

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Roth, Patrick
Ins Tal der Schatten

Frankfurter Poetikvorlesungen

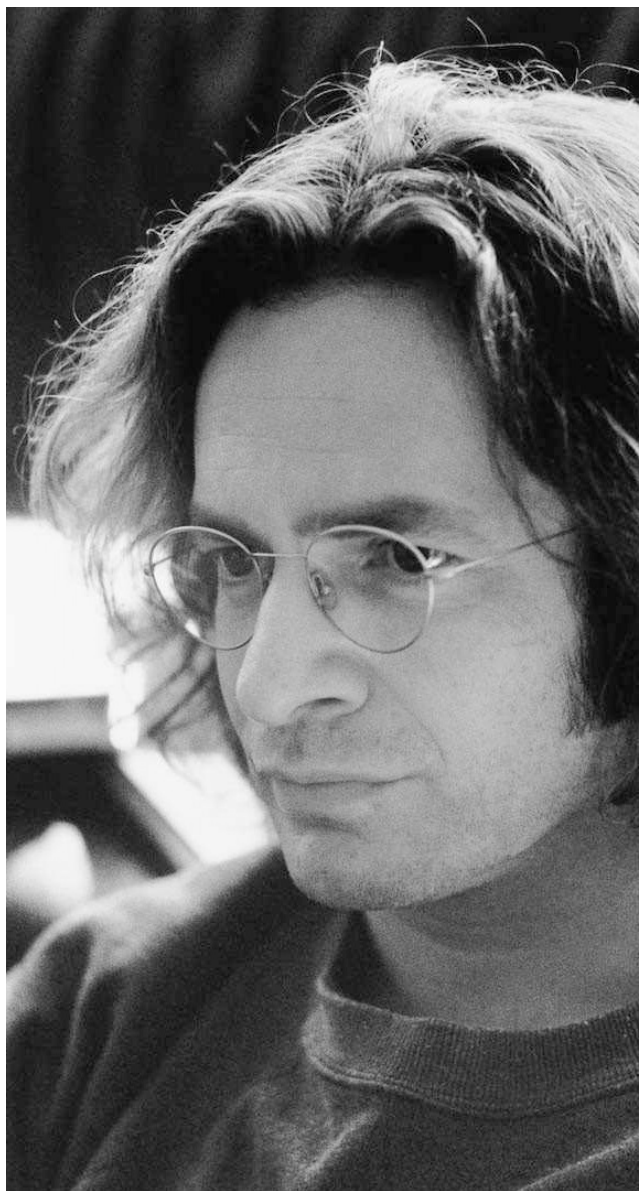
© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2277
978-3-518-12277-8

edition suhrkamp 2277

Die Frankfurter Poetikvorlesungen, begonnen mit Ingeborg Bachmann im Jahre 1959, wiederaufgenommen mit Uwe Johnson im Jahre 1979, sind zu einer Institution der poetischen Selbstvergewisserung geworden. Sie gestatten aufschlußreiche Einblicke in die Werkstatt des Schreibens und sind zugleich luzide, in ihrer Offenheit oft überraschende Selbstporträts.

Patrick Roth, geboren 1953 in Freiburg, lebt als Autor und Regisseur in Los Angeles – einer Stadt, von der aus man nicht nur zum »Death Valley« aufbricht, sondern die auch das Zentrum jener »Schatten« ist, die von Projektionslampen an Kinoleinwände geworfen werden. Bei der Reise, zu der Patrick Roth uns einlädt, darf man aber auch an den Urvater aller Dichter, an Orpheus, denken, der zum Hades hinabsteigt, um den Schatten Eurydikides, ihre Seele, dem Tod zu entreißen, und an die moderne Seelenkunde der Psychologie, der Patrick Roth, wie auch der Bibel, wichtige Impulse verdankt.

Der Band enthält die fünf Vorlesungen, die Patrick Roth im Frühjahr 2002 in Frankfurt gehalten hat. Bekannt wurde der Autor durch *Die Christus-Trilogie: Riverside. Christusnovelle* (1991), *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten. Seelenrede* (1993), *Corpus Christi* (1995). Zuletzt erschienen: *Meine Reise zu Chaplin. Ein Encore* (1997) und der Erzählungsband *Die Nacht der Zeitlosen* (2001).



