

Ulrich  
Greiner  
Mitten  
im  
Leben

Literatur und Kritik

Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 3141

»Mitten im Leben« – so nennt Ulrich Greiner eine Sammlung seiner Literaturkritiken und Essays, weil ihn an der Literatur vor allem die Art und die Form einer Lebensbewältigung interessiert. Jede Begegnung mit einem literarischen Werk ist die Begegnung mit einer Person und ihrem Leben, und das Werk ist der Versuch einer Antwort auf existenzielle Fragen und Krisen, sei es die Liebe oder der Tod, das Vergehen der Zeit oder die Macht des Vergangenen. Solche Begegnungen können nicht frei sein von Antipathie und Sympathie, und der Leser wird Zeuge zorniger Ablehnung, wenn Greiner gegen die Überschätzung von William Gaddis oder Günter Grass Einspruch erhebt, und er erlebt Greiners Begeisterung, wenn er bei Richard Ford oder Mario Vargas Llosa, bei Ingo Schulze oder Cees Nooteboom, bei Milan Kundera oder Louis Begley das Gelingen großer Literatur feiert. Sie gelingt, wenn eine Lebensfrage ihre notwendige sprachliche Form gefunden hat, und Greiner zeigt in seinen Kritiken und Essays, wie aus dieser Form die jeweils besondere Botschaft des Werks hervorgeht. So mischen sich bei ihm Analyse und Emphase, Zustimmung und Widerspruch.

Ulrich Greiner  
Mitten im Leben  
*Literatur und Kritik*

Suhrkamp

2. Auflage 2016

Erste Auflage 2000

suhrkamp taschenbuch 3141

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

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: Hümmer, Waldbüttelbrunn

Printed in Germany

Umschlag: heißmann, heilmann, hamburg

ISBN 978-3-518-39641-4

# Inhalt

Mitten im Leben 7

*Literatur und Form* 11

Das Unsagbare am Rande des  
Unsäglichen 13  
Der Körper im Schnitt 33  
Die Schule der Formen 48

*Wieder gefunden* 57

Herman Melville 59  
Ernest Hemingway 69  
Hans Henny Jahnn 80  
Heinrich Böll 91

*Zorn* 101

Maxim Biller 105  
Tilman Spengler 108  
Christoph Ransmayr 112  
Ulrike Längle 119  
William Gaddis 122  
Günter Grass 128

*Begeisterung* 131

Jan Skácel 133  
Michael Ondaatje 142  
Peter Handke 149  
Clemens Eich 158  
Richard Ford 163  
Cormac McCarthy 172  
Mario Vargas Llosa 181  
Ingo Schulze 191

Milan Kundera 196  
Louis Begley 201  
Cees Nooteboom 208  
Gerhard Kelling 214  
Botho Strauß 218

*Literatur und Betrieb* 227

Das Verschwinden der Kritik 229

Die Vorzüge des Elfenbeinturms 242

Nachweise 265

Die besprochenen Bücher 267

## Mitten im Leben

Weshalb liest man Romane? Unterhaltung bietet das Fernsehen bequemer, und Belehrung gewinnt man in Sach- und Fachbüchern auf bessere und solidere Art. An düsteren Prognosen über die Entbehrlichkeit der schönen Literatur hat es nie gefehlt. Ich gestehe, dass ich selber einmal davon überzeugt war, nämlich Ende der sechziger Jahre, als alle vom audiovisuellen Zeitalter redeten und viele prophezeiten, die Unterhaltungsbedürfnisse, die der konventionell erzählte Liebes- oder Abenteuerroman bisher gestillt habe, würden durch Film und Fernsehen effizienter befriedigt. Auch ich glaubte, der Unterhaltungsroman werde verschwinden, und von der Belletristik werde auf Dauer nur jener kleine Teil übrig bleiben, der den Ansprüchen einer literarisch gebildeten Leserschaft mit avancierten Erzähltechniken begegne. Bekanntlich ist das Gegenteil eingetreten. Noch nie hat es eine solche Masse an Unterhaltungsliteratur gegeben wie derzeit. Selbst die ambitionierte Literatur greift auf die großen Erzähltraditionen zurück, variiert oder ironisiert sie. Es hat ganz den Anschein, als wäre der Roman, wie anspruchsvoll oder anspruchslos auch immer er auftreten mag, nicht totzukriegen.

