

Buchbesprechungen

Musikalische Impulse Rudolf Steiners

MICHAEL KURTZ: **Rudolf Steiner und die Musik. Biografisches – Geisteswissenschaftliche Forschung – Zukunftsimpulse**, Verlag am Goetheanum, Dornach 2015, 608 Seiten, 69 EUR.

Mit seiner Monografie *Rudolf Steiner und die Musik* legt Michael Kurtz ein reifes Werk der Beziehungsforschung vor. Untertitelt mit »Biografisches – Geisteswissenschaftliche Forschung – Zukunftsimpulse«, wird man auf drei große Bezugsstränge hingelenkt, die, gegliedert in 14 Kapitel und mit umfangreichem Anhang, auf über 600 Buchseiten dem gewaltigen Panorama Struktur und Geleitschutz gewähren. So steuert man ins offene Meer der Fakten und Beziehungen, ohne jemals die Koordinaten aus den Augen zu verlieren. In warm-sachlichem Ton werden Beziehungsschichten geschildert und dort, wo sich Konfliktuöses anbahnen könnte, bleibt die objektivierende Darstellungsart angenehm vermittelnd. In einer langen Zeit des Recherchierens, Aufbereitens und Vertiefens hat Michael Kurtz es geschafft, eine Vielzahl von Einzelbausteinen sehr unterschiedlichen Gewichts zu einem ausgewogenen Gebäude zusammenzufügen.

Die Einordnung der musikalischen Beziehungen und Fähigkeiten Rudolf Steiners litt über viele Jahrzehnte an einem starken Gefälle zwischen einzelnen Ansätzen einer seriösen Auf- und Ausarbeitung und solchen, die vor allem auf Mutmaßungen gründen und erheblich windschiefe Provisorien abgeben. So finden sich beispielsweise unter Freunden der Musik Richard Wagners Vertreter unterschiedlichster Couleur, und leicht gerät man durch sie in Gestrüpp von vermeintlichen Verbindungen zu Rudolf Steiner und der Anthroposophie. Allein der Verdienst einer möglichst klaren Darstellung dieser von dichten Brombeerranken mächtig überwucherten Thematik erscheint mir segensreich. Denn das historische Verhältnis Rudolf Steiners zu Werk und Wirken Richard Wagners legi-

timiert noch lange nicht eine völlig zeit- und geschichtsenthobene Wagner-Rezeption in der Gegenwart. Der Keim zum Sturz der Wagnerischen Geister in die Liaison mit Antisemitismus und Nationalsozialisten kam nicht allein von außen, sondern steckt auch werkimmanent in Schriften und Werken Wagners. Steiners Zurückhaltung in der Charakterisierung der Person Wagners wird von Kurtz auf eine subtile Weise begründet und findet so eine historisch akzeptable Form, legitimiert aber nicht eine verharmlosende Wagnerrezeption nach Auschwitz. Schließlich diente Wagners Musik als Soundtrack der Tötungsindustrie und wurde dadurch pervertiert. Dies zu rehabilitieren erfordert andere Musik und andere Inhalte. Der anhaltende Wagner-Hype setzt sich leicht an die Stelle einer sach- und sinnbezogenen Auseinandersetzung mit den musikalischen Aufbrüchen an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. An diesem Beispiel zeigt sich *pars pro toto* etwas von der klärenden und öffnenden Wirkung dieses Buches.

Das mit »Über das Heilige und das Profane« betitelte erste Kapitel begleitet Rudolf Steiner durch seine Kindheit und Jugend bis hin zu seinen frühen Wiener Jahren. Behutsam wird anhand spärlicher Quellen das Klima einer Musikerziehung geschildert, wie sie u.a. durch den Hilfslehrer Heinrich Gangl erfolgte. In Verbindung mit den Eindrücken des Kindes als Messdiener und Chorknabe, wie sie Rudolf Steiner in *Mein Lebensgang* wiedergibt, lässt sich eine zarte Ereignisspur durch seine frühen Jahre ziehen, die den Boden für ein Musikverständnis abgibt, das sich vielleicht als tragfähiger erweisen wird, als man zunächst ahnt.

Das zweite Kapitel »Anton Bruckner und das

die Drei 7-8/2015

musikalische Wien« breitet eine erstaunliche Fülle an Bezügen zu diesem seinerzeit sehr fortschrittlichen Musiker aus und führt auch die persönlichen Begegnungen zwischen Steiner und Bruckner so exakt wie möglich an. Dabei werden u.a. tradierte Missverständnisse hinsichtlich des Vorlesungsbesuches Steiners bei Bruckner ausgeräumt. Insgesamt berührt die Nähe und Intensität dieser persönlichen Verbindung.

Im dritten Kapitel »Richard Wagner, einer der größten Künstler der neueren Zeit ...« wird diesem Wortlaut Steiners gemäß sehr akkurat auf eine Klarheit der Genese dieses Verhältnisses geachtet, so dass die eingangs angesprochene Ambivalenz nicht gänzlich ausgeklammert bleibt. In behutsamem Gang werden all die überlieferten Details – die Wagner-Aufführungen in Weimar, die Bayreuth-Besuche, die Freundschaft mit großen Wagnersängern, die Aussagen über die geistige Beziehung zwischen dem großen Initierten Meredin und Wagner – in klare Verhältnisse gerückt und in ihrer Zeitbezogenheit anschaulich nachvollziehbar.

Das vierte Kapitel nimmt »Die Musikmetropole Berlin und erste geisteswissenschaftliche Forschungen in der Musik« vor und gibt Aufschluss über Steiners Beziehungen zu Ludwig Jakobowski, Hans Pfitzner, Bruno Walter, Ferruccio Busoni u.a. Als fünftes Kapitel folgt »Rudolf Steiners Mysterien-Dramen als Gesamtkunstwerk und drei Werkutopien von Arnold Schönberg, Alexander Skrjabin und Charles Ives.« Hier spielt die Kunststadt München eine zentrale Rolle, in der auch die Pläne zu einem Johannesbau entstehen, die später zum Bau des Ersten Goetheanum führten. Édouard Schuré, Bernhard Stavenhagen, Adolf Arenson tauchen auf. Die Gleichzeitigkeiten im Hang zu Gesamtkunstwerken führt Kurtz an drei prominenten Beispielen vor. Damit wird der Steinersche Ansatz mit seinen geplanten fünf, realisierten vier Mysteriendramen in die Zeitsituation vielschichtig eingebettet.