Patrick Roth
Ins Tal der Schatten

Frankfurter Poetikvorlesungen

Suhrkamp

3. Auflage 2012

Erste Auflage 2002

edition suhrkamp 2277

© der deutschsprachigen Ausgabe

Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002

Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia, Lahnau

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-12277-8

Ins Tal der Schatten

für Siegfried Unseld

I

ORPHEUS NACH HOLLYWOOD

Die Dichter müssen auch
Die geistigen weltlich sein.

Friedrich Hölderlin

At this time Tod knew very little
about them except that they had come
to California to die. He was determined
to learn much more. They were the
people he felt he must paint.

Nathanael West

»Nein, es war furchtbar, scheußlich. Das Messer war blutverschmiert. Ich hob es nicht auf, sondern öffne die Tür: Blutspuren von der Schwelle bis zum Küchentisch. Und da liegt sie. Liegt in einer riesigen Lache von Blut. Sie stöhnt noch und ... Ich bin auf sie zu, ich sage: ›Hörst du mich, kannst du mich hören? Was um Gottes willen ist hier geschehen?‹ Und sie röchelt. Blut fließt ihr aus dem Mund, aus dem Ohr. Und unterm Röcheln hör ich so was wie Worte, sie versucht mir was zu sagen. Ich knie hin, sie besser zu verstehen. Geh mit dem Ohr nah ran, beuge mich, tief, noch näher zu kommen, bis an die Lippen. Und weißt du, was ich sie flüstern höre?«

Diese Frage – er verstand eben etwas von Timing; keine Suspense, kein Dehnen der Zeit, ohne Timing –, diese letzte Frage »Und weißt du, was ich sie flüstern höre?« setzte Hitchcock immer genau dann ein, wenn sich die Türen des Hotel-Fahrstuhls, in dem er gerade stand, öffneten und die feingekleideten Hotelgäste vor dem Schritt aus dem Fahrstuhl zögerten, instinktiv die Luft anhielten, als hätte sich nicht das Foyer zu ebener Erde, sondern schwindelerregend ein Abgrund vor ihnen aufgetan.

Und doch mußten jetzt alle in diesen Abgrund, das heißt ins Foyer, ohne die Hitchcock zugeflüsterte Antwort jener Frau je zu hören.

Aber der Journalist, der Hitchcock begleitete und dem er das alles im Fahrstuhl, kaum waren andere Gäste hinzugekommen, zu erzählen begonnen hatte, wartete ungeduldig, bis sie außer Hörweite der anderen waren, und fragte: »Was hat sie Ihnen denn nun gesagt?« – »Nichts,

gar nichts«, meinte Hitchcock dann immer. »Das ist nur die Geschichte, die ich gerne in Fahrstühlen erzähle.«

Selbst an der, zugegeben, flachen Thrill-Oberfläche einer solchen Hitchcock-Anekdote ist noch etwas von der Faszination des Stoffes zu spüren, um den es mir geht.

Ins Tal der Schatten. Das Bild des Titels kündigt eine Katabasis an, einen finalen Abstieg ins Dunkel. Damit beginnt alles, beginnt die Suche nach dem Stoff.

Es geht im folgenden um die Anfangsphase der Arbeit – um die Faszination und Tortur der Stoff-Findung. Ich erzähle von Wegen zum Stoff, gebe Beispiele für Sicht- und Vorgehensweisen, die, durch Erfahrung destilliert, mir Wege zur Erfahrung geworden sind. Sie stammen aus den Bereichen, die mein Schreiben nachhaltig beeinflusst haben: mithin aus dem Film und der Stadt des Films, Los Angeles, aus der Literatur, der Bibel und der Tiefenpsychologie.

Wer beginnt die Suche nach dem Stoff? Der Schriftsteller? Worum handelt es sich beim Gesuchten? Wie wäre dieser Stoff zu finden, zu bergen, wie zu begreifen, zu werten – und wie könnte man anderen von ihm erzählen, ihn und den Weg zu ihm erzählbar machen?