Warum ist das so? »Eskapismus, ruft ihr mir zu, / vorwurfsvoll. / Was denn sonst, antworte ich, / bei diesem Sauwetter! –, / spanne den Regenschirm auf / und erhebe mich in die Lüfte«, schreibt Hans Magnus Enzensberger in seinem Gedicht »Der Fliegende Robert«. Ja, Eskapismus, die Flucht aus dem Hier und Jetzt, der Flug ins Reich der Einbildungskraft und der Erinnerung. Diese Reise als Leser anzutreten schafft ganz offenbar eine größere, länger anhaltende Befriedigung als ein Abend im Kino oder vorm Bildschirm. Denn hier überlässt sich der Zuschauer will-

fähig und ohnmächtig dem schönen Sog der Bilder, dort aber, im Buch, wird der Leser zum Täter. Niemand sonst als er ist es, der die grauen Buchstaben zum Leben erweckt, der mit Hilfe der Sätze die jeweils besonderen Bilder und Gedanken, Szenen und Gefühle in seinem Kopf entstehen lässt und so mit dem Autor oder dem Erzähler oder dem Helden (oder mit allen dreien) in einen Austausch tritt, der entspannt und friedvoll sein mag, aber ebenso gut (oder besser) ein spannungsvoller Prozess des Streitens, des Haderns werden kann.

Ich nenne diese Sammlung literarischer Kritiken und Essays »Mitten im Leben«, weil mein eigenes Lesen und Leben von dieser Erfahrung und dieser Lust bestimmt ist: von der Lust, einem unbekanntem Ich auf eine sehr vermittelte, spielerische und ernsthafte Weise zu begegnen (wobei natürlich nie ganz klar ist, wem ich da begegne, einem anderen oder mir selber); und von der Erfahrung, dass Lesen und Leben keine getrennten Welten sind. Zwar ist es richtig, wie Christian Enzensberger, der Bruder des oben zitierten Hans Magnus, in seinem Buch »Literatur und Interesse« bemerkt hat, dass wir lesen, um etwas anderes nicht zu tun, nicht zu verreisen, nicht zu morden, nicht zu lieben, nicht für eine bessere Welt zu kämpfen. Denn wollten wir wirklich verreisen, morden, lieben, für eine bessere Welt kämpfen, so würden wir nicht lesen, jedenfalls keine Romane. Zugleich aber bleibt, was im Kopf ist, selten im Kopf, und Begegnungen mit Büchern können folgenreicher sein als Begegnungen mit lebenden Zeitgenossen. Jede gelungene Lektüre bewegt den Leser, nicht allein weil er das Buch bewegend findet, sondern auch, weil er selber bewegt wird, indem er sich besser oder anders begreift und manche Dinge besser oder anders sieht.

Das Leben (um es so banal auszudrücken, wie es tatsächlich ist) bleibt ein ewiges Rätsel, und die Literatur

ist nichts als der Versuch, auf existenzielle Fragen und Krisen, sei es die Liebe oder der Tod, das Vergehen der Zeit oder die Macht des Vergangenen, zu antworten, und mag auch die Antwort nur darin bestehen, dass eine neue Frage gestellt wird oder eine alte neu. Das Neue aber ist hauptsächlich eine Frage der Form. Der Leser, und auch der Literaturkritiker, neigt immer dazu, die erzählte Geschichte für das Eigentliche zu nehmen, und das ist nicht falsch, weil der Roman ohne sie keiner wäre. Aber mit ihr allein wäre er auch keiner, jedenfalls kein guter. Die Geschichte des Mannes, der behauptet, ein Landvermesser zu sein, und viele hundert Seiten lang versucht, einen Zuständigen der gräflichen Behörde zu sprechen (Kafkas »Schloß«), ist als Plot nicht sehr aufregend. Das Spannende daran ist die zwingend notwendige literarische Form. Sie zu würdigen und zu beschreiben, ist das Schwierigste im literaturkritischen Geschäft.

