

DIE  ZEIT



J.B.METZLER

A

Abe Kōbō

Geb. 7. 3. 1924 in Tōkyō;
gest. 22. 1. 1993 in Tōkyō

Die deutlichen Anklänge an Themen, Motive und Erzählfiguren aus dem Kanon der abendländisch-westlichen Moderne waren es vermutlich vor allem, die die Rezeption Abe Kōbōs im Ausland förderten. So wurde er gleichermaßen in Ländern des früheren Ostblocks wie in den Vereinigten Staaten, in West- wie in Südeuropa rezipiert und galt vielfach als besonders »internationaler« Autor, dessen Schaffen die Spezifik japanischer Kultur und Geschichte hinter sich gelassen habe, um universale Themen in universaler Sprache zu fiktionalisieren.

Eigenen Aussagen zufolge wurde A. von der Erfahrung der Fremde in der japanisch besetzten Mandchurei geprägt, wo sein Vater als Arzt tätig war und wo er seine ersten 17 Lebensjahre verbrachte. 1940 wurde er auf ein Gymnasium nach Tōkyō geschickt; er studierte von 1943 bis 1948 Medizin an der Universität Tōkyō. Während des Studiums begann er, Lyrik zu schreiben, beschäftigte sich mit dem Surrealismus und liebäugelte ab 1949 mit der Kommunistischen Partei, aus der er nach einem Zerwürfnis 1962 ausgeschlossen wurde. Bereits seine ersten Erzählungen enthalten die immer wiederkehrenden Kernmotive seiner Literatur: das Thema Heimatlosigkeit, das Umherirren, die Suche oder Flucht sowie das Motiv der Verwandlung. So beschreibt die Kurzgeschichte »Akai mayu« (1950; »Der rote Kokon«, 1985) die Verwandlung eines namenlosen Mannes in einen hohlen Kokon, der an einem Bahnübergang liegenbleibt und schließlich in die Spielzeugkiste eines Kindes gerät.

Wiederholt wird bei Verwandlungen, etwa in eine Pflanze oder in einen Stock, auf Dantes *Commedia Divina* angespielt. Bereits in A.s erstem Prosawerk, dem 1947 entstandenen Roman *Owarishi michi no shirube ni* (Als Zeichen für den zurückgelegten Weg), klingt das Thema der Flucht bzw. des Umherirrens an: Ein Mann sucht in der Mandchurei seine Heimat, doch ist es ihm weder vergönnt, sein Geburtsland Japan zu erreichen noch eine »innere« Heimat zu finden. Am Ende stehen Gefangenschaft, Entfremdung und Identitätsverlust. Zwar werden in den Deutungen der Werke A.s die Bezüge zur Biographie hervorgehoben, doch dienen die Themen Heimatlosigkeit, Entwurzelung und Suche A. vor allem als Chiffre der modernen Existenz. Fremdheit und Unbehaustheit prägen auch die Werke der 1960er und 1970er Jahre bis hin zu den letzten Erzählwerken, etwa dem postum publizierten Romanfragment *Tobu otoko* (1993; Der Mann, der fliegt). Starke Reminiszenzen an Franz Kafka enthält seine 1951 mit dem renommierten Akutagawa-Preis ausgezeichnete Langerzählung »Kabe – S. Karuma-shi no hanzai« (1951; Die Mauer. Das Verbrechen des Herrn S. Karma), die als eine Art Gegenstück zu Kafkas *Prozeß* gestaltet ist.

Als sein berühmtestes Werk gilt der Roman *Suna no onna* (1962; *Die Frau in den Dünen*, 1967), der in Bildern von großer Suggestivität die Fluchtbewegungen eines entfremdeten Menschen aufzeichnet. Ein Lehrer und passionierter Insektensammler fährt aus der Stadt an die Küste und gerät in eine wüstenartige Gegend, stürzt in ein tiefes Sandloch und findet für die Nacht Aufnahme in einem Haus. Am nächsten Tag wird ihm bewusst, dass er in einer Falle sitzt, denn er muss nun mit seiner

Wirtin in schweißtreibender Mühsal schauflend gegen den unablässig herabrieselnden Sand ankämpfen, um von außen mit Wasser und Nahrung versorgt zu werden. Im Laufe einer monatelangen Gefangenschaft wandelt sich langsam seine Perspektive. Sein Interesse an der Welt draußen erlahmt, das Verhältnis zur Frau bleibt ambivalent. Als er schließlich die Gelegenheit zur Flucht erhält, hat diese ihren Reiz verloren. Der Roman endet mit zwei Dokumenten, in denen der seit sieben Jahren Vermisste offiziell für verschollen erklärt wird. Der auch durch die preisgekrönte Verfilmung durch den Regisseur Teshigahara Hiroshi international bekannt gewordene Roman gilt als eines der größten Monumente der japanischen Literatur seit dem Zweiten Weltkrieg.

Suna no onna wird häufig als erster Teil einer Art Trilogie betrachtet, zu der außerdem die Romane *Tanin no kao* (1964; *Das Gesicht des Anderen*, 1971) und *Moetsukita chizu* (1967; *Der verbrannte Stadtplan*, 1993) gezählt werden. *Tanin no kao*, eine Variation zum Thema Identität, besteht aus den Aufzeichnungen eines Ich-Erzählers, gerahmt von einem Brief an seine Frau und einem Brief der Frau an ihn. Der Erzähler ist ein Wissenschaftler, der sich durch sein bei einem chemischen Experiment entstelltes Gesicht aus der Gesellschaft ausgeschlossen fühlt und der mit Hilfe einer nach dem Gesicht eines anderen modellierten Maske seine Frau, die sich von ihm abgewandt hatte, zurückgewinnen möchte. Die Maske entlarvt die Scheinheiligkeit der Gesellschaft, sie bietet auch die Möglichkeit zu einem Neuanfang, der allerdings nicht gelingt. Die Ehefrau, die das Maskenspiel von Anfang an durchschaut hat, teilt ihm mit: »Du brauchst mich gar nicht. Was du brauchst, ist ein Spiegel. Denn jeder andere ist für dich nichts als ein Spiegel, in dem du dein Bild siehst.« Die Kritik würdigte das Werk als brillante existentielle Allegorie, die die fundamentale Einsamkeit des Menschen und seine Unfähigkeit zur Kommunikation beschreibt.