Schreiben ist Totensuche. Tot ist, was, tief in mir vergraben, kein Bewußtsein mehr streift. Paradoxerweise ist dieses »Tote«, das ich suche, sammle, einlese, nur ein *mir* Totes, das heißt tot, aber gleichzeitig hoch lebendig. Denn insofern wir nicht davon wissen, ist es »tot«, ist es uns tot, das heißt aber: wirklich unabhängig von uns.

Es agiert unabhängig, wirkt, hinterläßt seine Spur in Traum, Tagtraum, in Einfall, Phantasie, beeinflusst uns aufs mächtigste im Unbewußten, jener Region der Psyche, in der die Schatten leben.

Es – dieses Unabhängige, uns nicht Bewußte, Tote –

sähe, was geschieht, aus *seiner* Warte ganz anders. Es – dieser Stoff, den der Schriftsteller sucht – würde sagen, zu ihm sagen: »Mein Mit-Toter bist du, tot mit mir. Tot, insofern ich tot in dir bin. Suchend mit mir, denn ich suche nach dir. Denn nicht nur du sammelst mich, nicht nur du schreibst mich, stellst mich, suchst mich, sondern von mir aus geschieht es ebenso, ich suche nach dir, stelle dich, schreib mich dir ein, sammle dich, in dir gesammelt zu sein, von dir gewußt, in dir bewußt zu werden.«

Wenn ich statt vom Stoff vom »Corpus delicti« spreche, wird die Parallele von der Arbeit des Schriftstellers zur Arbeit des Detektivs erkennbar. In den Detektivromanen weist ein Corpus delicti meist auf ein anderes Corpus hin – auf die Leiche.

In »Corpus Christi«, dem letzten Roman meiner Christustrilogie, ist das wörtlich genommen. Thomas, der Zweifler, der nach der abhanden gekommenen Leiche des Jesus sucht, ist Detektiv und Schriftsteller in einem. Nur – und hier ist das Entscheidende – will er zunächst nicht für andere schreiben. Das ist entscheidend. Er sucht nicht für uns, nicht für andere Auftraggeber, Leser. Sich will er schreiben, für sich sucht er, sich liest er zusammen. Wenn man Bilder von »Thomas dem Zweifler« betrachtet, sieht man, daß ursprünglich das Schreiben des Stoffs, das Stellen des Stoffs, das Aufrichten, Heben des Stoffs und damit die Beschreibung des Funds: eins war mit seiner Findung, mit der Findung des Stoffs. Mehr noch: eins mit dem Finder, eins mit dem Fund. Sein *muß*, im ersten Augenblick, da gefunden wird. Ja, in diesem Moment – in dieser Thomassekunde, in der er seine Hand in die Seite des Auferstandenen hält (wie die Feder in Tintengrund) – schreibt sich das Gefundene, der gefundene Stoff, das gefundene Corpus, von selbst.

Der Thomasfinger, den er da in die Wunde des Auferstandenen hält, in die tintenblutige Seite: läßt Jesus ihm auferstehen, macht Jesus dem Thomas lebendig. Das Bild vom Zweifler, der Jesus die Hand in die Seite taucht, ist ein Bild vom Wort, das noch nicht geschrieben ist, das noch eins ist, ungetrennt vom Beschreiber und seiner Schrift, ungetrennt von der Aussage, daß, was geschrieben werden soll, auferstanden ist. Der zeigend-tunkende Schreibe-Finger des Thomas – im Moment, da er ihn in die Wunde hält – liest und schreibt in einem.

Und noch mal: Aber da *ist* das Geschriebene noch Stoff und schreibt sich doch. Da *ist* der Schreiber noch, was er schreibt, untrennbar vom Stoff. Da *ist* das Geschriebene noch Leben, ist Jetzt und Hier.

Der Körper, die Seitenwunde, in die Thomas seinen Realität heischenden Finger taucht, schreibt sich ihm *in dieser Tat* zu. Er schreibt: »Das bist du, dieser Körper, tot und auferstanden. Tot bist du im Gesuchten, auferstanden im Gefundenen. Das Gesuchte hat dich gefunden.«

Hier, in dieser Thomassekunde, sind Schreiben und Erleben noch ungetrennt.