Dem imaginären Gespräch zwischen Leser und Autor oder Erzähler entspricht das Gespräch der Werke untereinander. In gewisser Hinsicht ist die Literaturgeschichte ein unendliches Beziehungs- und Verweisungssystem, implizit oder explizit. Ich selber ziehe den impliziten Bezug vor, also einen, den ich nicht unbedingt wissen muss. Ich liebe die Fiktion des Wirklichen, ich möchte getäuscht werden, und ich werde nervös, wenn ich Bücher lesen soll, die sich allzu deutlich auf andere beziehen. Lieber lese ich Werke, die mich wirklich oder scheinbar voraussetzungslos in eine andere Welt stürzen. Das Leben, mein eigenes oder das eines anderen, soll durch das Buch in Mitleidenschaft gezogen werden, durch eine Literatur, die auf diese Weise »mitten im Leben« steht – selbst dann, wenn der Halbsatz, wie im »Armen Heinrich« des Hartmann von Aue, erschreckend weitergeht: »media vita in morte sumus«. Die Erkenntnis, dass wir mitten im Leben vom Tod umgeben sind, ist weder originell noch neu. Gleichwohl ist

sie mehr denn je eine der großen Antriebskräfte der Literatur, was auch deshalb so ist, weil der tätige und nichtlesende, nichtschreibende Mensch heutzutage anderes zu tun pflegt, als just darüber nachzudenken. Daraus wächst der Literatur eine retardierende Kraft zu, eine Opposition gegen die schiere Diesseitigkeit, was vielleicht auch eine Erklärung dafür ist, dass die großen Werke so selten positiv sind – im Sinne von Kästners ironischer Frage »Wo bleibt das Positive?«.

Wenn ich also sage, dass mich die Literatur da am meisten interessiert, wo sie sich mit solchen Lebensfragen (verzweifelt oder streitlustig) derart herumschlägt, dass sie eine eigenartige, bezwingende Form dafür findet, dann ist damit zugleich eine Geschmacksrichtung angegeben, und das dürfte niemanden überraschen, der sich eingesteht, dass literarische Urteile von fundamentalen Sympathien oder Antipathien nicht frei sein können. Mich interessiert also, um es zuzuspitzen, eine Literaturliteratur, die sich an ausgefuchste Kenner und Bescheidwiser richtet, vergleichsweise wenig, und meine Geduld, einem Schriftsteller zuzuhören, der belesen über die Vorzüge der Belesenheit oder schwierig über die Schwierigkeiten des Schreibens schreibt, ist gering. Dafür ist meine Neigung, das Unvollkommene, also das latent Kitschige, Sentimentale oder Gescheiterte, hinzunehmen, wenn es nur von einer literarischen und also lebensgeschichtlichen Vitalität zeugt, ziemlich groß. Was dies im Einzelnen bedeutet, möge der geneigte Leser den folgenden Beiträgen entnehmen.

## Literatur und Form

Das vollkommene Werk ist eine schöne Utopie, die entweder gar nicht oder um den Preis in sich ruhender, selbstgenügsamer Abgeschlossenheit zu haben ist. Die Kongruenz von Form und Inhalt wird in germanistischen Seminaren gerne an Rilkes Sonett »Römische Fontäne« dargelegt, aber Gedichte sind, anders als der Roman, in der Regel überschaubare Gebilde, deren Architektur und Botschaft im glücklichen Fall übereinstimmen. Der Roman war eigentlich immer eine unreine Form, und der moderne ist es erst recht. Gerade das ist interessant an ihm, das Nebeneinander von Diskurs und Poesie, die Vielfalt der Erzählperspektiven, die aufgesprengte Form. Reinliche Form-Inhalts-Kriterien lassen sich selten anwenden, das Abenteuer des Lesens führt oftmals ins Unwegsame. In den folgenden drei Aufsätzen habe ich versucht, einige Beobachtungen über die Grenzen literarischer Form und über gewisse Vorzüge des Vollkommenheitsmangels zusammenzuführen, vor allem im ersten (»Das Unsagbare am Rande des Unsäglichen«), wo es um das literarische Straucheln großer Schriftsteller geht. Im zweiten (»Der Körper im Schnitt«) finden sich beunruhigende Beispiele literarischer Penetrationsfantasien. Körper werden geöffnet, verletzt, und manchmal betrifft das auch die literarische Form. Im dritten Text (»Die Schule der Formen«), geschrieben zum 25-jährigen Bestehen der »Frankfurter Anthologie« in der FAZ, geht es um die Wiedergewinnung des Formbewusstseins.



