

GÜNTER BLAMBERGER

EINE POETIK DES DAZWISCHEN

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an
Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
sehr verehrte Frau Ministerin,
lieber Herr Flimm,
lieber Herr Beil,
lieber und heute zu ehrender Herr Jonke,

der Kleist-Preis ist der älteste und berühmteste der deutschen Literaturpreise, sein Ruhm verdankt sich vor allem der erstaunlichen Treffsicherheit der Entscheidungen und der damit verbundenen Kanonisierung der Preisträger, mit einer Ausnahme vielleicht, dem Jahr 1926, als die Listenkandidaten Klaus Mann und Marie-Luise Fleißer leer ausgingen und stattdessen Alexander Lernet-Holenia und Alfred Neumann ausgezeichnet wurden, Lernet-Holenia für einen »handfesten«, Schwank namens »Ollapotrida«, Neumann für den Roman »Der Teufel und die darin laut Laudatio manifeste »Schwere und Präzision der denkenden Rede«. Im selben Jahr 1926 kam Josephine Baker nach Berlin, gerade 19 Jahre alt, und verzauberte mit der Leichtigkeit ihres Bananentanzes die Intellektuellen. Max Reinhardt versprach ihr eine Karriere am Deutschen Theater, Harry Graf Kessler schrieb enthusiastisch in sein Tagebuch, dass die Baker in der »Negerrevue« als »Mittelprodukt zwischen Urwald und Wolkenkratzer« »stundenlang, scheinbar ohne Ermüdung, immer neue Figuren erfinde[t] wie im Spiel«, und dann entwarfen Max Reinhardt und Harry Graf Kessler zusammen ein Ballett, in dem Josephine Baker nach der Musik von Richard Strauß eine nackte Tänzerin spielen sollte, die König Salomos Begierde weckt. Das Ganze sollte nebenan auf dem Deutschen Theater in Berlin stattfinden und der Beginn einer großen Schauspielerkarriere der Baker werden. Mit der spielerischen, kindlichen Autonomie der Figuren wäre es dann vorbei und der Körper der Baker als Träger tiefer Bedeutungen nobilitiert gewesen. Man wollte Josephine Baker also vom Urwald in die gute deutsche Ausdrucks-Stube holen, sie fühlte sich auch geschmeichelt, lehnte das Angebot aber ab und ging nach Paris, um einen Vertrag bei den Folies Bergères anzunehmen. Der Grund: Der Komponist Irving Berlin war bereit, Jazzmusiken für ihre Tänze dort zu schreiben, und so konnte sie wieder tanzen, wie sie es wollte: Figuren, ohne Ausdruck bildend. Statt der Tiefe des Sinns die vermeintliche Oberfläche des Sinnlichen. Statt

der alten deutschen Tiefgründerei die Freude an den selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen von Sinnproduktion wie z.B. dem Rhythmus und den Figuren eines Tanzes.

Was hat die Tänzerin Josephine Baker mit dem Sprachmusiker Gert Jonke zu tun? Zunächst einmal hat er in seiner Experimental-Literatur teil an der alle Künste übergreifenden artistischen Tradition der Avantgarde, die die vorgebliche Schwerkraft der Bedeutungen aufhebt – in der Verschiebung des Interesses vom Bezeichneten auf die Zeichenträger. Die Musik befreit sich von der Textualität, in der Malerei verselbstständigen sich Farben und Formen vom Zwang der Vergegenständlichung, in der Poesie werden Buchstaben, Silben und Wörter als Material verwendet wie Farben oder Töne. Dieser Blickwechsel der Avantgarden ist altbekannt, trotzdem haben sich die Deutschen, was ihren literarischen Geschmack betrifft, in der Mehrzahl noch immer nicht wirklich darauf eingelassen. Das Publikum meine ich, die Experimental-Poeten sind in Deutschland sowieso die Ausnahme. Anders verhält es sich in Österreich, wenn man an die Wiener Gruppe um Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner oder H. C. Artmann denkt, an Ernst Jandl, an Thomas Bernhard, Friederike Mayröcker oder eben an Gert Jonke, die Sprachartisten und Sprachphilosophen gleichermaßen sind, für die Dichtung nicht Darstellung bereits gemachter Erfahrungen, sondern Modus der Erfahrung selbst ist. Notfalls retten sie die Poesie im Unsinn und schaffen Zeichen und Plunder, während die Mehrzahl des deutschen Publikums – das erklärt auch den Erfolg des Schiller-Jahres – doch Sprichwörtliches bevorzugt, handfeste Sätze, an die man sich halten kann, wie »Die Axt im Hause erspart den Zimmermann« aus dem »Wilhelm Tell«, Sätze mit trügerischer Sicherheit eigentlich, die mit äußerster Vorsicht zu genießen sind, weil ihnen schon so mancher Heimwerker zum Opfer gefallen ist.