Mit »Musik im Lichte der Mysterienweisheit und die Künstlerkolonie Dornach« (sechstes Kapitel) vergegenwärtigt Kurtz den manchmal abenteuerlichen damaligen Dornacher Betrieb

aus musikalischer Perspektive. Komponierend und musizierend treffen wir das Trio Jan Stuten (1890-1948), Leopold van der Pals (1884-1966) und Max Schurmann (1889-1955) an, die in Ad-hoc-Besetzungen aus Klavier, Harmonium, einer Handvoll Streicher und Bläser musikalische Umrahmungen und Bühnenmusiken zuwege bringen. Jeder der irgendwie konnte, ergriff (s) ein Instrument zu diesen semiprofessionellen Unterfangen. Dabei reüssiert sogar ein Wortkünstler wie Andrej Belyj als Schlagzeuger. Wir erfahren, welche Komponisten aufgeführt wurden (u.a. viel Max Reger) und zu welchen Anlässen Musik zugegen war. Am Beispiel des Vortrags »Technik und Kunst«, wo es um den »Einzelton als Fenster in die geistige Welt«, klingen zentrale Impulse Steiners zu einem erweiterten Musikverständnis an.

Im siebten Kapitel »Das Hören, der musikalische Ton und das Musikerlebnis des Menschen« kommt Steiners grundlegende Klärung des Sinnesphänomens hinsichtlich Wesen und Erscheinung des musikalischen Tones und des Hörerlebnisses zur Sprache, ausgehend von Goethes Ansätzen in seiner Farben- und Tonlehre.

»Die Melodie im Einzelton und die Erweiterung der Skala« wird im achten Kapitel aufgegriffen, anknüpfend an eine Fragestellung von Paul Baumann (1887-1964), einem Pionier der musikpädagogischen Erweiterung und Neuimpulsierung an der ersten Waldorfschule in Stuttgart. Am Beispiel des seinerzeit bedeutenden Pianisten Walter Morse Rummel (1887-1953), der in persönlichem Kontakt zu Debussy stand, stellt Kurtz eine Verbindung her zu Steiners Äußerung bezüglich dieses Komponisten. Anhand der Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1906) von Ferruccio Busoni wird eine Brücke zur Erweiterung des temperierten Tonsystems skizziert, die dann bis zu Alois Hába (1893-1973) reicht und schließlich mit Giacinto Scelsi und Wolfgang von Schweinitz in die Gegenwart mündet.

»Kathleen Schlesinger, die Siebenheit der prä- aristotelischen »Planetenskalen« und die Musik der Gegenwart« begegnen uns im neunten Kapitel, wo wir in gebotener Prägnanz dem

ganzen Fragenspektrum der Bildung musikalischer Tonskalen gegenüberstehen. Erstaunlich auch hier, wie sich Steiner auf komplexe Fragestellungen einlässt, dabei historische und zukünftige Dimensionen erschließt und so neue Forschungsrichtungen anregt. »In diesen alten Tönen liegt der Same der künftigen Musik«, äußerte Steiner anlässlich eines England-Aufenthaltes gegenüber Elsie Hamilton. Von ihr stammt die kleine Schrift *Die Tonarten Altgriechenlands* (1953), in der sie u.a. die absteigende harmonische Reihe, die Untertonreihe, behandelt.

Im zehnten Kapitel folgt mit »Rudolf Steiner, Josef Matthias Hauer und die Zwölfheit in der Musik« eine weitere Schicht an Beziehungsfäden zeitgenössischer Erscheinungen, wobei besonders markant Rudolf Steiners Zugehen auf Schriften von Josef Matthias Hauer (1882-1959) hervortritt. Steiner erlebt offensichtlich in den kühnen, eigenartigen, ja kämpferischen Vorstößen Hauers eine besondere Koinzidenz mit eigenen musikalischen Strebenrichtungen. Im reinen »Melos« befindet sich Musik in ihrem rein geistigen Ursprungselement, und mit ihrer »Versinnlichung« entfremdet sie sich zunehmend daraus und gerinnt zum akustischen Ton als Geräusch. Hauers Schrift *Vom Wesen des Musikalischen* (1923) findet sich in Steiners persönlicher Bibliothek mit Anmerkungen. Es folgen Auseinandersetzungen mit der Zwölfordnung der Töne und der Farben, wobei Kurtz auch auf Verbindungen zum Werk des Malers Johannes Itten (1888-1967) verweist. In der behutsamen Art, wie er den eigenartigen Weg Hauers behandelt, wird man auf das Entwicklungspotenzial gelenkt, das für Steiners Affinität zu gerade diesem Weg ausschlaggebend sein könnte. Bisher wurde Hauer vor allem historisierend und als eine Art kurioser Einzelfall in seiner Zeit behandelt. – Direkte Äußerungen Steiners zur Zwölfheit in der Musik liegen nicht vor, jedoch finden sich Spuren solcher möglichen Äußerungen im Wirken seiner Mitarbeiter, und im Verfolgen derselben öffnen sich wiederum Zusammenhänge, die sich in das Ganze organisch eingliedern. In diesem Sinne zeichnet sich bei dem jungen Theologen Hermann Beckh

(1875-1937) eine lange, tiefgreifende Entwicklung ab, die zu dem Buchklassiker *Die Sprache der Tonart* (1937) führt. Hieran knüpfte später Hermann Pfrogner (1911-1988) sein profundes Werk *Die Zwölfordnung der Töne* (1953), das in die gesamte Musikwelt ausstrahlt.

Das elfte Kapitel »Eine neue Menschenkunde des Gesangs« widmet sich dem Wirken von Gracia Ricardo (1870-1955) und seinem Umkreis sowie Valborg Werbeck-Svårdström (1879-1972), deren vielseitiges Œuvre nach wie vor als ungehobener Schatz einzustufen ist. Hochbetagt war es ihr noch vergönnt, einige ihrer Ansätze zur »Stimmenthüllung« an eine jüngere Generation weiterzugeben.