Moetsukita chizu ist experimenteller und lässt sich als Gegenstück zu Michel Butors *L'emploi du temps* lesen. Ein Detektiv berichtet darin von seinem Kampf mit einer großen, an-

onymen Stadt. Seinen Auftrag, einen seit einem halben Jahr vermissten Angestellten ausfindig zu machen, kann er nicht ausführen. Jede Spur führt in eine Sackgasse, und statt den Fall aufzuklären, wird er selbst in einen Mord verwickelt. Ein Gedächtnisverlust raubt ihm schließlich jede Orientierung. So labyrinthisch die Stadt für den Helden ist, so labyrinthisch ist das Buch für den Leser. Z.B. treten zahlreiche Doppelgänger des Gesuchten auf, die zugleich dem Suchenden ähneln.

Hako otoko (1973; *Der Schachtelmann*, 1992) ist A.s nächste große Parabel in Romanform: Ein Mann wandert ziellos umher und verbirgt seine Identität unter einem großen Karton, den er sich übergestülpt hat und der zugleich seine Behausung bildet. So steht die Schachtel zugleich für Heimatlosigkeit und ist Ersatzheimat; sie begründet die Anonymität und Einsamkeit des Mannes, erlaubt ihm jedoch auch voyeuristische Akte. Die Handlung des Romans löst sich in zahlreiche Parallelgeschichten mit doppelgängerartigen Figuren auf. Eine Grundidee von *Hako otoko*, durch selbstgewählte Isolation Abstand von der Welt zu gewinnen, erinnert stark an die im Denken und der Ästhetik Japans verwurzelte Tradition des Einsiedlertums. Inneres Gleichgewicht scheint der Protagonist jedoch nicht zu erlangen, denn seine Aufzeichnungen zeugen von starker Zerrissenheit. In *Hako otoko* wird erstmals auch der Akt des Schreibens selbst thematisiert. Motivisch scheint der in der futuristischen Alpträumwelt eines Krankenhauses spielende Roman *Mikkai* (1977; *Heimliche Begegnungen*) an *Hako otoko* anzuknüpfen, zumal dessen letzter Satz lautet: »Ich höre die Sirene eines sich nähernden Krankenwagens.« Die Geschichte nimmt in einer Alltagssituation ihren Ausgang: Eines frühen Morgens erscheint ein Krankenwagen, ein noch friedlich schlummerndes Paar wird aus dem Schlaf gerissen, die Frau abtransportiert. Der verwirrte Mann eilt ihr ins Krankenhaus nach, wo er sie aber nicht ausfindig machen kann. Auf seiner Suche macht er stattdessen absurde und groteske Entdeckungen. Schwarzer Humor und Satire durchziehen die zutiefst pessimistisch getönte Schilderung des Krankenhauses

als einer total überwachten, von sexbesessenen Ärzten, Schwestern und Patienten bevölkerten Welt. A.s Affinität zur Science-fiction ist hier deutlich spürbar. Seit den 1950er Jahren verfasste er Prosawerke und Theaterstücke mit futuristischer Thematik, etwa die Erzählung »R 62-gō no hatsumei« (1953; »Die Erfindung des R 62«, 1988) und den Roman *Dai-yon kanpyōki* (1959; *Die vierte Zwischeneiszeit*, 1975), eine kriminalistisch gestaltete Geschichte um einen Wissenschaftler, der eine Maschine für Zukunftsvoraussagen erfunden hat und einem makabren Unternehmen zur Züchtung von Unterwasser-Kiemenmenschen auf die Spur kommt, mit der man einer bevorstehenden globalen Flutkatastrophe begegnen will. Die düstere Untergangsvision griff A. im wichtigsten Erzählwerk der 1980er Jahre, dem Roman *Hakobune Sakuramaru* (1984; *Die Arche Sakuramaru*) wieder auf.

Im Gesamtwerk A.s nimmt das dramatische Schaffen breiten Raum ein. Häufig dramatisierte er Stoffe seiner Prosawerke. Das titelgebende Stück einer Sammlung von drei auch ins Deutsche übertragenen Einaktern ist *Bō ni natta otoko* (1969; *Der Mann, der zum Stock wurde*, 1969). Im ersten, surrealistischen Stück »Kaban« (»Der Koffer«) versuchen zwei Frauen, einen Koffer zu öffnen, der in Wirklichkeit ein nackter Mann ist. Das zweite Stück bildet eine Art inneren Monolog eines Boxers in seinem letzten Kampf kurz vor dem K.-o.-Schlag. »Der Mann, der zum Stock wurde« ist wie *Tomodachi* (1967; *Freunde*, 1984) die Theaterversion einer zuvor publizierten Erzählung. In *Tomodachi* geht es wie in der Erzählung »Chinnyūsha« (1952; *Die Eindringlinge*) um eine Wohnungsbesetzung durch eine achtköpfige Familie, die die rechtmäßigen Bewohner tyrannisiert und schließlich tötet. 1973 gründete A., der selbst die Inszenierungen übernahm, sein eigenes Theaterensemble. Daneben entstanden Hörspiele, Fernsehproduktionen und Essays. Immer wieder wurde er mit Kafka, Samuel Beckett, Albert Camus und Jean Genet verglichen. Nicht zu übersehen ist jedoch auch sein schwarzer Humor, der beispielsweise seinen letzten Roman *Kangarū nōto* (1991; *Die Känguruhhefte*, 1996) aus-

zeichnet. An A.s Werk besticht die Konsequenz und Geschlossenheit seiner Thematik. In der modernen japanischen Literatur nimmt er eine eigenständige und wichtige Position ein, die unter anderem auch für den Nobelpreisträger Ōe Kenzaburō eine wichtige Orientierungsmarke bildete.

Irmela Hijiya-Kirschneret

Abélard, Pierre

Geb. 1079 in Le Pallet bei Nantes;
gest. 21. 4. 1142 im Kloster Saint-Marcel
bei Châlon-sur-Saône