Heute ist Totensonntag, wir befinden uns im Theater, und die Ouvertüre von Gert Jonkes Stück »Die versunkene Kathedrale«, die wir eingangs hörten, handelt von der Austauschbarkeit von Gräberstätten und Theatern als zwei potentiellen Zeichen-Friedhöfen, am Montag ist Kleists Todestag, am Dienstag der Tag der heiligen Cäcilie, der Schutz-Patronin der Musik, die für einen Sprachmusiker wie Jonke eine Schutzheilige sein könnte, in Kleists Legende »Die heilige Cäcilie« aber vier junge Bilderstürmer durch die Gewalt der Musik ihres Verstandes beraubt, um eine Kathedrale vor dem Versinken zu beschützen. Sonntag, Montag, Dienstag, 20., 21., 22. November: Als Registrationsprinzip garantiert der Kalender eine Ordnung. Wird aber nach dem Zusammenhang dessen gefragt, was mit seiner Hilfe hier in Ordnung kommt, zu einem vorgeblich geistreichen Sinnzusammenhang geordnet wird, erweist der Kalender sich als Medium des Absurden oder der Anarchie. Wie andere Regulative: topographische Karten z.B. oder alphabetisch-lexikalische Verzeichnisse, die unterordnen sollen und doch nur beiordnen, in ihrer Semantik das Heterogene gruppieren, nicht das Homogene, in ihrer Syntax nicht hypotaktisch-hierarchisch, sondern parataktisch strukturiert sind, so dass Zwischenräume, Lücken bleiben. Solche Ordnungsschemata und Listen liebt Gert Jonke seit

seinem ersten großen Erfolg, dem ›Geometrischen Heimatroman‹, der imaginäre Kartographien entwirft und am Ende eine ebenso absurde wie reale Registratur, ein Frage-Formular, das als Grundlage für ein Art Visum dienen soll, um Personen zu erfassen, die durch eigentlich verbotenes Gelände, den dunklen Bezirk des Waldes, reisen müssen. Um sie zu unterscheiden von den »schwarzen Männern«, die sich »im Schatten der Bäume« verstecken, sind folgende Angaben nötig – u.a. »Name, Geburtsdatum, Geburtsort, Beruf, allfällige frühere Berufe, Wohnort [...] allfällige frühere Adressen des Vaters, der Mutter, der Geschwister, der Frau, der Kinder, des Dienstgebers, des Hausarztes, des Dienstgebers des Vaters« usw. usw. Ein biographischer Sinnzusammenhang, die Einheit von Zeit, Ort und Handlung oder ein lückenloser Lebenslauf, früher das tröstlich-schöne Ordnungsmuster von Bildungs- und Entwicklungsromanen, ergeben sich daraus nicht, allenfalls ein Steckbrief, aber einer, mit Hilfe dessen sich Personen letztlich doch nicht mehr ausrechnen und verhaften lassen, weil die Eigenschaften an den Personen nicht mehr haften, die Liste prinzipiell unabschließbar ist.