»Die neuen Streichinstrumente von Franz Thomastik und eine Orgel für das Goetheanum« werden im zwölften Kapitel behandelt. Die spärlichen Hinweise auf die Orgel des Ersten Goetheanumbaues werden derzeit durch aktuelle Untersuchungen des Orgelbauers Peter Kraul ergänzt. Die Anregungen Steiners auf diesem Gebiet haben zu einer beachtlichen Erneuerungsbewegung mit einer stattlichen Anzahl vierteltöniger Orgelinstrumente geführt.

Dem Thema des dreizehnten Kapitels, »Die Entstehung der Toneurythmie und die Musik«, wuchsen in jüngster Zeit einige sehr erfreuliche Beiträge zu, nicht zuletzt mit der Neuherausgabe des Toneurythmiekurses in einer reichhaltig kontextualisierten Form (vgl. die Besprechung in diesem Heft). Das Kapitel von Kurtz gibt eine kompakte Darstellung des Werdgangs der Eurythmie als sichtbarem Gesang in engem Wechselverhältnis mit der Musik der Zeit. Dabei eröffnen sich oft Fragen der Art, warum wohl die Auswahl der eurythmisierten Musikstücke so »schlank« ausfiel und wie es dazu kam, dass manche zeitgeschichtlichen Koinzidenzen gar keine Rolle spiel(t)en. So erleben wir in der Entstehung und Entwicklung der Eurythmie zum einen eine wunderbare Ergänzung hinsichtlich einer erneuerten Mysterienkunst, auf der anderen Seite eine erhebliche Diskrepanz zu vielen Entwicklungen auf musikalischen Gebieten, auch auf anthroposophisch befruchteten. Das eine will nicht zu dem anderen kommen, scheint es, obgleich sie alle aus

gemeinsamen Quellen schöpfen. Da kann das erneute Aufspüren der Quellen und das Hinterfragen von Traditionsbildungen, wozu das vorliegende Werk auf vielen Ebenen Grundlagen, Klärung, Aufklärung, Vermittlung, Öffnung bietet, den Weg zu den Ursprungsimpulsen ebnen! Das vierzehnte Kapitel blickt auf »Die Hochschule für Geisteswissenschaft und die Musik« und mündet in »Zukunftsimpulse. Eine fragmentarische Zusammenschau«. Hier berühren insbesondere Aussagen Steiners am Ende seines letzten großen Vortragszyklus in England (Torquay) im August 1924, die mit tastenden Worten aus anthroposophischer Erkenntnis-haltung eine musikalische Zukunftsvision skizzieren und in die Sphäre einer künftigen Christuserfahrung mittels rein musikalischer Erreichnisse vorausweisen.

Es folgt ein Anhang mit Dokumenten und aktuellen Texten, die manche dargestellten Aspekte noch konkretisieren (100 Seiten): »Von 1925 bis heute sind drei Generationen von Musikern und Komponisten aus Rudolf Steiners Anregungen vielfältig und auf individuelle Art tätig gewesen, auf künstlerischem, pädagogischem sowie therapeutischem Gebiete. Davon ist ein kleiner Ausschnitt ... in Dokumenten und aktuellen Texten dargestellt.« So erfährt man an-

hand des Programms und aus Protokollen von der 14-tägigen Dornacher Musikertagung 1926, mit welcher Entschlossenheit all die von Rudolf Steiner hinterlassenen Anregungen ergriffen und bearbeitet wurden. – Daran schließen sich Anmerkungen, Literaturverzeichnis und Register (zusammen wieder 100 Seiten) an und machen diesen Band zum gediegenen Nachschlagewerk, dem ersten zu diesem Themenkomplex.

Mit großem Appetit bin ich auf dieses neue Werk zugegangen und wurde durch eine reich orchestrierte sinfonische Gesamtgestalt überrascht, bereichert und zunehmend überzeugt. Die musikalischen Kompetenzen Rudolf Steiners werden einem durch diese Arbeit auf verblüffende Weise klar vor Augen geführt. Manche bisherigen Fragen und Einwände, die man als Musiker da und dort gegenüber Äußerungen und Anregungen Steiners erlebt, werden durch die Gesamtschau von Michael Kurtz in ein neues, klärendes und erweiterndes Licht gerückt. Möge dem allgegenwärtigen Hang zum Konventionellen hiermit Ermutigung zum Besonderen entgegenönen und zu neuen Aufbrüchen zukunftswärts ermuntern!

Stephan Ronner

Eine editorische Großtat

RUDOLF STEINER: **Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ton-Eurythmie-Kurs** (GA 278). 6. Auflage, durchgesehen und ergänzt von Martina Maria Sam, Stefan Hasler und Felix Lindenmaier, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 2015, 459 Seiten, 70 EUR.

Wenn ein Band der Rudolf Steiner-Gesamtausgabe bei der Neuausgabe von 150 auf 459 Seiten anwächst, sich also verdreifacht, ist das ein eher ungewöhnlicher Vorgang, der sowohl auf Entdeckungen aus dem Archiv als auch auf einen größeren Kommentarteil schließen lässt. Es scheint mir nicht übertrieben, in Zusammenhang mit der erweiterten Neuausgabe des sogenannten »Tonkurses«, den Marie Steiner mit dem Titel *Eurythmie als sichtbarer Gesang* versehen hat, von einer editorischen Großtat zu sprechen. Es gibt kaum GA-Bände, deren

Komentarteil so vielschichtig und umfassend ist, ausgenommen die *Zeitgeschichtlichen Betrachtungen* (GA 173) in der Ausgabe von 2010. Der Abdruck der vielen Notizbuchseiten von Rudolf Steiner, die ausführliche Editions-geschichte und vor allem die musiktheoretischen und -geschichtlichen Ausführungen von Felix Lindenmaier erlauben dem Leser eine eigene Urteilsbildung. Damit eröffnen sich neue Perspektiven – für die Eurythmisten, denen ein freierer Umgang mit den Grundelementen ihrer Kunst ermöglicht wird, aber aus einem tie-

feren Verständnis eben dieser Elemente heraus. Und auch für alle anderen Leser, die hier einen anthroposophischen Fachkurs kennenlernen dürfen, der ihnen den Arbeitsstil von Rudolf Steiner auf besondere Art nahebringt: Die aufwändige Dokumentation zeigt Steiner wieder einmal als einen sich ganz am wissenschaftlichen (ja, das darf man auch in der Kunst sagen) Stand seiner Zeit sich orientierenden Menschen. Wer hat sich denn bitteschön bisher beim Lesen Gedanken darüber gemacht, dass Steiner – als Nichtmusiker – sich beispielsweise die musiktheoretischen Vorstellungen seiner Zeit erst einmal erarbeiten musste? Im Allgemeinen lebt man als anthroposophischer Leser ja eher in der Vorstellung, dem »Doktor« sei aus geistiger Überschau einfach alles »von oben« zugeflogen.