Pierre Abélard, einer der bedeutendsten französischen Philosophen und Theologen des Mittelalters – der »erste große moderne Intellektuelle« (Jacques Le Goff) – entstammte dem niederen Adel der Bretagne. Er entschied sich gegen die militärische Laufbahn und studierte Philosophie. Als außerordentlich begabter Student zog er sich den Spitznamen »lècheur de lard« (Specklecker) zu, weil es den Anschein hatte, er nehme die Wissenschaft nicht ernst genug. Daran anknüpfend legte er sich den Beinamen Abélard (von lat. habeo lardus) zu: Er besitze den Speck schon und müsse sich daher beim Studium nicht mehr anstrengen. In der Tat setzte sich A. schon als Student kritisch mit den Ansichten seiner Lehrer auseinander und überwarf sich etwa mit Wilhelm von Champeaux in Paris. Er verließ Paris und unterrichtete Dialektik und Logik in Melun und Corbeil. Auch mit seinem Theologielehrer in Laon, Anselme, überwarf er sich und formulierte eigene theologische und ethische Positionen. 1117 wurde er Lehrer an der Kirche Notre-Dame in Paris, wo ihm der Domherr Fulbert seine 17-jährige Nichte Héloïse als Schülerin anvertraute. Lehrer und Schülerin verliebten sich ineinander. Fulbert erfuhr, dass Héloïse einen Sohn, Astralabius, zur Welt gebrachte hatte, und ließ sich nur durch die Eheschließung (1118) besänftigen, auch wenn er nur widerwillig akzeptierte, dass A. sie geheimhalten wollte. Als Héloïse ins Kloster ging, vermutete Fulbert, dass die Ehe

gescheitert sei – so jedenfalls stellt es A. dar – und nahm an A. grausam Rache, indem er ihn entmannen ließ. Von diesen Ereignissen handelt das Werk, mit dem A. in die Literaturgeschichte eingegangen ist: die autobiographische *Historia calamitatum* (ca. 1130; *Die Leidensgeschichte und der Briefwechsel mit Héloïsa*, 2004). In dieser Autobiographie, deren Authentizität zeitweilig in Frage stand, führt A. die wesentlichen Stationen seines Lebens und intellektuellen Werdegangs auf und erzählt vom Liebesverhältnis mit Héloïse. Mit dem Briefwechsel zwischen den beiden begründete sie den Mythos um das Ausnahme-paar.

A. zog sich in die Abtei Saint-Denis zurück und verfasste richtungweisende Schriften der Logik, Erkenntnistheorie und einer ethisch begründeten Theologie. Sein Versuch, die Trinität rational zu begründen (*De unitate et trinitate divina*, 1118; *Abhandlung über die göttliche Einheit und Dreieinigkeit*, 1989), wurde auf dem Konzil in Soissons 1121 verurteilt und verbrannt. A. gründete das Kloster Paraclet bei Nogent-sur-Seine in der Champagne, das er 1130 den heimatlos gewordenen Nonnen um Héloïse überließ, als er Abt im Kloster Saint-Gildas de Rhuys in der Bretagne wurde. In diese Zeit fällt die Abfassung der Autobiographie und auch der Briefwechsel mit Héloïse.

A. ergriff im Universalienstreit, einer bedeutenden philosophischen Kontroverse seiner Zeit, eine originelle Position, die als »Konzeptualismus« bezeichnet wird. Der Streit entzündete sich an grundsätzlichen Fragen des griechischen Philosophen Porphyrius: Kommen Gattungsbegriffe (Universalien) in der Wirklichkeit vor oder nur in den Gedanken? Und: In welchem Verhältnis steht ein Gattungsbegriff zu den unter ihn gefassten Individuen? Je nachdem, wie die Frage beantwortet wird, ergibt sich eine realistische – hier kommt dem Gattungsbegriff der Vorrang zu – oder eine nominalistische Position – hier ist der Gattungsbegriff nur eine Bezeichnung, und der Vorrang liegt bei dem Individuum. Aus logisch-sprachlichen Gründen wandte sich A. kritisch gegen die realistische Position Wilhelms von Champeaux, nach der allein die

(Allgemein-)Begriffe wirklich seien. Er hielt auch zur nominalistischen Position Roscelins Abstand und vertritt die Auffassung, Universalien kommen in der Wirklichkeit nicht vor. Damit sind sie jedoch nicht irrelevant, da sie sprachliche Ausdrücke für wirklich existierende Dinge sind. Sie sind zwar nur Ordnungsbegriffe oder Namen – insofern stand A. dem Nominalismus nahe –, andererseits sind sie auch real, weil sie die Wirklichkeit ordnen helfen. Universalien – so die Pointe seiner Argumentation – seien sogar dann noch sinnvoll, wenn die von ihnen bezeichneten Individuen nicht mehr existieren, denn man könne ja auch dann noch über Rosen reden, wenn es keine mehr gibt.

In *Sic et non* (1121; Ja und Nein) begründete A. das Prinzip, dass man sich davor hüten solle, willkürlich mit theologischen Autoritäten umzugehen. In dieser Perspektive machte er auf Widersprüche zwischen der Bibel und den Kirchenvätern aufmerksam. In dem Werk *Ethica seu scito te ipsum* (ca. 1135; Ethik oder Erkenne Dich selbst) vertrat A. die Meinung, der Mensch sei nicht zur Sünde verdammt, sondern könne sich selbst erkennen und sich aus freiem Willen für oder gegen ein Tun entscheiden. Dieser revolutionäre Gedanke wurde auf dem Konzil von Sens (1140) verurteilt, doch A. blieb seiner kritischen Position treu: In *Dialogus inter philosophum, Judaeum et Christianum* (ca. 1141; *Gespräch eines Philosophen, eines Juden und eines Christen*, 1995) betont er die weitgehende Übereinstimmung zwischen dem antiken, dem jüdischen und dem christlichen Denken.

Werkausgabe: Petri Abelardi Opera Omnia. 2 Bde. Hg. V. Cousin. Paris 1849/1859.

Rolf Lohse

Abraham a Sancta Clara

Geb. 2. 7. 1644 in Kreenheinstetten bei Meßkirch; gest. 1. 12. 1709 in Wien

Johann Wolfgang Goethe behielt recht, als er Friedrich Schiller einen Band mit Schriften von A. zusandte und dazu bemerkte, sie wür-

den ihn »gewiß gleich zu der Kapuzinerpredigt begeistern« (5. 10. 1798). Denn Schiller fand hier das Material, das er brauchte, um den Auftritt des Kapuziners in *Wallensteins Lager* mit Leben zu erfüllen, und er übernahm charakteristische Merkmale von A.s volkstümlichem Predigtstil, die Wortspiele, die Reihungen, die lateinisch-deutsche Mischsprache, die Verbindung von drastischem Ton und höherem Anliegen. So setzte er »Pater Abraham«, diesem »prächtige(n) Original«, mit all seiner »Tollheit« und »Gescheidigkeit« ein Denkmal, das nachhaltiger wirkte als das wesentlich komplexere Werk des Predigers.