Schreiben ist Totensuche. Im Autor, im Leser, wenn er zur Mitsuche verführt wird, wenn der Mut des Autors im Geist des Erzählten auf ihn übergeht. Schreiben ist Totenerweckung. Im Leser, im Autor. Der Autor sucht nach Totem – das heißt: nach etwas, das ihm tot ist, nach einer, die er vergessen hat, nach einem, der tot in ihm liegt. Tot, tief vergessen, schlafend – im Bewußtsein des Autors, des Lesers, jedenfalls nicht vorhanden. Aber etwas ist da. Sonst gäb es keine Suche – sonst käm es erst gar nicht dazu.

Wonach sehnt sich die Suche? Was liest sie, welche Spur, was versucht sie einzulesen?

Das Eine.

Was ist das?

Das ist der Stoff. Das Eine – das im Moment der Thomassekunde noch eins war.

Die Santa Monica Mountains teilen Los Angeles in zwei Teile, in zwei Täler, so könnte man sagen. Nördlich der Hügelkette liegt das San Fernando Valley, in dem ich heute wohne; am südlichen Rand der Hügel: das ehemalige Cahuenga Valley, das heutige Hollywood.

Den Kamm dieser Hügel entlang schlängelt sich vom Pazifik bis zum Cahuenga Pass, der die beiden Täler verbindet, der einundzwanzig Meilen lange »Mulholland Drive«, nach William Mulholland benannt, einem Dubliner, der in Arizona noch mit Indianern gekämpft hatte, bevor er 1877 mit zehn Dollar in der Tasche nach Los Angeles kam und, sechsunddreißig Jahre später, mit dem Bau des »längsten Aquädukts der Welt« aus zweihundertdreiunddreißig Meilen Entfernung Wasser aus dem Owens Valley der Sierra Nevada nach Los Angeles brachte, dabei den vierzigtausend Zuschauern, die das Wasser *live* ins Tal von San Fernando fließen sahen, in der kürzesten Festrede der Welt zugerufen haben soll: *There it is! Take it!*

Ein Photo, das an jenem 5. November 1913 aufgenommen wurde, hält genau jenen Moment fest, da die schaumweiße erste Welle des Wassers, flankiert von den Schattenmassen der Zuschauer längs des Kanals, den Abstieg ins Tal erst zur Hälfte geschafft hat: zeitaufgehoben liegt die andere, die untere Hälfte noch trocken vor der Flut. Ein Bild, das – so festgehalten – an die Umkehr des

Vorgangs gemahnt, als sei der Film hier im Bild nur gestoppt – *freeze frame* –, könne jederzeit rückwärts zu laufen beginnen: Eine trauernde Menge in Schwarz, den Kanal flankierend, bezeugte den Rückzug der Wasser, den Aufstieg der Wüste, der Trockenheit, Leere, und wäre ebenso möglich. In jenem Photo liegen beide Entwicklungen noch in der Waage gehalten.

Einmal, es war schon dunkel geworden, hielt ich mit dem Wagen auf Mulholland Drive, zwischen Beverly Glen und Benedict Canyon. Nicht um die Aussicht aufs San Fernando Valley (im Norden), auf Beverly Hills, auf Century City und Hollywood (im Süden) zu genießen. Es war ein Tag nach meiner Fahrprüfung in Hollywood, ich wollte die fünfspurigen Freeways meiden, war mit dem klapprigen VW irgendwie in die Hügel geraten – ein Wunder, daß ich es mit der Knüppelschaltung bis zum Mulholland-Kamm geschafft hatte – und hatte nun vor, mich im Schneckentempo ostwärts weiterzutasten. Ich wußte noch nicht, daß Autobremsen normalerweise »Beläge« haben, mein Wagen hatte wohl keine, jedenfalls mußte ich bei jedem Bremsmanöver auf dem kurvenreichen Mulholland so oft aufs Pedal treten, daß ich Beinkrämpfe bekam. Schließlich fuhr ich an die Seite, um den hupenden Rush-hour-Fahrern auszuweichen.

Ich stieg aus, wandte mich von den Scheinwerfern, die durch die ersten Nachtnebel brachen, geblendet zur Seite und sah in die Schlucht eines wildbewachsenen Canyons hinab, aus dessen verzweigt nachtschattigen Schlüften hie und da, hell und blau, licht und türkis, die Swimmingpools und Villen der Canyonbewohner zu erkennen waren. Sooft ich die abwärts gerichteten Augen zu Schlitzen zusammenzog – der Krampf im Bein ließ nur langsam

nach –, blinkte die Hügelseite wie ein zu Tal gerollter Nachthimmel.