Mit einer solchen Poetik der Aufzählung, des Enumerativen, kommt man vom Verbindlichen ins Beliebiges, vom Berechenbaren ins Unberechenbare und vom Hellen ins Dunkle, vom Sicht- und Überwachungsbezirk in den schützenden Schatten der Bäume, vom grellen Papierweiß ins Versteck der schwarzen Lettern. Nach Hause vielleicht, wie das anonyme Paar in Jonkes jüngst uraufgeführtem Stück ›Die versunkene Kathedrale‹, wo es eine »ordentliche, richtige Nachtfinsternis« gibt, in deren Schutz man sich gegenseitig zu erkennen und zu taufen versucht mit Hilfe von Namens-Listen aus Binnen-Reimen: »Du Drächtchen! Du Fädchen! Du Käthchen! Du Mädchen und Lädchen! Rädchen und Tractätchen!« Das erinnert an Kleists Graf Wetter vom Strahl und sein hilfloses Stammeln: »O du – wie nenn ich dich? Käthchen! Warum kann ich dich nicht nennen? Käthchen, Mädchen, Käthchen«. Und noch einmal an Kleist: »Mein Jettchen, mein Herzchen, m Liebes, m Täubchen, m Leben, m liebes süßes Leben, m Lebenslicht, m Alles, m Hab und Gut, meine Schlösser, Aecker, Wiesen u Weinberge« usw. Das ist – Sie kennen es – aus dem Spiegel-Brief von Kleist und Henriette Vogel vor ihrem gemeinsamen Freitod. Todeslitanei wird er genannt und kann Litanei genannt werden, weil die Geliebte so unbesitzbar und unerkennbar ist wie der Christen-Gott, dessen Präsenz man durch Bitt- und Liebesformeln in der Kirche zu beschwören sucht. Die Grundfrage: Was ist der rechte Name, der Eigen-Name, der das besondere unvergleichliche Wesen des Anderen enthält, ist unbeantwortbar, sie wird durch immer neue Antworten ad absurdum geführt.

Und dann geschieht doch die Umkehrung: Wir lesen, dass Kleist keine Worte mehr findet, die das einzigartige Wesen der Geliebten trefflich beschreiben, bzw. vom Sichersten ins Tausende gelangt, und stellen gleichzeitig fest, dass uns Hören und Sehen kommt. Wir lesen in Gert Jonkes ›Insektarium‹, dass der Vogelschwarm im Himmel, dessen Flugbewegungen mit Hilfe der eigenen Stimme dirigiert werden, vielleicht gar nicht existiert und sich nicht dirigieren lässt, und sehen gleichzeitig doch den Dirigenten und den Vogelschwarm. Der Zündstoff der Imagination liegt für Jonke im Zwitterwesen Sprache, in ihren Vexier-Bildern, in einer Poetik des Dazwischen, der Lücken und Übergänge, der Zwischen-Räume und

Zwischenzeiten, in einer Über-Setzung, die keinen Ur-Text mehr hat. Das ist paradox und betrifft nicht nur die Sprache, sondern alle Notations- und Interpretationssysteme. Wir werden die Wirksamkeit dieses Prinzips gleich vorgeführt bekommen, wenn Markus Hering in Jonkes ›Chorphantasie‹ einen Dirigenten spielt, dem das Orchester fehlt. Was nichts verschlägt. Wenn das Orchester nicht fehlte, wäre es nicht besser. Kein Orchester der Welt hätte die Instrumente, um die innere Musik wiederzugeben, die einmal im Kopfe des Komponisten während der Komposition sich bildete, und diesen Zwischen-Raum erfahren wir als Publikum *vice versa*, während wir dem Stab des orchesterlosen Dirigenten und seinen Reden folgend in unserem Innern selbst das Schweigen hörbar machen, d.h. eine imaginäre Musik bilden. Unsere Imagination, das ist das Paradoxe, ist an die Luftschrift, an die völlig unzulänglichen Notationsbewegungen des Dirigenten, gebunden und an seine erklärenden, das Unhörbare übersetzenden Worte.

Das hat etwas Magisches und Aberwitziges zugleich. Das Unsagbare sagen, das Unhörbare hören, das Unsichtbare sehen zu wollen. Und wissen, dass man als Zeichen-Künstler eigentlich immer nur Vexierbilder herstellt, Ansammlungen von Strichen, in denen die einen eine Ratte, die anderen ein wunderschönes Gesicht erkennen. Was aber soll man anderes machen, wenn kein Lied mehr wie bei Eichendorff in allen Dingen schläft, es keine Zauberworte mehr gibt, so dass die Welt zu singen anhebt oder – so heißt es bei Jonke – wenigstens die Steine und die Seen, – was soll man anderes dann machen als immerfort reden – rund um die Uhr und warten auf ein ganz besonderes Intervall, auf einen ganz besonderen Zwischen-Raum, der das Über-Setzen über eine absolute, irreversible Grenze meint, die Grenze zwischen Leben und Tod. In Jonkes Novelle ›Der Kopf des Georg Händel‹ heißt es, dass Händels Körper im Augenblick des Todes »als ein durchsichtiges Spiegeln von bisher noch niemals gehörten Klängen empfindbar geworden« sei – von Klängen, die aus dem Fluss weit draußen in der Ebene – als ferner Klang, Klang der Ferne – aufgestiegen seien.