A., eigentlich Hans Ulrich Megerle, Gastwirtssohn, war nach dem Besuch der Lateinschule in Meßkirch, des Jesuitengymnasiums in Ingolstadt und des Benediktinergymnasiums in Salzburg 1662 in den Orden der Reformierten Augustiner-Barfüßer eingetreten. Das Noviziat absolvierte er im Kloster Mariabrunn bei Wien, und von da an stand Wien im Mittelpunkt seines Wirkens, wenn er auch gelegentlich Aufgaben an anderen Orten wahrnehmen musste (so war er von 1670 bis 1672 Wallfahrtsprediger im Kloster Taxa bei Augsburg und von 1686 bis 1689 Prior im Grazer Kloster seines Ordens). Nach der Priesterweihe (1668) und seiner Ernennung zum kaiserlichen Prediger (1677) – Kaiser Ferdinand II. hatte dem Orden die Seelsorge an der kaiserlichen Hofkirche übertragen – machte er »Karriere« in seinem Orden, dem er in hohen seelsorgerischen und administrativen Funktionen diente, zeitweise auch als Vortreter der deutsch-böhmischen Ordensprovinz.

Vor allem jedoch verstand er sich als Prediger, und sein Werk ist untrennbar mit dieser Funktion verbunden. Das gilt auch für die Schriften, die formal eigene Wege gehen und mit den üblichen literaturwissenschaftlichen Gattungskriterien nur schwer zu erfassen sind. Drucke seiner Predigten erschienen von 1673 an, als er »Vor der gesambten Kayserl. Hoffstatt« eine Lobpredigt auf Markgraf Leopold von Österreich hielt (*Astriacus Austriacus Himmelreichischer Oesterreicher*). Sein Publikum erreichte und faszinierte er durch eine

unwiderstehliche Verbindung von Ernst und Komik, von tiefer Frömmigkeit, gezielter Satire und »barocker« Sprachgewalt; dem intendierten moralischen und geistlichen Nutzen dienten auch die zahlreichen Zitate kirchlicher und antiker Autoren, die Gedichteinlagen und die eingeflochtenen exemplarischen Geschichten und Wundererzählungen (»Predigtmärlein«).

Seine bekanntesten Schriften entstanden aus aktuellem Anlass, der Pestepidemie von 1679 und der Belagerung Wiens durch die Türken 1683: *Mercks Wienn* (1680), eine Verbindung von Pestbericht, Predigt und Totentanz (»Es sey gleich morgen oder heut / Sterben müssen alle Leuth«); *Lösch Wienn* (1680), eine Aufforderung an die Wiener, die Seelen ihrer durch die Pest hingerafften Angehörigen durch Gebet und Opfer aus dem Fegefeuer zu erlösen; und *Auff / auff Ihr Christen*, ein Aufruf zum Kampf wider den *Türkischen Bluet-Egel* (1683). Darüber hinaus belebte A. die traditionelle Ständesatire und die Narrenliteratur (z. B. *Wunderlicher Traum Von einem grossen Narren-Nest*, 1703), pflegte den Marienkult und sorgte für erbauliche Unterweisung mit Hilfe von *Ars moriendi* (Sterbekunst) und moralisierender Emblemik (*Huy! und Pfuy! Der Welt*, 1707). Seine Erfahrungen als Prediger flossen in die großen Handbücher, Exempel- und Predigtsammlungen ein: *Reimb dich Oder Ich liß dich* (1684), *Grammatica Religiosa* (1691) und als herausragendstes Beispiel dieser Werkgruppe *Judas Der Ertz-Schelm* (4 Teile, 1686–95) – kein epischer Versuch, sondern eine Art Predigthandbuch, das die Lebensgeschichte des Judas als formalen Rahmen benutzt und jede Station, jedes Laster zum Anlass einer warnenden Predigt nimmt, die es nicht verfehlt, die »sittliche Lehrs-Puncten« auf anschauliche Weise zu illustrieren.

Der Beifall, den man seit Klassik und Romantik A.s »Witz für Gestalten und Wörter, seinem humoristischen Dramatisieren« spendet (Jean Paul), darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich für den Prediger nur um Mittel zum Zweck handelt, um Elemente einer im Dienst der »allzeit florierenden / re-

gierenden / victorisierenden Katholischen Kirchen« zielstrebig eingesetzten Überredungskunst.

Volker Meid

Abramov, Fëdor

Geb. 29. 2. 1920 in Verkola, Gebiet Archangel'sk/UdSSR;
gest. 14. 5. 1983 in Leningrad

Fëdor Abramov gilt als wichtiger Vertreter der russischen Dorfprosa, die in den 1960er bis 1980er Jahren mit Werken aufgefallen war, in denen das Dorf ungeachtet aller Widersprüche noch einmal als Hort ethischer Werte erschien, von dem eine kathartische Wirkung auf die städtische Zivilisation erhofft wurde. Aufgewachsen in Nordrussland, gewährt A. in seinen Texten nicht nur Einblicke in den entbehrungsreichen Alltag der ländlichen Bevölkerung und in archaisch anmutende Formen ihres Zusammenlebens, sondern reflektiert auch die ihr Bewusstsein prägenden Mythen.

Erste Schreibversuche unternimmt A. schon im Alter von 15 Jahren. Sein Wunsch, eine philologische Ausbildung zu erhalten, macht der Einsatz im Zweiten Weltkrieg zunichte. Zweimal verwundet, scheidet A. aus der Armee aus, wird jedoch aufgrund seiner Fremdsprachenkenntnisse bei der Spionageabwehr beschäftigt. Erst nach 1945 kann er das 1938 begonnene Studium an der Leningrader Universität abschließen. Auf die Promotion über Michail Šolochovs *Podnjataja celina* (1951) folgt eine Anstellung am Lehrstuhl für Sowjetliteratur, dessen Leitung er von 1956 bis 1960 innehat. 1962 beginnt A., seit 1960 Mitglied des Schriftstellerverbandes, freiberuflich zu arbeiten. Von vulgärmarxistischen Positionen (*V bor'be za čistotu marksistsko-leninskogo literaturovedenija*, 1948; Im Kampf für die Reinheit der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft) verabschiedet sich A. rasch (*Ljudi kolchoznoj derevni v poslevoennoj proze*, 1954; Die Menschen des Kolchos-Dorfes in der Nachkriegsprosa).

An der Forderung nach Aufrichtigkeit («iskrennost'»), erhoben in der Tauwetterperiode, hält A. dagegen zeitlebens fest, auch wenn dadurch Konflikte mit Zensurbehörden entstehen.