Ebenso leicht wird vergessen, dass die Vorträge Rudolf Steiners nicht irgendwie aufgezeichnet, sondern von Menschen mitgeschrieben wurden. Und wer selbst schon einmal versucht hat, einen gehörten Vortrag so mitzunotieren, dass man ihn hinterher vollständig referieren kann, weiß, wie schwierig das ist. Auch mit perfekten Stenografiekenntnissen ist es nicht möglich, alle Worte, geschweige denn Nuancierung oder Betonung exakt zu erfassen. Dies wird in der neuen Tonkursausgabe sehr schön offengelegt, indem Stenogramm und Umschriften zu den beiden Vorträgen über Musik (bisher in GA 283) verglichen werden. Man bekommt so einen Einblick in die unendlich mühsame Arbeit der Entzifferung stenografischer Mitschriften; gleichzeitig wird man sich der Tatsache bewusst, dass solche Umschriften immer auch etwas von der Begrifflichkeit des Umschreibenden mit enthalten, ja enthalten müssen, da nicht immer alle Einzelheiten einwandfrei zu klären sind. Dies beim Lesen von Vorträgen Steiners immer im Bewusstsein zu haben, könnte vielleicht zu einer gewohnheitsmäßigen Haltung werden. Eigentlich werden wir ja in jedem Band der GA im Vorwort darauf verwiesen. Anhand des vorzüglichen Dokumentarteils wird der Leser nun in die Lage versetzt, dies nicht nur ahnend zu verstehen, sondern wirklich fundiert nachzuvollziehen.

Mit Stefan Hasler, Martina Maria Sam und Felix Lindenmaier wurde die neue Ausgabe des Tonkurses von Experten betreut, die alle selbst auf dem Gebiet der Eurythmie tätig sind oder waren. Und man darf sich fragen, ob sich die Bedeutung mancher Aufschriebe aus den Archiven auch einem Nichteurythmisten so leicht erschlossen hätte. Ein echtes Geschenk ist der Abdruck eines Notizblattes, auf dem die bisher fehlende Form für das Oktav-Intervall zu finden ist. Mit der dazugehörigen Beschreibung (ebenfalls aus dem Notizbuch) eröffnen sich überraschende Ansätze, das Wesen der Intervallformen noch einmal neu zu erkunden.

Im Zusammenhang mit der Neuausgabe wurden auch die vielen verstreuten Aufzeichnungen von Eurythmisten der Anfangszeit (Tatiana Kisseleff, Mieta Waller, Erna van Deventer) durchforstet. Erheiternd und praktikabel zugleich erscheinen dabei die »Strichfiguren« von Mieta Waller – reine Arbeitsskizzen, die dennoch das Wesentliche kurz und bündig zum Ausdruck bringen. Besonders spannend ist die Freilegung einer später anderweitig überschriebenen Zeichnung von Tatiana Kisseleff, bei der die ursprünglichen Molltöne nicht wie bei der Durtonleiter seitlich vom Körper mit den Armen gestaltet, sondern nach vorne, *vor* der Gestalt, gebildet werden. Welchen speziellen Charakter das der Darstellung gibt, haben Stefan Hasler und Bettina Grube bei der letzten Eurythmiefachtagung in Dornach im April 2015 demonstriert. Wer dies erleben konnte, wird sicher zustimmen, dass es sich lohnt, sich mit dieser kleinen Angabe gründlich auseinanderzusetzen.

Alle Entdeckungen und Feinheiten der Neuausgabe können hier gar nicht aufgezählt werden, einige wenige Aspekte sollen noch genannt werden. So finden sich die Wandtafelzeichnungen zu den Vorträgen sowohl als Abbildungen im Anhang als auch bei den jeweils dazugehörigen Textstellen: Eine Neuerung, die die bisher üblichen, nachgezeichneten Skizzen ersetzt und es möglich macht, dass Rede- und Zeichenschwung beim Lesen direkt in Beziehung gesetzt werden können.

Eine durchaus feststellbare Wirkung hat auch

die teilweise Neugliederung des Vortragstextes – da die Absätze in den Stenogrammen nicht mitnotiert sind, gibt es hier einen gewissen Spielraum. Manche Modifikationen ergaben sich durch die Einfügung der Tafelbilder, die nach den Angaben im Originalstenogramm von Helene Finck platziert wurden. Natürlich verändern solche Details wenig an der großen Linie der Darlegungen. Aber man wird aufmerksam darauf, wie Textgestaltung wirkt – in der Regel im Unbewussten.

Im schon mehrfach erwähnten Dokumentarteil findet sich ein Überblick über die Geschichte der Toneurythmie von den ersten Angaben von 1915 bis zu den acht Vorträgen von 1924, die ja eigentlich als Auftakt einer ganzen Reihe von Zyklen gedacht waren. Es folgt die Wiedergabe der Notizbücher, die einen breiten Raum einnimmt. Hier ist wertvolles Studienmaterial zugänglich gemacht worden, das die praktische Arbeit vielfach bereichern wird.

Eine gründliche Auseinandersetzung mit der Musiktheorie im 19. Jahrhundert schließt sich an. Unter anderem wird die lange und mit Leidenschaft geführte Diskussion, wie und wann Tonwinkel oder Intervalle als Gestaltungselemente zu verwenden seien, auf nachvollziehbare, musiktheoretisch belegbare und bei Steiner im Text nachweisbare Grundlagen gestellt. Dabei bleibt ein großer Freiraum an Möglichkeiten, den die Eurythmie nun ganz ohne Grundsatzgefechte nutzen kann.