Reden rund um die Uhr, das heißt auch, die Zeit in einen Kreis verwandeln und damit aufheben zu wollen, wie der Fotograf Anton Diabelli in Jonkes ›Schule der Geläufigkeit‹, dessen Ziel es ist, ein Fest in allem so zu inszenieren, dass es zur vollkommen getreuen Wiederholung des letztjährigen Festes wird. Doch ein solches Fest wäre kein epiphanisches Moratorium im Alltagsleben mehr, sondern ein Wechsel des Aggregatzustands, ein Wechsel vom Flüssigen ins Feste. Als Leser von Jonkes Dichtung lernt man, dass es gerade ums Gegenteil geht. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft beherzigt das bei ihren Kleist-Preis-Festen auf besondere Weise. Der Kontrollverlust ist unser Faszinationskalkül. Eine Jury von sieben Personen diskutiert erregt über eine Liste potentieller Kandidaten, steckt diese Liste in einen Umschlag und überlässt es dann einer von ihr stets neu gewählten Vertrauensperson, den Umschlag zu öffnen und einen der vorgeschlagenen Kandidaten zum Preisträger zu küren oder sich nach einem anderen Kandidaten eigener Wahl umzusehen. Wunderbarerweise hat diese sehr besondere Poetik des Zwischenraums immer bestens funktioniert. Zweimal 20 Jahre jetzt, von 1912 bis 1932 und von 1985 bis 2005. Die Vertrauenspersonen wechseln und damit auch die

ideologischen und ästhetischen Präferenzen. Das verhindert jede Gremien-Klüngerei und ermöglicht die Freiheit von Gemeinde- und Schulzwängen, wie es dem Namensgeber des Preises, dem Nomaden und Partisanen Kleist auch angemessen ist. Der Preis war nie etwas für das Solide und Konventionelle. Das ist ein Verdienst der Vertrauenspersonen, denen Hans Joachim Kreuzer, mein Amtsvorgänger, als er den Kleist-Preis 1985 wiederbegründete, folgende Empfehlung gegeben hat: »Fortuna belohnt nur die, die etwas riskieren!« Die Vertrauenspersonen sind dieser Empfehlung gefolgt, aber dazu brauchte und braucht es Mut. Aus diesem Grund hat die Jury Jürgen Flimm als Vertrauensperson gewählt, der in seinen Inszenierungen des »Krug«, des »Amphytrion«, »Der Familie Schroffenstein« oder des »Käthchen« immer wieder aufs Neue dafür gesorgt hat, dass Kleists Werk seinen Beunruhigungswert nicht verliert und als Regisseur ganz kleistisch an Strategien der Risikovermeidung prinzipiell nicht interessiert scheint.