Keine drei Meter unter mir, der Canyonhang fiel hier steil ab, sah ich eine Gestalt aus dem dichten hüfthohen Gestrüpp auftauchen, langsam, als habe sie dort genistet. Ich sah das Messer, ein großes Bowie-Knife in seiner Rechten, mit der der Mann ab und zu in den *brush* tauchte, den Weg sich zu bahnen. Er ging auf keines der Häuser zu, stieg nur abwärts, ins Dunkel des Canyons hinab, den Rücken zu mir, als habe er mich nicht bemerkt oder, noch im Busch hockend, entschieden, daß ich keine Gefahr für ihn darstellte. Er ging mit entblößtem Oberkörper, den er bis zum Ansatz der schulterlangen Haare mit Tarnfarbe eingerieben hatte. Er ging abwärts, als wolle er im Dunkel des Canyons verschwinden, als wohne er dort, irgendwo unten. Als gäbe es kein Los Angeles, keine Wege und Häuser, als lebte er in einer anderen Zeit, sähe all das nicht.

Später erfuhr ich aus Gesprächen mit anderen, daß zu jener Zeit *bush vets* in den Canyons herumstreunten, Vietnam-Heimkehrer, die's in den Häusern, allein oder bei ihren Familien, nicht aushielten und – verdammt, den Krieg und die Toten, Freund und Feind zu beschwören – in den Canyons *still-hunt* betrieben: stundenlang unbeweglich-wach an einem Ort sitzend, bis sie sich näherten, die Schatten: Tier oder Phantom, oder der Feind doch im Schlaf.

Damals, als ich mich wieder ins Auto setzte, ließ sich das Unheimliche an dieser Erscheinung, die da talwärts ins Dunkel hinabstieg, leichthin verdrängen. Meine Verzweiflung über meine verfahrenere Lage in dieser Stadt las, was ich gesehen hatte, ganz praktisch: Der Mann, dieser nächtliche Absteiger, zeigt dir nur eines, sagte ich mir:

Wenn es mit dem verdammten Wagen auf normalem Weg gar nicht mehr geht, wenn sich alles verkrampft, dann geh vom Weg: querfeldein. Diese Wahl hast du immer: den Weg in der Not selbst dir zu bahnen.

Zwei Nächte darauf hatte ich einen Traum. Damals las ich gerade in Robert Graves' erstem Band seiner *Greek Myths*, den ich 1975, wenige Monate nach der Ankunft in Los Angeles, aus Heimweh nach einem Land, in dem ich nie gewesen war, gekauft hatte, las darin die späte Mythe des Orpheus, der ebenfalls abwärts ins Dunkel gestiegen war, zu den Toten, ins Tal der Schatten, in diesen »unterirdischen Weltraum«, wie Voss die Stelle in den Ovidschen Metamorphosen übersetzt.

In meinem Traum hatte sich Mulholland Drive plötzlich bewegt, sich nachts als riesige Schlange zu erkennen gegeben. Im schwarzen Teer sah ich Risse hell werden, diamanten geformt, riesige Schuppen, eine neben der anderen, *alive*: die Schlangenhaut der Straße. Ich sprang hinab ins Gebüsch, wo ich, noch ganz unter Schock, mich genau an jener Stelle wiederfand, an der ich Tage zuvor den *bush vet* beobachtet hatte. Im Traum floß ein Rinnsal durchs dunkle Gebüsch an meinen Schuhen vorbei, floß abwärts, den Weg hinab, den ich mir nur mühsam bahnte. Das Rinnsal – oder war's der kreisende Nachtnebel – flüsterte: Ophrys. Immer wieder lag dieses Wort überm Bild des Absteigers, denn ich sah mich beim Abstieg auch selbst.

Graves – ich schlug nach dem Traum nochmals nach – hatte den Namen des Orpheus aus dem griechischen Adjektiv »ophryoeis« hergeleitet und übersetzte es mit »of the river bank«, dem Flußufer zugehörig; was sich mit der Bedeutung, die im Benselers, meinem griechischen Schulwörterbuch, zu finden war, nicht vollkommen

deckte – dort liest man: »ophryoeis« – »hügelig, hügelbegränzt«.