Beim Lesen des Kommentars wurde mir erneut deutlich, wie sehr ich mich – als Nicht-Musiktheoretikerin – auf die Begrifflichkeit von Rudolf Steiner stütze. Der Begriff »Melos« zum Beispiel ist in der Eurythmie von zentraler Bedeutung – in der Musikwissenschaft hat er aber wohl eine etwas andere inhaltliche Belegung als im eurythmischen Verständnis. Das ist nicht

unwichtig in der Zusammenarbeit mit Musikern. Hingegen ist der Begriff »atonal« für mich mit einer bestimmten Musikrichtung verbunden. Dass Steiner (wie übrigens auch der im Tonkurs mehrfach angeführte Komponist und Musiktheoretiker Josef Matthias Hauer) ihn im eigentlichen Wortsinn a-tonal – also »ohne Ton«, d.h. rein geistig – verwendet, hat mich einmal mehr darauf gewiesen, wie sorgfältig man die eigene Begriffsbildung immer wieder überprüfen muss.

Neben der umfangreichen musiktheoretischen Abhandlung werden die Entstehungs- und Editions-geschichte des Bandes mit der GA-Nummer 278 und ihr Umfeld ebenso beispielhaft dokumentiert und in vielen Aspekten durchleuchtet – so würde man sich das für viele Vortragsbände wünschen! Die sehr ausführlichen Anmerkungen zur Textgestalt gehen vielen offenen Fragen nach und befriedigen mit Begriffserklärungen (»Tonphysiologie«), ausführlichen Belegen zu Zitaten aus musikwissenschaftlichen Werken (dem Stil der Zeit entsprechend von Steiner nicht extra ausgewiesen) und einer eingehenden Analyse der Elle-Speiche-Problematik (für Fachfremde und Neugierige: Steiner gibt als Bewegungsansatz für Dur- und Mollterz die beiden Unterarmknochen – Elle und Speiche – an, aber er wechselt scheinbar die Zuordnung. Des Rätsels Lösung: Die Knochen können parallel oder gekreuzt angeschaut werden ...) .

Mit der vorliegenden Ausgabe ist der Eurythmiewelt (und nicht nur ihr) nun ein Kompendium zur Toneurythmie an die Hand gegeben, das kaum mehr Wünsche mehr offen lässt. Beziehungsweise nur noch einen: den nach einer ähnlich fundierten Aufarbeitung der lauteurythmischen Angaben.

Ulrike Wendt

Begegnungen mit Beuys

RÜDIGER SÜNNER: **Zeige deine Wunde. Kunst und Spiritualität bei Joseph Beuys. Eine Spurensuche**, Europa Verlag, Berlin 2015, 221 Seiten, 17,99 EUR.

RÜDIGER SÜNNER: **Zeige deine Wunde. Kunst und Spiritualität bei Joseph Beuys**. Ein Film, DVD, www.absolutmedien.de, dort 14,90 EUR. – Siehe auch www.ruedigersuenner.de

Rüdiger Sünnner geht mit seinem Film *Zeige deine Wunde* und dem diesen begleitenden gleichnamigen Buch auf »Spurensuche«, und dabei ist ihm eine einfühlsame und allgemein verständliche Einführung in das Wirken von Joseph Beuys gelungen. Ausgehend von eigenen, elementaren Erlebnissen an Werken von Beuys, Begegnungen auf der documenta (1977, 1982) und Berichten von Weggefährten und anderen Zeitgenossen über sein Werden und Schaffen zeichnet er in einfacher Sprache ein recht umfassendes Bild dieses Ausnahmekünstlers. Dabei betrachtet er ihn nie isoliert, sondern durchsetzt seine jeweils einem Themenkomplex gewidmeten Erzählungen mit Erfahrungen und Begegnungen auf dem Weg zum Film, vielen Zitaten sowie zahlreichen Bezügen – zu Menschen, Ereignissen und Orten, die für Beuys eine Rolle spielten, ebenso wie zu brennenden Gegenwartsfragen. Dabei werden auch Sünnner an Beuys problematisch erscheinende Seiten thematisiert, wie er ihn in anderen Fragen auch verteidigt, so z.B. gegen den Vorwurf der Verstrickung in Völkisches. Im Film kommen auch Weggefährten und Beuys-Kenner wie die Tochter des Bildhauers Ewald Mataré (Beuys' Lehrer), der Freund Franz Joseph van der Grinten, der Meisterschüler Johannes Stüttgen, die Kunsthistorikerin und Mitarbeiterin Rhea Thönges-Stringaris oder der Kulturphilosoph Wolfgang Zumdick direkt zu Wort.

Manches ist erhellend, und man erfährt, wie Sünnner von Jugend an von Beuys fasziniert und auch immer wieder tief berührt ist. Vor allem im Buch hat man gelegentlich aber auch den Eindruck, dass er sich nicht wirklich auf Beuys' zum Teil an Rudolf Steiner (in dessen »Resonanzfeld« er eingetaucht sei) ausgebildete Erlebnis- und Gedankenformen einlässt. Dadurch wirkt manches assoziativ und oberflächlich, z.B. wenn er anhand des Darm-

städter Beuys-Blocks den Alchemisten Beuys charakterisiert. Wenn es ihm zu »esoterisch« wird, flüchtet er sich in das, was er an Beuys (im Gegensatz zu Steiner) an Poesie erlebt. So referiert er zwar, dass Beuys dazu auffordere, »neue Metamorphosen im Denken zu vollziehen«, hält es aber immer wieder für schwer zu überprüfen, ob Beuys Steiners Ansicht wirklich teile. »Viele dieser Elemente kommen in seinem [Beuys'] Werk vor, aber eher als poetische Werkteile denn als diskursive Gedankenreihe.« Offensichtlich übersieht Sünnner, dass es gerade das nicht-diskursive Denken ist, das Beuys an Steiner fasziniert. Der Autor sucht zwar ausdrücklich Spiritualität, doch wo diese konkret wird, vermutet er gleich »esoterische Spekulationen«. Wobei er Steiner im Prinzip ja durchaus schätzt und ihn mit einem eigenen Film auch gewürdigt hat (*Abenteuer Anthroposophie. Rudolf Steiner und seine Wirkung*; 2008)