Mit den Erzählungen *Derevjannye koni* (1969; *Hölzerne Pferde*, 1979), *Pelageja* (1969; *Pelageja* 1978) und *Al'ka* (1977; *Alka*, 1978) wird er zu einem der meistgelesenen Autoren der Sowjetunion. Besondere Anerkennung verschafft ihm der Romanzyklus *Brat'ja i sestry* (1958–78; *Brüder und Schwestern*, 1976–80), in dem das Leben auf dem Land am Beispiel des Dorfes Pekašino, von der Kriegszeit bis in die Erzählgegenwart hinein, gestaltet wird. Auf den Roman *Brat'ja i sestry* (1958) folgten *Dve zimy i tri leta* (1968; *Zwei Winter und drei Sommer*) und *Puti Pereput'ja* (1972; *Wege und Kreuzwege*). Vervollständigt wird der Zyklus mit *Dom* (1978; *Das Haus*). Obwohl A.s Interesse immer wieder der existentiellen Geworfenheit einfacher Menschen gilt, hält er an der Grundüberzeugung vom sittlich starken und autonom handelnden Individuum fest. In den letzten Lebensjahren erscheinen *Mamonicha* (1972–80), *Trava-Murava* (1955–80, *Frisches Gras*) und *Babilej* (1981; *Das Jubiläum*), zu Zyklen zusammengefasste kürzere Texte, deren Gattungsspezifität nicht immer eindeutig zu bestimmen ist. Die postum veröffentlichten *Poezdka v prošloe* (1989; *Reise in die Vergangenheit*) und *Neuželi po etomu puti projti vsemu čelovečestvu* (2000; *Muss denn wirklich die gesamte Menschheit diesen Weg gehen?*), ein Reisetagebuch, das Eigenes und Fremdes thematisiert, neigen zur Selbstreflexion. *Čistaja kniga* (unvollendet 2000; *Das reine Buch*) und die publizistischen Arbeiten der 1980er Jahre sind von direkten Appellen an den Leser durchdrungen. A.s beharrliches Festhalten an einer gesellschaftlich eingreifenden Literatur sowie die ihm eigene Kompromisslosigkeit waren wiederholt Anlass, ihn mit dem Protopopen Avvakum (1620/21–1682) zu vergleichen.

Ute Scholz

Abū l-Farağ al-Iṣfahānī

Geb. 897 in Isfahan/Iran; gest. 972 oder etwas später, wahrscheinl. in Bagdad

Abū l-Farağ al-Iṣfahānī entstammte einer rein arabischen Familie hochrangiger Herkunft in Isfahan. Er kam früh nach Bagdad und studierte dort und in Kufa bei namhaften Lehrern. Durch einen Onkel, der höherer Beamter in Samarra war, erhielt er intimere Informationen über das dortige Hofleben. A. wurde bald selbst höfischer Beamter in Bagdad und gehörte zum Kreis um al-Muhallabī (900–963), Wesir der von 945 bis 1055 in Bagdad regierenden schiitischen Dynastie der Buĵiden, neben denen die damaligen Kalifen eine Schattenrolle spielten. In dieser Zeit gehörte in den Kulturmetropolen des arabisch-islamischen Großreichs die Schaffung intellektueller und literarischer Zirkel zum Sozialprestige geistig interessierter Wesire. Aktuelle kulturelle, religiöse, philosophische, poetologische, auch politische und soziale Themen wurden dort freimütig diskutiert. Al-Muhallabī liebte wie A. Musik und Literatur und war selbst Dichter. Nach al-Muhallabīs Tod 963 verschwand A. offensichtlich aus der Öffentlichkeit, sein Todesdatum ist umstritten. A. gehörte der Zaidiyya, einer gemäßigten Richtung der Schia, an, der großen religiös-oppositionellen Richtung im Islam, zu der sich damals und später bedeutende Kulturschaffende bekannten.

Alle Werke A.s sind Kompilationen, wie sie für viele arabische Literaturgattungen über Jahrhunderte typisch waren. Die Autoren sammelten schriftlich und mündlich überlieferte Anekdoten, Erinnerungsberichte, längere Erzählungen und Sprichwörter unter bestimmten Oberthemen, ordneten sie diesen entsprechend an, durchsetzten sie je nach Zielsetzung mit geeigneten Koran- und anderen religiösen Zitaten, hielten sich aber weitgehend mit eigenen Meinungsäußerungen zurück. Doch flochten sie in diese Prosatexte thematisch passende, auch kommentierende oder weitere Aspekte einführende eigene Gedichte oder die anderer ein. In einem meist sehr kunstvoll formulierten Vorwort legten sie

ihre Ziele dar, setzten sich mit Vorgängern und oft heftig mit Rivalen auseinander und betonten sowohl die Notwendigkeit als auch die geistige Eigenständigkeit und Neuigkeit ihres Unterfangens. Von den 25 Werken, die A. verfasst haben soll, sind drei erhalten. Das früheste, *Kitāb Maqātil aṭ-Ṭalibiyin wa-Aḥbāruhum* (927; Das Buch der Ermordeten aus der Familie Abū Ṭalibs), ist eine Sammlung von Erzählungen und Erinnerungsberichten über den meist gewaltsamen Tod von Angehörigen der Familie Abū Ṭalibs, Onkel Muḥammads und Vater von ‘Alī Ibn Abī Ṭalib, dem Stammvater der Schiiten. Todesursachen sind Schlangen, Kämpfe, Giftmorde, Kerkerhaft mit Folter, Jagdunfälle, auch Krankheiten. Die Sammlung steht in der Tradition anderer Werke ähnlichen Titels und schiitischer Herkunft, denn das Märtyrerdenken gehört zur Schia seit ihrer Entstehung.