## Das Unsagbare am Rande des Unsäglichen

Als Till Eulenspiegel von seinem ersten Dienstherrn den Auftrag erhält, die Kutsche zu schmieren, nimmt er das Wagenfett und schmiert die Kutsche von außen und innen gründlich ein, so dass der Herr Pfarrer am nächsten Morgen mit seiner Soutane an den Polstern festklebt. Und als der wütende Dienstherr ihm befiehlt, sofort das Haus zu räumen, trägt Till Eulenspiegel sämtliche Möbel auf die Straße.

Der grobe Witz dieser Streiche besteht darin, dass Till Eulenspiegel die Sprache wortwörtlich nimmt. Indem er sich auf die exakte Bedeutung einer Aussage beruft, legt er sie gegen ihren Urheber aus. Er kündigt den sprachlichen Konsens auf. Denn Sprache ist selten exakt in dem Sinn, dass sie unabhängig wäre von der Situation, in der sich Sprecher und Hörer befinden. Sprachliche Kommunikation setzt voraus, dass die Beteiligten auf demselben Boden agieren. Sie rechnet damit, dass eine Basisverständigung darüber existiert, was gemeint sein soll. Wo derlei fehlt, haben wir die Sprache der Jurisprudenz und der Bürokratie, und auch der gelingt Eindeutigkeit allzu oft nicht. Die Sprache alltäglicher Verständigung jedoch ist häufig metaphorisch, sie bedient sich der Abkürzung und der Ellipse, sie bezieht ihre Aussagen auf einen gemeinsamen situativen Horizont. Wenn der Dienstherr zu seinem Kutscher sagt: »Schmiere den Wagen«, dann ist auch dann klar, was gemeint ist, wenn der Satz objektiv mehrere Deutungen zulässt.

Dies gilt noch mehr für literarische Texte. Sie sind auf die Offenheit des Lesers angewiesen. Er muss verstehen wollen, was gemeint ist. Wenn ihm die Botschaft des Textes zuwider ist, dann hilft keine Sprachkunst und keine

Sprachgenauigkeit. Das literarische Werk gleicht einem Bild, vielleicht einem jener Landschaftsgemälde der Renaissance, in das der Leser hineingehen muss wie ein Wanderer, der die Mühsal des Gehens und die Gefahr des Verirrens in Kauf nimmt, um den ungeahnten Ausblick zu genießen. Wem der Ausblick missfällt, der wird jeden Schritt, den er zurückgelegt hat, bedauern, dem wird jeder Satz, den er liest, zu viel sein, und er wird Kritik an der Sprache des Autors üben. Aber eigentlich meint er die Kritik an der Sache, die den Autor umtreibt und die der Autor vorantreibt.