Ihm schuldet die Jury großen Dank, und allen Mitwirkenden dieser Matinée, den Schauspielern und Musikern Therese Affolter, Peter Fitz, Markus Hering, Christian Muthspiel und vor allem Hermann Beil, der seit einigen Jahren dafür sorgt, dass Kleist-Preisverleihungen aufs Wesentliche, auf die Texte der Preisträger, konzentriert und damit denkwürdig sind, während sie in früheren Jahren manchmal etwas unkontrollierter verliefen, z.B. 2001, als die damalige Preisträgerin Judith Hermann und der jetzt immer noch amtierende Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft auf den Einfall kamen, die Preisverleihung, die um 15 Uhr begann, mit einem aufgrund der Ereignisse des 11. September apokalyptischen New-York-Lesungs-Abend zu kombinieren, der um 1 Uhr nachts dadurch endete, dass der Intendant des Deutschen Theaters seine im Gegensatz zum Publikum keineswegs müden Schauspieler von der Bühne zu zerren begann. Die Kleist-Preis-Inszenierung hätte vielleicht auch dieses Jahr ausufern können. Ich gestehe, dass ich gern alle Preisträger und Vertrauenspersonen der letzten zwanzig Jahre nach Berlin eingeladen und sie in die heutige Feier mit eingebunden hätte. Die Suche nach Sponsoren dafür war allerdings vergeblich, es war schon schwer genug, den Kleist-Preis von 20.000 Euro dieses Jahr zu finanzieren, und einstweilen handelt es sich nur um eine Übergangslösung. Dass es gelang, ist der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck zu danken, vor allem dem Geschäftsführer der Verlage, Herrn Rüdiger Salat. Erstmals haben sich auch der Bund und die Länder Berlin und Brandenburg an der Finanzierung der Preissumme selbst beteiligt. Dafür schuldet die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft großen Dank, und ich bin froh, dass ich ihn persönlich adressieren kann, an Herrn Dr. Claussen, Frau Dr. Wagner-Kantuser und Herrn Nowak, vor allem aber an die Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, Frau Prof. Dr. Johanna Wanka, die ich als Rednerin heute besonders herzlich willkommen heiße. Zu danken habe ich auch noch der Österreichischen Botschaft, die durch Frau Dr. Indjein und Herrn Renoldner heute vertreten ist, für ihre Anwesenheit und für das Geschenk österreichischen Weins, den Sie alle nach dieser Veranstaltung in der Kantine des Berliner Ensemble genießen dürfen.

Der Schlussakkord ist kein heiterer. Zu erinnern ist an Diana Kempff, Kleist-Preisträgerin 1986, damals begleitet von ihrem Lektor Dr. Jochen Jung, der heute der Verleger Gert Jonkes ist. Diana Kempff ist letzte Woche in Berlin gestorben. Joachim Kaiser hat am Ende seiner Laudatio auf Diana Kempff 1986 einen Haiku von ihr zitiert, dem nichts hinzuzufügen ist:

Notwendig
ist aber vor allem
das Unnützliche.

JÜRGEN FLIMM

LAUDATIO

anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an
Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin

Begrüßung

Lieber Walter, lieber Günter, liebe Mitglieder und Freunde, liebe Frau Ministerin –
lieber Gert –

Und irgendwann landest du immer im Kaffeehaus in Wien, um mit Kleist zu sprechen, ach! Und so saß ich wieder einmal im Sperl am Ende der Lehargasse mit dem freundlichen Hans Landesmann, dem großen österreichischen Musikimpresario, und bei manchem kleinen Braunen hirnten wir und fanden nicht die Spur einer Idee, wer uns einen schönen Text für den weltberühmten Bariton Thomas Hampson schreiben wollte, denn der Star träumte seit langem davon, einmal Lorenzo da Ponte zu sein.

Prima le parole!

Plötzlich rief Herr Landesmann: Da sitzt er! Wer, fragte ich, da Ponte? Hampson? Na, unser Autor! Wo? Unser Gespräch wurde leiser. Hinter dir, am runden Tisch in der Ecke, der Jonke! Was, der Jonke? Ja, wir fragen ihn gleich! Wie bitte, gleich? Ich drehte mich sachte um und schon standen wir vor dem Objekt unserer Begierde und legten zögerlich unseren Vorschlag auf den Kaffeehaustisch.

Jonke blickte etwas verwirrt auf und stammelte eher, als er antwortete: Er kenne ja, sicher, vielleicht und erst müsse man mal, ja, schauen, und zündete derlei Nebelkerzen mehr, allein, es half ihm nichts, es kam, wie es sollte, Wien nur du allein! Und wie Talleyrand schon sagte: »Der Kaffee muss heiß wie die Hölle, schwarz wie der Teufel, rein wie ein Engel, süß wie die Liebe sein.«

Gert Jonke schrieb schließlich einen wundersamen Abend für die Ruhr Triennale mit Herrn Hampson, der dann von Frau Pohle in der heilsamen Gebläsehalle in Duisburg empfindsam aufgeführt wurde, eine hochgespannte Vorstellung, ungewöhnlich und von einer ganz eigenen Art.