Sozialhistorisch ist es ebenso aufschlussreich wie A.s Buch *Kitāb al-Imās² aš-Šawāhir* (Das Buch der dichtenden Hofsklavinnen), das er auf Wunsch des Wesirs al-Muhallabī schrieb. Ob das *Kitāb al-Ġurabā’* (Das Buch der Fremden), eine kleine Sammlung nostalgischer, auch etwas bitterer Gedichte und Erinnerungsberichte über Fremdsein, Entfremdung und Einsamkeit aus verschiedenen Gründen, wirklich von A. stammt oder ihm nur als sein letztes Buch zugeschrieben wird, ist umstritten. Am bedeutendsten ist sein *Kitāb al-Ağānī* (*Das Buch der Lieder*), an dem er 50 Jahre gearbeitet haben soll. Anknüpfend an Sammlungen von Vorgängern, berühmten höfischen Sängern, und diese nach seiner Wahl stark erweiternd und aktualisierend, stellt A. Lieder mit (heute nicht mehr entschlüsselbaren) Angaben zu Melodien bzw. Lautengriffen und Gedichte vor. Anekdoten und Erinnerungsberichte informieren über Entstehungssituationen und Biographisches zu den Dichtern (von etwa 500 n. Chr. an) sowie zu höfischen und städtischen Sängern und Sängerinnen. Wie damals nur in religiösen und historischen Werken üblich, nennt er zur Bestätigung der Echtheit die Quellen in »Überliefererketten«. Ein Lob der Musik (die Muḥammad abgelehnt haben soll) als das Allererfreulichste und Entspannendste

für den Menschen überhaupt und zudem militärisch nützlich, sozial und politisch harmonisierend, das einer Debatte über die Musik in Medina, der Stadt Muh, ammas, entstammen soll, fügt er zur Vita einer beliebten Sängersklavin des 7. Jahrhunderts in Medina. Das Werk mit 24 Quartbänden in der jüngsten Kairoer Edition ist die wichtigste Quelle zur arabischen Kulturgeschichte von vorislamischer Zeit bis ca. 950. Die offene Darstellung höfischer Freizügigkeit, besonders bei Sängerinnen – begabten, oft extravaganten, schönen, reichen höfischen und städtischen Sklavinnen –, kann heute den Unmut orthodoxer Kreise erregen.

Verkausgabe: Und der Kalif beschenkte ihn reichlich [Auswahl]. Übers. G. Rotter. Tübingen/ Basel 1977.

Wiebke Walther

Achebe, Chinua

Geb. 16. 11. 1930 in Ogidí/Nigeria

Mehr als fünf Millionen Exemplare sind von Chinua Achebes Erstlingsroman *Things Fall Apart* (1957; *Okonkwo oder Das Alte stürzt*, 1983) verkauft worden. Er steht vielerorts in Lehrplänen afrikanischer Schulen und Universitäten, und über keinen afrikanischen Autor sind so viele wissenschaftliche Publikationen erschienen. Der Roman handelt vom ersten Kontakt der Igbo mit der Kolonialmacht Großbritannien, vom Beginn des Kolonialismus. Geschrieben hat A. das Werk kurz vor der Unabhängigkeit Nigerias, am Ende der

Kolonialzeit. Er hat einen historisch verbürgten Fall des Widerstands gegen das britische Vordringen aufgegriffen. In seiner Fiktionalisierung rückt er das Igbo-Dorf Umuofia in den Mittelpunkt, um die Spannungen zwischen kulturellem Wandel, verkörpert durch Obierika, und konservativem Beharren, verkörpert durch Okonkwo, Inbegriff

aller Igbo-Tugenden, zu illustrieren. Okonkwo hat sich als Krieger ausgezeichnet, ist aber durch zwei Tötungsdelikte in einen Konflikt mit seiner Gesellschaft geraten und endet ehrlos durch Selbstmord. Er hat einen Kolonialpolizisten getötet, um sein Dorf zum Aufstand gegen die Briten anzustacheln. An den Anfang des Romans stellt A. den Gründungsmythos Umuofias, der mit dem Sieg über den Geist der Wüstenei die Überwindung des Chaos durch gesellschaftliche Ordnung verdeutlicht. A. zeigt Umuofia als Gemeinwesen, das auf einer klaren Rechtsordnung aufgebaut ist: Erst die Kolonialmacht verwirft diese Ordnung. Unter dem Vorwand, den »Wilden« Zivilisation zu bringen, öffnet sie der Korruption und Willkür die Tür. Okonkwos Selbstmord – ein Verstoß gegen die Erdgöttin – symbolisiert den Zerfall der alten Ordnung. In der Schlusspassage gibt A. dem Distriktverwalter das Wort: Als Beleg seiner zivilisatorischen Mission wird er in seinem Buch über »Die Befriedung der Wilden am Niger« der Geschichte Okonkwos ein kleines Kapitel widmen. In diesem scheinbar belanglosen Wechsel der Erzählperspektive fasst A. die Grundkonstellation postkolonialer Literatur zusammen: Der Diskurs über Afrika wird von den Kolonialisten beherrscht, das Afrikabild ist aus Ignoranz und rassistischer Arroganz verzerrt worden. Bis zu dieser Passage belegt der Roman, dass die Geschichte Afrikas vor Ankunft der Weißen eben nicht »eine endlose Nacht der Barbarei« war, dass die Afrikaner selbst das Wort ergreifen müssen, um das Bild vom »dunklen Kontinent« zu korrigieren. In der Figur des Distriktverwalters stellt A. einen Hauptvertreter des afrikanischen Kolonialromans bloß: Joyce Cary, der ebenfalls Distriktverwalter in Nigeria war. In A.s Augen repräsentiert er die Arroganz und Ignoranz des Autors im Kolonialdienst, der im Gegensatz zum einfühlsamen Künstler der literarischen Tradition des Westens steht.

Things Fall Apart hat die realistische »Achebe School« begründet. Die folgenden Romane *Arrow of God* (1964; *Der Pfeil Gottes*, 1965), *No Longer at Ease* (1960; *Heimkehr in ein fremdes Land*, 1963), *A Man of the People* (1966; *Ein Mann des Volkes*, 1966) und die



Kurzgeschichtensammlung *Girls at War* (1972) führen A.s Projekt der Wortergreifung für eine afrikanische Geschichtsperspektive fort, von der Kolonialzeit in den 1920er Jahren über die Unabhängigkeitsbewegung bis zum ersten Militärputsch und dem Biafra-Krieg. Heute betrachtet die Kritik A.s Erzählwerk differenzierter. Über die rein reaktive Intention des Gegendiskurses (»writing back«) werden A.s Romane als Illustration dessen gelesen, was Theoretiker der Postkolonialität wie Edward Said oder Kwame Anthony Appiah propagieren. Auch A. hat in seinen Essays die literarischen Repräsentationen der Postkolonialität durch theoretische Erwägungen ergänzt. In »The African Writer and the English Language« (1965) stellt er klar, dass die Nationalstaaten Afrikas eine historische Konsequenz des Kolonialismus sind, also die Autoren, die in den Kolonialsprachen schreiben, nur diesem Faktum Rechnung tragen. Aber A. beansprucht für sich, die englische Sprache so zu modifizieren, dass sie seinen Vorstellungen von afrikanischer Expressivität genügt. Damit hat A., der seine Erzähltexte in Englisch, seine Lyrik aber in Igbo schreibt, in dem Streit, in welcher Sprache afrikanische Autoren schreiben sollten, eine pragmatische Position markiert und eine Lanze für sprachliche Experimente mit Varietäten des Englischen gebrochen. A. hat sich zudem mit der Imagologie und den hegemonialen Strukturen des Afrikadiskurses auseinandergesetzt, wie er über den Kanon der »Great Tradition« perpetuiert wird. Nachdem er Kolonialautoren wie Joyce Cary, Graham Greene und John Buchan auf ihren Platz verwiesen hatte, nahm er sich in »African Literature as Restoration of Celebration« (1991) einen Schlüsseltext dieser Tradition vor, Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899): Er habe lange gebraucht, bis ihm klar wurde, dass er nicht an Bord von Marlows Boot den Kongo aufwärts fahre, sondern einer der Wilden sei, die grimmassierend am Ufer tanzen; Conrad entwerfe ein Bild von Afrika als dem fundamental Anderen, der Antithese zu Europa und zur Zivilisation, als Ort, an dem statt der Intelligenz, Bildung und des Anstands die Bestialität des Menschen vorherrscht. Auch