Hier beginnt mein Vorbehalt gegen Sprachkritik. Sprachkritik gilt als das A und O jeder kritischen Beschäftigung mit literarischen Texten. Aber oft gleicht sie einer mikroskopischen Analyse, die das Detail bemäkelt und das Ganze ignoriert. Dann wird Sprachkritik zur Bastion des Neunmalklugen, der nichts begriffen hat. Dann ist Sprachkritik das, was immer geht, wenn nichts mehr geht. Sprachkritik fällt jedem ein, der manches gelesen und manches geschrieben hat. Weshalb sind es immer die Halbgebildeten mit der Schulmeisterattitüde, die das Trumf-As der Sprachkritik aus dem Ärmel ziehen? Den armen Karl Kraus im beckmesserischen Rucksack ziehen sie gegen falsche Grammatik, schiefe Bilder und schlechte Anschlüsse zu Felde, aber sie gleichen dem unbegabten Musterschüler, der voller Schadenfreude zusieht, wie der viel begabtere Banknachbar an den simplen Aufgaben scheitert.

Sprachkritik gehört zum preiswerten Inventar des kritischen Gewerbes. In der Geschichte der Literaturkritik sind die größten Fehlurteile sprachkritische Urteile gewesen. Dass der Dichter nicht schreiben kann, weiß der Rezensent ziemlich schnell. Er weiß aber nicht, was das heißt: schreiben können. Deshalb hält sich der Rezensent gerne an die Perfektionsillusion, an deren Ende Dichter

wie August Graf von Platen, Paul von Heyse oder Gerd Gaiser den Nobelpreis kriegen müssten oder gekriegt haben.

Wahr ist hingegen, dass sprachliche Perfektion keine hinreichende Bedingung bedeutender Literatur ist. Der große Adalbert Stifter hat eine steifleinene, umständlichkeitsversessene Substantivierungsprosa gepflegt, die zum Lachen wäre, wäre sie nicht der einzig angemessene Ausdruck seiner ungeheuerlichen Realitäts- und Zeitverneinung. Und hat nicht einer der größten deutschen Sprachkünstler, hat nicht Rainer Maria Rilke Verse geschmiedet, bei denen es einem kalt über den Rücken läuft, als hätte einer die Kreide an der Schultafel falsch geführt? Und ist es nicht die Eigenheit eines der großen deutschen Schriftsteller, die Eigenheit von Hans Henny Jahn, dass der Preis für die grandiose Melodie seiner Sprache ihr nicht seltener Absturz zu sein scheint?

Dass er gut schreibt, darf man vom Kritiker mit Recht verlangen, denn dafür wird er bezahlt. Aber erwarten wir im Ernst von einem großen, einem überragenden Schriftsteller, dass er bloß gut schreibe? Wir erwarten mehr. Und was ist dieses Mehr? Es kann doch nur darin bestehen, das Maß dessen, was als gut und schön gilt, zu durchbrechen. Eine Prosa, die einen solchen Durchbruch erzielt, kann dann besser als gut sein, sie kann aber auch die Kategorien in eine schändliche Verwirrung bringen. In der Werbebranche würde man so etwas Innovation nennen. Für meine Zwecke genügt die Beobachtung, dass einige der größten Schriftsteller manchmal nicht besonders gut schreiben. Diese Autoren gleichen einem Forschungsreisenden, der, gezeichnet von den Strapazen seiner Expedition, nur in unbeholfenen und stockenden Worten die Wunder seiner Entdeckung zu berichten vermag.

Im »Stimmenimitator« von Thomas Bernhard, einer Sammlung erfundener Anekdoten, erschienen 1978, fin-

det sich unter dem Titel »Schöne Aussicht« die folgende Geschichte, die ich leicht gekürzt zitiere:

»Auf dem Großglockner hatten, nach stundenlangem Aufstieg, zwei freundschaftlich miteinander verbundene Professoren der Universität Göttingen, die in Heiligenblut einquartiert gewesen waren, den Platz vor dem oberhalb des Gletschers montierten Fernrohr erreicht. Sie hatten sich naturgemäß der einzigartigen Schönheit dieses Hochgebirges nicht entziehen können und einer hatte immer wieder den Anderen zuerst durch das Fernrohr schauen und sich auf diese Weise den Vorwurf des Andern ersparen wollen, er dränge sich an das Fernrohr. Schließlich hatten sich die beiden einigen können und der ältere und gebildete hatte zuerst durch das Fernrohr geschaut und war von dem Gesehenen überwältigt gewesen. Als sein Kollege jedoch an das Fernrohr herangetreten war, hatte er, kaum daß er durch das Fernrohr geschaut hatte, einen gellenden Schrei ausgestoßen und war tödlich getroffen zu Boden gestürzt. Dem hinterbliebenen Freund des auf diese merkwürdige Weise Getöteten gibt es naturgemäß noch heute zu denken, was tatsächlich sein Kollege im Fernrohr gesehen hat, denn dasselbe bestimmt nicht.«