In Wien, wo diese kuriose Geschichte begann, wird es nun im Mozartjahr – nach Landesmanns Abschied – vorläufig keine Aufführung mehr geben, ein Jammer, eine Schlappererei! Sebastian, hast du das gehört?

Dieses wunderbare Stück über die graue Twilightzone nach einer Vorstellung, die wir Theaterleute besonders gut kennen, das leere Lungern nach dem verträp-

felten Applaus im glanzlosen Arbeitslicht. Da liegen seltsame Gedanken schräg in der müden Luft. So wurde dieser Text auch Grundlage für meinen Vorschlag.

Als ich ihn anrief und er seine Freude über die deutsche Ehrung ganz langsam fand, verabredeten wir uns auf ein Gespräch im Kaffeehaus, natürlich im schönen Sperl, einem ihm wohlvertrauten Ort. Wo wir auch alsbald hockten und redeten.

Dieses stundenlange Gespräch wollte mir natürlich nicht aus dem Sinn gehen, als ich über diese Laudatio nachdenken musste. Ich hatte die Abschrift als ein Stichwortverzeichnis neben mich gelegt. Als ich die Unterredung nachzubuchstabieren begann, kamen mir gelinde Zweifel, ob alle die Gedanken, die unser einer über solch einen zu Gehör bringen wollte, nicht doch fadenscheiniger werden würden als das, was ich da auf den 25 Blättern las. Und Jonke saß wie leibhaftig dabei, wie er sich enthusiastisch immer wieder an die Stirn schlug. Dann erinnerte ich mich an Hermann Beil, der mir am Telefon fröhlich zurief: Wenn das so schön war, das Gespräch, und anregend, warum liest du es nicht vor? Recht hat er, der Dramaturg. Natürlich lese ich nicht alles vor, nur einige ausgewählte Passagen.

Lieber Gert, verzeih, ich habe ein bisschen redigiert. Vielleicht machen wir später einmal mit der langen Fassung eine Tournee durch die deutschen Theater, und Beil wird uns inszenieren! Also!

Das Gespräch

begann langsam und behutsam und kam erst nach der einen oder anderen Unterbrechung in Fahrt, immer von der Panik begleitet, das Gerät nähme nicht auf, der Lärm im Kaffeehaus überschreite den zulässigen Pegel.

Warum er in Deutschland so wenig gespielt werde? Ein Missverständnis!

Seine Freunde? Jandl und H.C. Artmann. Über Dada sprachen wir und den kranken Thomas Bernhard, den Fremden, über Fuchs und Neruda, Marquez und endlich Nestroy – und die Kellnerin kassierte zwischendurch – über die Zauberei und Raimund, den alten Ober-Zaubermeister, über den tauben Beethoven und den unglücklichen Wildgruber, der schon »als Erwachsener vom Himmel gefallen sei«, und über Kleist und dessen Tod und seine schöne Sprache sprachen wir und über Signor da Ponte und über Figuren, die man schreibt und hasst und liebt. Das mag er nicht zugeben, aber es stimmt wohl.

Wenn du sie doch selber erfunden hast? Die Figuren. Hasst du sie?

Wenn ich dann drinnen bin, dann weiß ich das nicht mehr. Da bin ich dann einer von denen.

Du weißt nicht mehr, dass du sie eigentlich erfunden hast?

[...] Das habe ich in dem Augenblick, in dem ich hasse, vergessen.

... dass du der Urheber bist?

Ja, das.

Laudatio

[...] Ich gehe dann in mich und bin dann drinnen in diesem Kleinkosmos [...], habe dann irgendwie die Aufsicht, [...] dass ich von draußen damit halbwegs eine Freude haben kann. Vielleicht bin ich da oft zu sehr auch drinnen.

Aber das ist doch schizophren.

Natürlich [...]. Also, ich bin dann oft unaushaltbar und meine Freundin passt schon sehr auf mich auf [...]. Ich geh dann auch wohl nicht auf die Straße, weil ich grinse dann dauernd, und dann wundern sich die Leute. Und sie sagt dann, geh bleib doch daheim. [...]

Du gehst so rein in den Text?

Ja, ich bin dann ganz stark drinnen. Und das ist vielleicht etwas Fremdartiges, weil das heutzutage nicht so üblich ist, aber...

