliebt in sein Verhängnis, intrigiert gegen Leopold und muss auch aus Wien wieder fliehen. Hier deutet Bolt den geläufigen Mozart-Mythos kurzerhand in Da Pontes Interesse um: Mozarts Pechsträhne in Wien wird gemeinhin und fälschlich der italienischen Clique rund um Salieri angehängt. In Bolts Schilderung hat aber gerade der Italiener Da Ponte das Nachsehen, und die Wiener Opernzensur ist für den Autor eine einzige antiitalienische Verschwörung, die vom deutschen Komponisten Glück ausseht.

Das Romanhafteste an Da Ponte, der die Zusammenarbeit mit Mozart anfangs nicht sonderlich wichtig genommen haben muss, ist aber sicher nicht seine naheliegende Wahl für London als neues Ausweichquartier. Richtig abenteuerlich wird erst seine Emigration nach New York im Alter von sechsundfünfzig Jahren. Noch in Wien hatte er die junge Engländerin Nancy Grahl kennengelernt, die recht eigentlich und durch eigene Arbeit als Wirtin sein Alter sichern sollte. Nach eigenen Erzählungen hatte er noch in London das Buchhändlergewerbe für sich entdeckt, da er an der Oper nicht mehr reüssieren konnte, und mit diesem Gewerbe in New York weiterge-

macht. Doch der agile Italiener soll auch als Schnapsbrenner gearbeitet haben, reichen Amerikanerinnen Italienisch-Unterrecht gegeben und die New Yorker Oper gegründet haben. Je mehr diese Biographie aber dem Ende von Da Pontes Leben naht, umso kritischer wird Bolt gegenüber den Memoiren seines Helden. Der Biograph gibt ihm Raum, die Bitterkeit über sein Schicksal ungeprüft auszuwälzen, obwohl der Hasardeur allzu oft durch unkluge und selbststüchtige Entscheidungen seinen Niedergang generierte.

Mit etwas mehr Kenntnis der Sozialgeschichte jener Zeit und besserer Quellenkenntnis wäre dieses Buch tiefergründiger geworden. Was wir kennenlernen, bleibt ein romanhaftes Leben, das sowohl in der geschönten Selbstbetrachtung der Memoiren als auch in Bolts ungenügend dokumentierter Beschreibung einen traurigen Eindruck hinterlässt. Da Ponte war ein eitler, grantiger Reisender, der niemals wirklich irgendwo ankam. Seine vermeintlich komischen Opern um den getriebenen Don Giovanni, die libertine Hochzeit des Figaro oder die Seitensprünge von Fiordiligi und Co. wirken – hinter heiterer, bewegter Fassade – ganz ähnlich wie seine Biographie: als Psychogramme emotionaler Trostlosigkeit. BIRGIT PAULS