Wir können diese Geschichte als eine Parabel über literarische Mentalitäten lesen. Wie reagiert Literatur angesichts des Einzigartigen und Überwältigenden? Geht es darum, dass dem einen Autor der angemessene Ausdruck gelingt und dem andern nicht? Das wäre ja nur der Unterschied zwischen Können und Nichtkönnen. Wichtig ist der letzte Satz der Anekdote: Die beiden, die durch das Fernrohr geschaut haben, haben bestimmt nicht dasselbe gesehen. Der eine war überwältigt, und er hat davon erzählen können. Was der andere gesehen hat, wissen wir nicht, aber es wird schrecklich gewesen sein. Der Blick in die Nachtseite unserer Existenz, der Anblick des Ungeheuerlichen kann einem die Sprache verschlagen, aber

diesen Blick zu riskieren, ist die hervorragende Aufgabe der Literatur. Wer sonst könnte das?

Meine Sympathie gilt jenen Autoren, die bis zur Grenze des Sagbaren vorstoßen, jenen Autoren also, die das Risiko des Unsäglichen nicht scheuen, indem sie das Unsagbare zu sagen versuchen. Dass sie dabei straucheln, kann man ihnen vorhalten. Aber dieses Straucheln ist oft erregender und aufschlussreicher als das Nichtstraucheln der Profis. Ein Goethe strauchelt nicht, ein Thomas Mann auch nicht. Kleist schon eher. Döblin natürlich und auch der bereits erwähnte Rilke. Bei Musil haben wir es weniger mit einem sprachlichen Straucheln zu tun als mit einem literarischen: Das Projekt des »Mannes ohne Eigenschaften« erweist sich als unvollendbar. Natürlich ist das Straucheln allein noch kein Qualitätsmerkmal. Aber: Für sich genommen beweist es noch nicht sehr viel gegen einen Autor.

Ich erinnere an den Streit über den Prosaband »Wohnen Dämmern Lügen« von Botho Strauß. Das Buch ist damals, im Herbst 1994, kaum dass es im Buchhandel war, in der ZEIT, in der FAZ und in der Frankfurter Rundschau ausführlich und prominent verrissen worden. Der einhellige und erregte Zorn der Kritiker war mindestens auffällig. In den Rezensionen hieß es, Strauß sei die »Prätentionspotenz« und »der eifernde Mythomane«; »ein Denker, dessen Gedanken eher aus Lektüren genährte Affekte zu nennen sind«; »ein so unsicherer Stilist, dass er kaum eine Seite zustande bringt, aus der man nicht eine Peinlichkeit, einen Stilbruch, eine Stilblüte zitieren könnte«. Seine Prosa, so wurde gesagt, sei »eine Mischung aus Plattköpfig- und Heiligkeit«, sie zeuge von »penetranthem Dünkel« und von »verquerem Kunstwollen«, in ihr finde man nichts als »schulmeisterliches Gedröhn« und »totgeborene Konstrukte«.

So schlecht kann einer gar nicht schreiben, dass er sich

alle diese Injurien redlich verdient hätte. Ich wurde damals den Verdacht nicht los, dass hinter dieser Sprachkritik etwas anderes steckte und dass der Streit nur ein Nachspiel des viel größeren Streits um den »Bocksgesang«-Essay war, den Strauß Anfang 1993 veröffentlicht hatte. Den Kritikern passte die ganze Richtung nicht. Ihnen missfiel der kalte, abweisende, elitäre Ton seiner Prosa.