mit seinen Essays hat A. eine neue Tradition begründet, die des Afrikazentrierten kritischen Diskurses. Nach 20-jährigem Schweigen hat A. mit dem Roman *Anthills of the Savannah* (1987; *Termitenhügel in der Savanne*, 1989) nochmals eine Neuorientierung in der afrikanischen Literatur eingeführt: die multiperspektivische Erzählweise. A. beschreibt die Militärregime nach dem Bürgerkrieg von vier verschiedenen Standpunkten. Drei Schüler des Lugard-Gymnasiums repräsentieren drei Entwicklungsmöglichkeiten des unabhängigen Nigerias. Sam, Chef der Militärjunta, steht für die autoritäre Macht. Chris, Sams Informationsminister, vertritt die korrumpierte Privilegentia, die überall mitspielt, solange sie persönlich profitieren kann. Ikem, Journalist und Dichter, träumt von einer »Graswurzel«-Demokratie, die allein den afrikanischen Humanismus politisch umsetzen könne. Durch ihren Lebensweg und die persönliche Freundschaft miteinander verbunden, werden die drei zu tödlichen Kontrahenten. Ikem wird von Sams Geheimdienst ermordet, Sam fällt einem Putsch zum Opfer, Chris wird auf der Flucht von einem Polizisten erschossen. Die vierte Perspektive ist die von Beatrice, die zwar mit allen drei Männern liiert ist, aber ihre Unabhängigkeit bewahrt und als einzige überlebt. Sie repräsentiert das (Über-)Lebensprinzip in einer von Männern korrumpierten, außer Kontrolle geratenen Gesellschaft. Die feministische Kritik hatte A. wegen seines Frauenbildes in den früheren Romanen heftig kritisiert. *Anthills of the Savannah* zeigt auch darin einen Neuanatz, dass Männerdominanz als destruktiv gekennzeichnet wird und die maßgebliche Bedeutung der Feminität für die Aufrechterhaltung der Humanität betont wird.

Eckhard Breitingen

Achmatova, Anna (eigtl. Gorenko)

Geb. 23. 6. 1889 bei Odessa;
gest. 5. 3. 1966 bei Moskau

Seit 1988 trägt ein kleiner Planet auf den Vorschlag zweier russischer Astronautinnen,

die ihn entdeckten, Anna Achmatovas Namen: A. hatte ihn als Pseudonym angenommen, weil der Vater ihr nicht gestatten wollte, unter dem Familiennamen zu publizieren. Sie wählte den Namen der tartarischen Großmutter, eine Wahl, die Josif Brodskij, der sie über ihren Tod hinaus verehrte und dessen exzeptionelle Begabung sie früh erkannte, folgendermaßen kommentierte: »Die fünf offenen ›A‹ in Anna Achmatowa hatten eine hypnotische Wirkung und verankerten die Trägerin dieses Namens im Alphabet der russischen Lyrik ganz oben: Es war gewissermaßen ihre erste gelungene Zeile; einprägsam, weil man sich ihrem Klang nicht entziehen konnte.«

A. wuchs in Carskoe Selo bei St. Petersburg auf, wo Puškin das berühmte Lyzeum besucht und aus dem (auch) er den Ursprungs-ort der klassischen und modernen russischen

Literatur gemacht hatte: Ein Traditionsraum, dem A. lebenslang verpflichtet war. Hier lernte sie 1903 den Gymnasiasten Nikolaj Gumilev kennen, der jahrelang um sie warb, in dessen Dichtung sie für viele Jahre zum Vor-Bild der ambivalent gesehenen ›Eva‹ schlechthin wird. Sie heiratete 1910 und bereisen gemeinsam Westeuropa. A., die sehr früh Gedichte zu schreiben begann,

gewann nicht leicht die Anerkennung ihres Dichter-Gatten. Doch als er 1911 mit einem Gefährten eine post-symbolistisch ausgerichtete Dichtergemeinschaft gründete, machte er sie zu deren Sekretär. Gedichte, die sie ihm bei der Rückkehr von einer seiner exotischen Expeditionen vorlas, überzeugten ihn so sehr, dass er deren Publikation betrieb und sie rezensierte. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs erschien nach *Večer* (1912; Der Abend) A.s zweiter Gedichtband *Četki* (Der Rosenkranz): In unterschiedlichen Variationen präsentiert sich das lyrische Ich als unglücklich Liebende, die alle Stadien des Schmerzes durchschreitet. Dieses literarische Porträt legte auch das biographische Bild A.s (zu ihrer Erbitterung) fest:



Autobiographisches wurde aufgespürt, vor allem aber wurde sie auf die Dichterin der Liebe festgelegt. Dabei unterschied sich die frühe A. in ihrer Thematik keinesfalls von dem Schreiben anderer Dichterinnen wie etwa Kuzmina-Karavaeva (1891–1945), die später den Namen ›Mutter Marija‹ erhielt, Nadežda L'vova (1899–1913), Elena Guro (1877–1913) oder Marina Cvetaeva. A. arbeitete nicht gegen deren Œuvre, sie arbeitete mit ihnen intertextuell. Wesentlich an den frühen Gedichten A.s ist ihre einfache, umgangssprachliche Intonation des Liebes-DIALOGS, das Erwähnen konkret materieller Alltags-Details und ihre Referentialität. Vorbildlich für sie (einer großen Kennerin der Weltliteratur) war die russische Folklore, aus deren Akustik, Gestik und Einstellung sie ihre Bildlichkeit speiste. Im Ersten Weltkrieg entstanden Gedichte, die eine signifikante Erweiterung des lyrischen Ichs auf eine Identifizierung mit dem Kollektiven, nicht Triumphierenden, sondern Leidenden andeuten. Die Emigration, die sie schmerzlich am Geschick nächster Freunde miterlebte, hat sie für sich rigoros abgelehnt.