Grotesk wird es, wenn Sünnner im Buch aufgrund von Zitatfetzen über Tiere und ihren Zusammenhang mit der Menschheitsevolution (die er in einem Buch von Wolfgang Zumdick gefunden hat) zu der Auffassung kommt, Steiner würde eine abwertende Haltung gegenüber Tieren einnehmen, ja, es würde auch »Verachtung« mitschwingen, »ein hierarchisches Denken, das den Menschen über das Tier stellt. Wie manch anderer Idee von Steiner stehe ich daher auch dieser skeptisch gegenüber – ganz abgesehen davon, dass sie reine Spekulation und vom Standpunkt moderner Evolutionsforschung her unhaltbar sind«. Beuys hätte zwar eine ähnliche Sicht auf die Evolution, würde aber nicht so »objektiv« und kühl« wie Steiner über die Tiere sprechen. – Damit demonstriert Sünnner nicht nur seine Unkenntnis gegenüber Steiner, sondern auch eine überholte Wissenschaftsgläubigkeit, der z.B. entgeht, dass durch die Anthroposophie inspirierte Evolutionsbio-

die Drei 7-8/2015

logen von der Universität Witten/Herdecke mit ihren Ideen, u.a. zur Autonomieentwicklung, maßgeblich an einem neuen Bild der Evolution mitwirken.

Auch Beuys selbst gegenüber unterläuft Sünner ein mir unverständliches ›Bauchurteil‹. Dieser habe »eindeutig die falschen Begriffe gewählt«, wenn er in der den Menschen innerlich aushöhlenden, zu Konsumsklaven machenden kapitalistischen Wirtschaft ein Fortwirken des Auschwitzprinzips sehe. Geht es Sünner (und im Film auch Zumdick) hier um Political Correctness? Was bringt es den Opfern, das Grauen von Auschwitz – mit dem sich Beuys intensiv auseinandergesetzt hat, was Sünner anhand der »Auschwitz-Demonstration« im Rahmen des Darmstädter Beuys-Blocks zeigt – als ein allem anderen unvergleichbares Ereignis zu isolieren? Bringt Beuys nicht durch diesen Vergleich gerade die Seelen vernichtende Grausamkeit wirtschaftlichen Denkens und Handelns zu Bewusstsein, das zusammen mit einem neuen biologistischen Menschenbild z.B. die Grundlage gegenwärtiger Pädagogik bildet – eine Problematik, auf die Sünner ja selbst in seinem Schlusskapitel »Jeder Mensch ein Künstler« drastisch aufmerksam macht?

Verschiedentlich entsteht bei der Lektüre dieses Buches der Eindruck, dass es dem Autor mehr um ein gefühlsmäßiges Mitschwingenkönnen als um eigenständiges Erkennen und Verstehen geht. Macht vielleicht dies für ihn den Unterschied zwischen Spiritualität und Esoterik aus? Trotz all dem arbeitet Sünner immer wieder in schöner Weise das Verwundetsein und die Heilung von Mensch und Natur als für Beuys' ganzes Leben und Werk zentrale Motive heraus. »Diese Wunde, dieses Fragmentarische muss man anschauen, sich ergänzen lassen vom anderen. Das gemeinsame Vorgehen bringt die Menschheit überhaupt erst in Gang« (Beuys). Besonders beeindruckend in diesem Zusammenhang ist die Erzählung in Wort und filmischen Bildern davon, was ihm auf der Suche nach dem Ausgangspunkt für das zunächst schwer zugängliche Werk »Unschlitt/Tallow«

in der Innenstadt von Münster widerfahren ist. Hier trifft Sünners Formulierung, Beuys sei ein »Herakles in den Städten« gewesen, den Nagel auf den Kopf. Oder wenn er der Aktion »Celtic« nachspürt. Selbst von der keltisch-irischen Kultur fasziniert, entwickelt er ein hohes Verständnis für Beuys' wiederholtes Anknüpfen an diese.

Besonders im Film kommt immer wieder die feine Zeichenkunst von Beuys zur Geltung, mit der dieser symbolisch und real zugleich etwas ausdrückt, was über die sinnliche Erscheinung hinausgeht. Insofern kann ich die Hervorhebung des Poetischen bei Beuys gut nachvollziehen. Im Film wird die Spurensuche auf ganz unaufdringliche Weise anschaulich, sowohl beim Aufsuchen von Orten, die für Beuys Bedeutung hatten, als auch im Zeigen von Werken, Installationen und Aktionen aus verschiedenen Perspektiven im Zusammenhang mit Beuys' Leben. Dadurch, dass Sünner bewegte Bilder sparsam und sehr gezielt einsetzt – selbst dort, wo er auf seiner Spurensuche selbst gefilmt hat –, kommt das Zeichenhafte von Beuys' Wirken und Schaffen gut zur Geltung. So ruht die Kamera z.B. auf ausgewählten Fotografien der Aktion »Coyote: I like America and America likes me«, statt Ausschnitte aus dem Originalfilm zu zeigen. Auch die Stimme von Beuys ist nur in einer eingblendeten Interview-Sequenz zu hören, ansonsten werden die gut ausgewählten Zitate mit ruhiger Stimme gelesen. Hinsichtlich von Beuys' Auschwitz-Vergleich kommen im Film verschiedene Sichtweisen gleichberechtigt zu Wort, während der Autor selbst sich hier mit seinen Meinungen sehr zurückhält.

Mehr noch als das Buch eröffnet so der Film tatsächlich einen offenen Begegnungsraum. Auch wenn sich beide gut ergänzen, wird deutlich, in welchem Medium Sünners Stärke liegt.

Stephan Stockmar

Präsentationen von Buch und Film: 19.9. Frankfurt-Niederursel, »der hof«; 15.11 München, Rio Film-palast

Ein Romanwerk für Leseabenteurer

MIRCEA CĂRTĂRESCU: **Die Wissenden.** Aus dem Rumänischen von Gerhardt Csejka. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2015, 528 Seiten, 14,90 EUR;

Der Körper. Aus dem Rumänischen von Gerhard Csejka und Ferdinand Leopold. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2014, 608 Seiten, 14,90 EUR;

Die Flügel. Aus dem Rumänischen von Ferdinand Leopold. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2014, 672 Seiten, 26 EUR. (»Orbitor«-Trilogie)

Wie kann ich über ein »unlesbares Buch« eine Besprechung schreiben? Denn ein »unlesbares Buch« nennt der Autor-Erzähler¹ sein künftiges Werk immer wieder, während das Manuskript im Wachstum begriffen ist. Und er tut nichts zur Erleichterung für die Leser (auch der Verlag nicht): Ein Personenverzeichnis wenigstens wäre hilfreich gewesen. Der Erzählfluss hält sich nicht an die zeitliche Folge, ständig gibt es Perspektivwechsel, Zeitsprünge, plötzlich abgebrochene Themenstränge, die an anderer Stelle fortgeführt werden. Oft wusste ich beim Lesen nicht, in welcher Zeit, an welchem Ort ich mich befinde. Komplizierte Schachtelsätze werden nicht verwendet, aber längere Einschübe in Klammern oder Gedankenstrichen. Zu beobachten ist ein krasses Missverhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzähl- und Lesezeit. (Irgendwann dachte ich: jetzt ist er immer noch beim Kind, beim Jugendlichen – wie will er es schaffen, in drei Bänden bis zum Erwachsenen der Gegenwart vorzudringen?)