In einem der Erzählfragmente des Bandes schlägt ein Mann grundlos und plötzlich eine Frau. Er lässt von der Prügelei ab, weil sich die Frau nicht wehrt. Ihn hindert, wie es im Text heißt, »die Gebärde des abgewandten Blicks, des wehrlos dargebotenen Halses, die auch unter Wölfen und Hähnen den Angreifer beschwichtigt«. Diese Formulierung wurde in der Kritik als schlagendes Beispiel der »biologischen Mystik« von Botho Strauß zitiert. Der folgende Satz der Erzählung lautet: »Hätte sie ihn jetzt geradeaus, gar flehentlich oder fassungslos angesehen, so hätte sich nichts gerührt in seinem Gewissen. In dem Augenblick aber, da er, ausgelöst von der Abkehr ihres Gesichtes, eine nie zuvor empfundene Wärme des Herzens genoß, war der kleine Schaltkreis der Passion eingerichtet und abgeschlossen, der sie für unbestimmte Zeit voneinander abhängig machte.«

Wenn wir für einen Augenblick den Vorgang selber ausblenden und unser Augenmerk auf die Sprache richten, so bemerken wir in der Tat einen angespannten, gestauchten Sprachduktus. Er zeigt sich etwa in der vorgezogenen Apposition »ausgelöst von der Abkehr ihres Gesichts«, die sich auf die »nie empfundene Wärme des Herzens« bezieht. Der Satz verläuft aber so: »da er, ausgelöst von der Abkehr ihres Gesichtes...«, und führt zunächst grammatisch in die Irre. Ist das ein Missgriff? Und ist das Bild vom »Schaltkreis der Passion« wirklich geglückt? Die Frage lässt sich erst beantworten, wenn wir das Thema des Textes bedenken. Es ist das schreckliche Geheimnis sa-

distisch-masochistisch ineinander verschlungener Paare. Nicht biologische Mystik ist sein Ziel, sondern die blitzartige Erhellung eines finsternen Zusammenhangs: dass unterhalb des Gewussten und des Erklärbaren nicht selten das eigentliche Rätsel hockt; und sichtbar wird es in der elementarsten aller Begegnungen, in der Liebesbegegnung. Wer das leugnet, hat nichts begriffen. Botho Strauß vorzuwerfen, wie die Kritik es getan hat, dass sein Thema das »machtvolle Dunkel« sei, ist unsinnig, weil das »machtlose Aufgeklärte« heutzutage in jeder Zeitschrift, von »Psychologie heute« bis »Brigitte«, nachzulesen ist.

Der »hohe Ton«, der Strauß vorgeworfen wird, und seine angeblich »verrutschten Metaphern« sind Ausdruck einer Anspannung und Anstrengung, das Nichtbegriffene zu begreifen und das Nichtgesehene zu sehen. Dieser Anspruch aber richtet sich gegen den intellektuellen Common sense, gegen die geläufigen Tröstungen und ideologischen Verlässlichkeiten, und er richtet sich gegen die Sprache der Verständigungstexte und des Juste milieu. Daraus erklärt sich der hochfahrende, elitäre Ton von Botho Strauß, die halb moderne, halb archaische Metaphorik. Sprachliches Gelingen erweist sich an der Kongruenz von Ausdruck und Absicht. Wer die Absicht missbilligt, neigt dazu, den Ausdruck zu missbilligen.

Das Unsagbare im Falle von Botho Strauß ist die gezielte politische Unkorrektheit. Das Unsagbare ist der Versuch, konservatives Denken, das unter den Trümmern der deutschen Vergangenheit begraben liegt, sich neu anzueignen und es als ein Erkenntnismittel zu nutzen, das uns hilft, schwer begreifliche Vorgänge unserer Gegenwart zu begreifen – ob das der Krieg in Tschetschenien ist oder der in Bosnien oder der Zorn der Muslime gegen die westliche Moderne. Das Unsagbare ist der Rückgriff auf einen vormodernen Konservatismus und einen antimodernen Elitismus. Es lässt sich nicht abstreiten, dass dieses Un-