Aber deshalb kriegt es ja auch Kraft... aber das muss dich doch sehr müde machen?

Ja, schon.

Wir reden wieder über Kleist und Homburg und über das heilige Prinzip und das Ende, das abzuwendende Chaos. Gibt es denn wirklich eine Antwort auf das Chaos? Eine Regel?

Nein, [...] wenn du ein Rätsel auflöst, dann hast du es ja zerstört [...]. Wenn du sagst, dass Wiesen ... den Sinn einer Wiese, den kann ich sehen in diesem einen Grashalm. Ich brauche nur diesen einen Grashalm, das ist der Sinn einer Wiese. Aber jetzt müsstest du ja alle Grassorten und alle Blumen nehmen und eigentlich müsstest du jeden einzelnen Grashalm der Wiese auszupfen, und dann ist die Wiese weg. Weil jeder einzelne Grashalm ist ja anders als ein anderer. Und du machst ja alles kaputt, indem du alles ganz genau in Ursache und Wirkung auflösen willst. Das geht ja nicht. Es gibt ja etwas, wo die Vertauschung von Ursache und Wirkung partiell getätigt wird, und getätigt werden muss. Und das findet ja auch dauernd statt. Aber wenn du nur [...] dogmatisch bleibst, dann ... nein. [...]

[...] Wir sind ja in mehreren Systemen. Das ist momentan das gastronomische System, draußen sind wir dann unter Umständen im juristischen System, und manchmal sind wir im mathematischen System, und dann sind wir wieder im kirchlichen System, und dann sind wir im System der Straßenverkehrsordnung.

[...] Und immer, wenn man diese Systeme wechselt, muss man auch Regeln wechseln. Denn wenn du das kirchliche System im medizinischen System – und umgekehrt – anwendest, dann kommst du ja in Teufels Küche. Und ich als Schriftsteller habe das Privileg – und auch der Kabarettist und auch der Zauberer hat das – der kann absichtlich falsche, als ob er richtige Regeln anwenden würde, die einen Regeln von dort in dem anderen System anwenden, und dadurch komische oder poetische Wirkungen erzielen.

Ja, ja wunderbar. [...] Das verstehe ich gut.

Aber der normale Bürger [...] sollte das besser nicht tun, weil er es dann schlecht macht, und dann entsteht nur ein Durcheinander. Aber [...] der Künstler [...] wenn er mit der Erfahrung weiß, wie er die Systemwechsel miteinander vermischen kann, dann gibt es eben große Meister, wie im Bildnerischen beim Picasso zum Beispiel [...].

Man stiftet ja Unklarheit, und diese Unklarheit ist heilsam und führt zu mehr Klarheit. Nun redeten die beiden besseren Herren im Kaffeehaus über die Katharsis und die Sehnsucht. Was ist das, die Sehnsucht?

Ja, ja... das ist der Punkt da am Horizont.

Das ist der Punkt, den man immer sieht und wenn man hinkommt, dann wird er immer kleiner?

Ja, er verschwindet dann.

Aber das finde ich dann auch schrecklich.

Nein! Wahrscheinlich wäre es auch gar nicht angenehm, den Punkt zu erreichen. Weil, es wäre... ich habe mir immer auf der Landkarte Land's End in Cornwall... und ich habe mir so vorgestellt, dort ist sicher ein kleines Gasthaus, da bei den Klippen, und da möchte ich einmal übernachten. Und bin dann [...] gefahren, [...] da war kein Häusl, sondern da war ein Selbstbedienungsladen – und für mich war das vorher so was wie das Ende der Welt – das Ende der Welt ist ein Selbstbedienungsladen... das kriegst du dann als Antwort, wenn du dann an dem Punkt angekommen bist.

»Plötzlich endet hier die Aufnahme, Neubeginn nach einer Pause«, verzeichnet das Protokoll. Der Fragende stellt nun eine tiefsinnige Frage, damit wieder Wind in die Segel kommt.

Sag mal was Bedeutendes und Wesentliches!