Und damals, beim Nachschlagen, muß mein Auge wohl auf ein weiteres Wort gestoßen sein, von dem sich »ophryoeis« erst ableitet: auf eben jenes *ophrys*, das – vom Rinnsal geflüstert – über der Szene lag.

Ophrys bedeutet die »Braue« – beide Worte sind etymologisch verwandt –, die Augenbraue, Stirn, Anhöhe, auch: Stolz. *Ophrys*. Als läge die ganze nächtliche Absteigerszene meines Traums, schien mir, nicht nur unter der Braue eines unbekanntem allsehenden Auges, das wie eine flüsternde Stimme über allem lag, sondern als sei, durch solche Sicht, Sicht des Auges unter der Braue, Perspektive von oben und, gleichzeitig, von unten – ich war ja der Absteiger –, als sei durch solches Gesehenwerden also der Absteiger erst getauft: unter der Braue, *ophrys*, stieg dieser Traum-Orpheus hervor (selbst ein Auge), stieg, dem vom Brauen-Hügel geführten Wasser folgend, hinab in die *orphne*, in Dunkelheit und Nacht.

Es war das Gesehen=Werden, das langhin geflüsterte Wort jener »Braue«, die sich in meinem Traum so selbst aussprach und damit den Absteiger taufte, ihn, so getauft, in der Dunkelheit sehen ließ: ich war ihr Auge.

Noch einmal zurück zur Mythe des Orpheus. Denn sie ist mir vor allem ein Bild, das die Passage zum Toten, zur Toten – der toten Anima Eurydike –, beschreibt, ihre Findung, ihre mögliche Rettung in allen Stadien dieser Reise ins Tal der Schatten schildert – und damit alle Phasen der notwendigen Arbeit des »sein Totes« suchenden Schriftstellers. Der sucht ein Totes, das es wieder lebendig zu machen, zu erinnern, zu erstellen, wieder ans Licht, an den Tag, an die Oberfläche zu führen gilt.

Denn darin besteht das Werk – und es vollzieht sich also gleichzeitig an ihm, der es ausführt, und am Stoff, den er aufführt.

Zurück also zur Mythe des Orpheus, wie ich sie in Graves' griechischer Mythensammlung damals fand. Ich schlage das Buch nochmals auf: *Orpheus*, schreibt Graves, *was the most famous poet and musician who ever lived*. Er sei der Sohn des thrakischen Königs Oiagros und der Muse Kalliope gewesen. Mit dem Spiel seiner Lyra, der Leier, *he not only enchanted wild beasts – (enchanted: da ist das Singen, to chant/cantare, noch Zaubern!) – but made the trees and rocks move from their places to follow the sound of his music*: »sondern entzückte auch die Bäume und Felsen, die ihre Plätze verließen, um seiner Stimme zu folgen.«

Man kommt um den nächsten Satz kaum herum – ich hatte ihn mir damals »mit Blei« unterstrichen; sie sind schön, Bemerkungen wie die folgende, ein Bild geben sie, sind ein *freeze-frame*, der gerade in seinem Eingefrorensein, seinem Aufgehobensein-aus-der-Zeit, sein zeitloses Anwesen in ihr behaupten will: »In Zone in Thrakien stehen noch immer alte Bergeichen in der Stellung von Tänzern, so, wie er (Orpheus) sie verließ.«

Das Zeitlos-Aufgehobene soll hier gar besuchbar erscheinen, als könnten wir ja »jederzeit« hinreisen, uns vom noch immer sichtbar-besuchbaren Muster der stillstarrten Eichen – von Stamm zu Stamm hin- und hereilend, ihren Gesten mit unserem Körper nachspürend, sie einlösend, die stummen Baumnoten so in Raum und Zeit einlesend wie ein Lesefinger die rote Rune, wie eine Diamantnadel aus stummen Tal-und-Hügelrillen der Schallplatte Ton sticht – hinreißen lassen, uns hinreißen lassen auch davon, daß hier Zeichen zurückbleibt von ihm, Or-