Ein unlesbares Buch² ist es dennoch nicht geworden, schwer lesbar vielleicht für den modernen Menschen der Kurznachrichten (»Orbitor« umfasst rund 1800 Seiten im Druck, enthält lange Abschnitte mit tiefgehenden Gedanken), gut lesbar für Menschen, die sich die Zeit nehmen und darauf einlassen wollen und können – kurzum, vereinfacht gesagt: ein Romanwerk für Leseabenteurerinnen, für Leseabenteurer (noch gibt es sie!).

Einen schier überwältigenden Roman² hat der Rumäne Mircea Cărtărescu (Jahrgang 1956) hier geschaffen. Bewundernswert, wie er umfassende Weltsicht und individuelles Leben zusammenspannt; kaum zu glauben, dass ein Geist, ein einzelner kreativer Kopf dies alles gebären und zur Darstellung bringen kann.

Orbitor: Weltumfassend bis hin zum Kosmos – Vergleichbares habe ich bei meinen eigenen Leseabenteuern nur mit *Die Entdeckung des Himmels* von dem Niederländer Harry Mulisch kennengelernt (deutsche Ausgabe 1993). Wie ich seinerzeit den Himmel entdeckt habe, so habe ich jetzt viele Himmel entdeckt, manche Hölle und ein kleines, begrenztes Stück Erde in einer Großstadt (Bukarest). Zwei Momente sind allerdings unterschiedlich: »Die Entdeckung des Himmels« ist in stärkerem Maße fiktiv, aus der Fantasie erzählt, mit mehreren erfundenen Hauptpersonen; die Orbitor-Trilogie wird aus der Perspektive einer einzelnen Person erzählt – der des Autors, der sich meistens »ich« nennt, manchmal aber unvermittelt zur dritten Person namens Mircea wechselt. So sehr die »Orbitor«-Romane einerseits den Kosmos auszuloten versuchen, so subjektiv-persönlich, manchmal geradezu egoman sind sie andererseits. Es mag Stilisierung sein, doch an Selbstbewusstsein mangelt es dem Erzähler nicht: »Du findest alles in diesem einzigen großen Code, in diesem Kodex, diesem unlesbaren Buch, diesem Buch«, heißt es im zweiten Band.

Ich maße mir nicht an, einen Überblick über die aktuelle Literatur zu haben, doch scheinen mir zwei Tendenzen erkennbar, mit dem Schwerpunkt auf der letzteren: ein subjektiv-persönlicher Inhalt, mehr mit aufzeichnendem Charakter, aber wenig künstlerisch umgeschmolzen (die Bücher des Norwegers Karl Ove Knausgård sind ein extremes Beispiel); Erzählungen mit dokumentarischem Hintergrund andererseits, bei denen die Fakten mehr oder weniger stark in scheinbare Fiktion verwandelt sind (z.B. Michael Köhlmeiers *Zwei Herren am Strand* und auf andere Weise *Kruso* von Lutz Seiler). Die »Orbitor«-Romane nehmen eine

Mittelstellung ein. Sie sind autobiografisch geprägt, wollen aber keine Dokumente sein. Faktendarstellung und Fiktion (Reales und Surreales) sind oft gar nicht abgegrenzt, sie gehen unversehens fließend ineinander über. Die rumänische Wirklichkeit kommt – abgesehen von einem begrenzten Blick in die Stadtlandschaft – zunächst fast gar nicht vor, der Autor will es nicht anders, seine Wirklichkeit ist eine andere: »Jetzt, wenn ich zu Hause bin«, schreibt er im Alter von etwa 30 Jahren, »halte ich es für an der Zeit, einen Schluck Wirklichkeit zuzulassen. Einige Seiten Wirklichkeit, und danach – hoffe ich! –, dass mir das Eintauchen in das gestattet sein wird, wieder und wieder, was ich seit je meine Wahrheit genannt habe, mein Manuskript oder mein Leben«. Seine Eltern haben bis dahin fünfmal ein Bußgeld wegen Schmarotzertums (an der Gesellschaft) für ihn gezahlt, für die Summe hätten sie sich ein Haus kaufen können. Der dritte Roman allerdings hat stärker dokumentarischen Charakter, mit der rumänischen Revolution wandelt sich die Haltung des Autors, wenn er sich auch dagegen sträubt: »Ich versuche nach Kräften, meinem Manuskript nicht zu gestatten, ein Tagebuch zu werden, wie ich ihm von Anfang an nicht gestattet habe, Literatur zu sein«, doch etwas später, nachdem er eine Million Menschen auf dem Platz des Palastes erlebt hat, gesteht er: »dann kann ich das Manuskript nicht mehr daran hindern, Tagebuch zu sein, Tagebuch mit durchsichtigen Blättern, als schriebe ich auf beiden Seiten einen vieldimensionalen Text ...« Das Verhältnis zwischen Leben und Schreiben bleibt jedoch ein Fragezeichen: »Wenn ich auf der Straße gehe, wird mir urplötzlich bewusst, dass ich in einer Straße bin, die es im wirklichen Bukarest nicht gibt, dass es die Straße ist, die von mir am Tag zuvor in diesem unlesbaren Buch beschrieben wurde, in diesem Buch ...« Blatt auf Blatt, handgeschrieben, fügt der Erzähler seinem Manuskriptstapel hinzu, ohne sich die vorherigen Blätter noch einmal anzusehen, so beschreibt er es verschiedentlich. Auch das wird eine Stilisierung sein, zumindest wird das für die endgültige Manuskriptfassung des realen Autors Mircea Cărtărescu nicht gelten,

der, wie es heißt, insgesamt 14 Jahre an dem Dreifachroman gearbeitet hat.