Ja, dass manchmal Sprache verwendet werden kann dazu, um Unsagbares mitzuteilen. Und wenn das gelingt, dann ist eine Art von Zauber im Reden, und eine Verzauberung, wenn Leute, die einander lieben, miteinander so reden können, dass sie zwischen ihren Worten ... sich mit ihren Worten ... ihre Worte sich in der Luft, während sie ausgesprochen sind, sich umarmen, und auch sie dann dazu verleiten, dass sie sich persönlich auch umarmen, dann ist das irgendwie ... dann haben sie einander mit ihren Worten verzaubert.

[...] *Ist die Sprache [...] auch ein Schutz vor was?*

Ja, [...] die Sprache als Beschwörungsmittel. Das ist uralte. Diese Zaubersprüche, oder als Gebet, wenn man den Dingsda anruft, den Herrn [...].

Die beiden reden nun über die schreckliche Last des Beginnens, wie fängt man etwas an, immer wieder von vorn, die leere Probestühne, das leere Blatt. – Jonke denkt dann:

[...] ich habe eigentlich noch nie was gemacht, wie soll denn das überhaupt gehen, das geht doch alles überhaupt nicht.

Dann wird es aber heller.

Ja, dann wird es heller.

Wenn du dann unterwegs bist, wird es hell.

Ja, ja weil einfach jemand, irgendwer wartet ganz dringend.

Jemand wartet draußen?

Ja, aber auch ich, auch ich warte. Des ist so, wie wenn ich mir zuschauen täte, wie werde ich das jetzt machen. Sag einmal ...

... was ist denn jetzt?

Ja, oder ich sag es zu mir.

Ja, das meine ich.

Ja, ja.

Da sagst du dir gerne: was ist jetzt?

Das ist wie mit dem Doppelgänger, ja ich schau mir zu.

Ja, [...] jeder, der irgendwie kreativ arbeitet, hat das, dass der andere sagt, so jetzt musst du aber mal [...] irgendwas [...] in die Form zwingen [...]. Sonst würde man immer weiter schreiben, [...] immer weiter spielen und immer weiter komponieren – es käme nie zu einer Aufführung. Das ist ja ein idealer Zustand eigentlich.

Nein, auch nicht, eigentlich.

Nein? Kein idealer Zustand?

Nein, ich bin draufgekommen, dass ich es brauche, dass Leute es gesehen haben, oder es gelesen haben, oder es schauen wollen – ich brauch das. Und davon krieg ich dann auch wieder irrsinnig viel Kraft.

Hast du denn auch Angst davor, dass die Leute es mal lesen und sagen »das ist ja schrecklich, was hat er denn geschrieben?«

Habe ich ja auch erlebt...

[...] Hast du da Angst davor, wenn du schreibst?

Nein, gar nicht. [...]

Nein, ich hoffe halt und mache einfach weiter... [...] Ich mache, was mir gefällt.

Dann ist die eine Seite der Kassette beendet, dem hastigen Wechsel schließt sich bald wieder ein Disput über die Sprache an. – Originalton Jonke:

Du hast gefragt, [...] ob die Sprache ein Schutz ist, hinter der man sitzen kann? Naja, das gibt es ja auch in der Psychotherapie, [...] dass man sich Formeln sagt – und Zaubersprüche sind ja so etwas. Und Selbstgespräche sind ja auch so etwas [...]. Aber auch so im Gespräch mit da oben, wer auch immer das ist. Und wenn die Leute früher eben so Geschichten über die Welt erfunden haben – auch die biblischen Geschichten – ist es [...] völlig falsch zu sagen, es ist falsch. [...] Sie haben es gesagt in einem Moment, wo sie geglaubt haben es zu wissen, aber sie haben es eben nicht anders gewusst. Und das sind eben Sachen aus Sprachen, die übersetzt sind. Der Günther Eich hat zum Beispiel gesagt: [...] Gedichte machen ist nichts anderes als übersetzen aus Sprachen, die es nicht gibt.

[...] Wenn du »nach oben – der da oben« sagst, hast du denn das Gefühl, dass da was ist? Brauchst du so eine Sache, wie mit dem Punkt am Horizont?

Nein, ob das jetzt der Punkt am Horizont ist oder nicht, das ist einfach, wenn mein Gefühl und mein Gefühl von der Welt in der ich bin, wenn die halbwegs übereinstimmen, dann wird auch die Sprache so werden. Und dann wird das, was ich beschwören