Im nachrevolutionären Russland geriet sie in die Position der kulturpolitischen Außenseiterin, die sie stoisch auf sich nahm. Im August 1921 wurde Gumilev, von dem sie bereits seit mehreren Jahren geschieden war, einer antirevolutionären Verschwörung angeklagt und erschossen. Sie begann, sich als Witwe zu stilisieren und damit eine ambivalente Rolle zu übernehmen, deren Herrschaftsanspruch man ironisierte, deren Verantwortlichkeit für die Bewahrung des kulturellen Erbes man freilich geschätzt und als das besondere Merkmal der Gedächtniskultur herausgestellt hat.

A. konnte nach dem Erscheinen ihrer Gedichtbände *Belaja Staja* (1917; Die Weiße Schar), *Anno Domini MCMXXI* (1922) und *Podorožnik* (1921; Der Wegerich) jahrzehntelang nicht publizieren. Erst 1940 erschien wiederum eine Auswahl-Edition *Iz šesti knig* (Aus sechs Büchern). Sie beschäftigte sich mit architektonischen Studien zur Kultur Petersburgs, versuchte, Prätexte des Werkes Puškins zu rekonstruieren, übersetzte (u. a. korea-

nische Lyrik) und entwarf autobiographische Skizzen. In den 1930er Jahren gerieten sowohl ihr (inoffizieller dritter) Ehemann, der Kunsthistoriker N. Punin, wie auch ihr Sohn Lev Gumilev für viele Jahre ins Lager. Die Gedichte, die sie damals schuf und die sie nur engen Vertrauten wie Lidija Čukovskaja (1907–1996) vorzutragen, aber nicht aufzuschreiben wagte, bildeten später den Zyklus *Requiem* (Requiem), der erst 1987 veröffentlicht wurde – nach den Worten Brodskijs geschrieben im Ton »beherrschten Entsetzens«. 25 Jahre arbeitete A. an einer Textmontage *Poema bez geroja* (1940; *Poem ohne Held*, 1988) – ihr Abschied von jener Epoche des Jahres 1913, als ihrer Überzeugung nach das 20. Jahrhundert das 19. Jahrhundert ablöste.

Werkausgabe: Poem ohne Held. Poeme und Gedichte in russisch und deutsch. Leipzig 1988.

Johanna Renate Döring-Smirnov

Achternbusch, Herbert

Geb. 23. 11. 1938 in München

Was an A. auffällt, ist seine Verwandtschaft mit Eulenspiegel. In seinem Theaterstück *Gust* (1984) bittet die sterbende Ehefrau Gust um ein »süßes Wort«, und Gust, der Nebenerwerbsimker, stammelt vor sich hin: »Honig«. Das war auch die Antwort Eulenspiegels auf dieselbe Bitte der an seinem Sterbelager sitzenden Mutter. Es sind aber nun nicht nur die Kalauer, von denen Eulenspiegel und Achternbusch ausgiebig Gebrauch machen, sondern es verbindet sie etwas im Kern ihrer Haltung. Die deutschen Bauern wurden mit dem Beginn der Neuzeit auf ihr Land festgenagelt wie der Grünwaldsche Christus ans Kreuz: die meisten von ihnen ging bis ins 19. Jahrhundert in die sog. »zweite Leibeigenschaft«. Wenn nun einer in einem Volk, das zu 95% aus Bauern besteht, kein Bauer sein will und auch kein Handwerk lernt, dann ist das schwierig. Till ist der bodenlose Bauer, der seinen Acker verlässt, weil man von ihm nicht mehr leben kann. Er zeigt uns, wie ein Neubau einer städtischen, später bürgerlichen Gesellschaft nicht

gelingen kann, wenn die Bauernfrage, d. h. das Verhältnis der Menschen zu ihrem Land, das ist also auch die Frage der nationalen Identität, nicht gelöst ist. So erscheint Eulenspiegel den Städtern und den Herren, und man kann sagen, dass das Misslingen der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert Eulenspiegel bestätigt hat. Und nun kehrt in A., der von bayerischen Bauern abstammt, dieselbe Bodenlosigkeit wieder. Was ihn im Kern mit Eulenspiegel verbindet, ist die Absurdität der Haltung: »Du hast zwar keine Chance, aber nutze sie!« (*Die Atlantikschwimmer*, 1978). Dies ist die Lebenslosigkeit Eulenspiegels und mag auch für A.s Lebens gelten, wenn man manches aus den Ich-Erzählungen für bare Münze nimmt. Bestimmt aber gilt sie für seine Arbeit. »Wenn das schon Dummköpfe sind, denen meine Bücher gefallen, was müssen das erst für Dummköpfe sein, denen sie nicht gefallen« (*Revolten*, 1982). Rückt man seine Bücher, Filme, Theaterstücke und Bilder in die Tradition der Eulenspiegelstreiche, so versteht man sie richtig. Eulenspiegel hat z. B. auf dem Bremer Marktplatz Milch in einen großen Bottich gießen lassen, also Milchmengen gesammelt, mit denen eine mittelalterliche Bauerngesellschaft oder frühe Stadtbewohner auf keinen Fall sinnvoll umgehen konnten. Die Absurdität dieses Bildes können wir heute, zur Zeit europäischer »Milchseen« und »Butterberge«, kaum noch nachempfinden. Die Dinge sind uns tatsächlich so weit über den Kopf gewachsen, dass für unsere Zeit die dem Eulenspiegelschen entsprechenden Absurditäten andere Bilder erfordern. Man erkennt aber im folgenden Beispiel von A. immer noch das Prinzip des grotesken Milchzubers, in dem absurde Harmonie entsteht: »Ursprünglich war ich ein gelernter Flugzeugmaurer. Für 25 Mark in der Stunde habe ich mit Kelle und Wasserwaage Mauern in Flugzeugen hochgezogen. Wie es keinen Treibstoff mehr gegeben hat, habe ich für Kontergankinder Führungen in Atomkraftwerken gemacht. Wenn ich sie was gefragt habe, dann haben sie hier an der Schulter die Finger gehoben. Ich habe ihnen erklärt, dass die Atomkraft den Menschen die Arme erspart« (*Das letzte Loch*, 1981).