Bei der Lektüre des gewaltigen Werkes lassen sich durchaus einige durchgängige Motive und Fäden herausfiltern – am auffälligsten das Motiv des Schmetterlings. Schmetterlinge tauchen real oder surreal bei den verschiedensten Gelegenheiten der Erzählungen auf; einmal ist der ganze Himmel Bukarests von Schmetterlingen erfüllt; bei der Sekte der »Wissenden« werden Schmetterlinge zu Hunderten und Tausenden aus ihren Zungen geboren. Der einzelne Schmetterling dient als Metapher für die Metamorphosen des Lebens, der Erzähler gebraucht ihn einmal als Bild für seine Ich-Werdung und bezeichnet sogar sein Manuskript als Schmetterling. Mit seinen Fühlern schafft der Schmetterling Verbindung zur geistigen Welt. Und der Schmetterling wird als Symbol für Wiedergeburt, nachtodliches Leben und die Seele verwendet. Von der Großmutter heißt es: »Maria verwandelte sich jeden Morgen in einen Schmetterling«. Die Mutter des Erzählers, die ebenfalls Maria heißt, hat auf der linken Hüfte einen rosa-violetten Fleck in der Form eines Schmetterlings.

Von der Mutter Maria ist oft die Rede, der Erzähler hat offensichtlich eine starke Mutterbindung. »Wieso mythisierte ich meine Mutter?«, fragt er selber, denn er hat in der Familie eher Gefühlskälte erlebt. Wenig später schreibt er ein Gedicht über sie: »Mutter, von dir hab ich die Kraft des Traumes. / Ich könnte dir nächtelang Auge in Auge gegenüber sitzen ...«

Einer der interessantesten Abschnitte der Romantrilogie, zugleich exemplarisch für Cărtărescus Schreibweise, ist die Schilderung der Zeit, in der die Mutter zu Hause Teppiche webt. Sie hat das als Heimarbeit angenommen und soll bestimmte Muster nach Vorlagen weben; das aber lässt auf Dauer ihre wuchernde Fantasie nicht zu: Ihre Muster werden immer freier, geradezu exzessiv und surreal, sodass schließlich sogar Vertreter der Securitate auftauchen und sie für eine Woche mitnehmen, weil sie geheime Botschaften einer Spionin vermuten. Der Onkel, selbst ein Securitate-Mitarbeiter, kann sie vor Schlimmerem bewahren. Als humorvoll

empfinde ich die »Orbitor«-Trilogie insgesamt nicht, aber es gibt Abschnitte wie dieser, die bei allem Ernst auch als köstliche Satire gelesen werden können (die Argumente des Onkels, der scheibchenweise Abtransport des zuletzt entstandenen Riesenteppichs). Zum Schmunzeln die Figur des Ionel, der eine wichtige Aufgabe bekommen hat: die vielen Statuen Bukarests regelmäßig zu reinigen. Satirische Züge zeigt insbesondere der dritte Roman: Die Statuen werden lebendig und machen einen eigenen Aufstand. Eine Art »Hauptperson« ist die Stadt Bukarest mit ihren Veränderungen, der Zerstörung alter Substanz zugunsten trister Wohnblocks, Plattenbauten, die irgendwann auch wieder abgerissen werden. Einmal ist Mircea betroffen, der dabei sein eigenes Zimmer verliert und wieder zu den Eltern zieht. Der Blick aus dem Fenster auf die Stadt, Fahrten mit der Straßenbahn in andere Stadtteile, das sind wiederkehrende Bilder. Eine durchgängige Figur ist Herman. Der wesentlich ältere Nachbar wird zu Mirceas Mentor. Schon als Kind hört er Hermans Vorträgen zu, ohne wirklich zu begreifen. Später legt der Autor Herman die ausgreifenden gedanklichen Ausflüge bis in die geistigen Welten, den kosmischen Zusammenhang aller Menschen in den Mund. Herman ist es auch, dem der 17-jährige Mircea als einzigem Menschen sein erstes Manuskript anvertraut. Sogar eine Kopfgeburt im wörtlichen Sinne ereignet sich in diesem Romanwerk – bei Herman. Zu seiner Verwunderung stellt ein Arzt fest, dass sich beim erkrankten Herman im Kopf ein menschlicher Embryo befindet. Ergebnisse der Hirnforschung, die Grundgedanken des Fraktalbegriffs sind dem realen Autor so vertraut, dass er sie wie selbstverständlich in Gedanken und Fantasien der Romanfiguren einfließen lässt. Das Gehirn und seinen Zusammenhang mit der Welt vergleicht Herman mit einem Papierknäuel mit aufgemalten Fraktalen, das von einem Origami-Meister ins Wasser geworfen wird und sich zu einer Lotosblüte entfaltet. »Herman wusste, dass die ganze Welt eine solche Papierblume war, auf allen Seiten beschrieben und darauf wartend, sich in der Träne eines Riesenauges zu entfalten ...« Einige erstaunliche Abschnitte würden von

mancher Leserin, manchem Leser dieser Zeitschrift sicherlich mit der Akasha-Chronik in Zusammenhang gebracht werden, und tatsächlich taucht der Begriff auf, wenn auch in ungewohnter Schreibweise, dazu noch unterschiedlich: Akasia im ersten Band, Ākāśa in den anderen. (Zu vermuten ist, dass Übersetzer und Verlag nicht wussten, wovon hier die Rede ist.) »Auf einer über Galaxien und Quasaren liegenden Ebene spiegelt sich der Kosmos in sich selbst, in einem Über-Verstand, dessen Grundlage das Gedächtnis ist. Es gibt ein Universalgedächtnis, das die Idee der Zeit umfasst, lagert und zerstört. Es gibt Akasia, und Akasia ist für das Weltall die Rettung, außerhalb von Akasia indes ist jedes Hoffen auf Erlösung ein Ding der Unmöglichkeit ...« Das Manuskript des Erzählers steht mit dem Kosmos in Verbindung: »Mein Manuskript ... bildet die Schichten meines Hirns getreu nach, es ist auf rauem Zellulosegrund eine Karte der Neuronenverflechtungen, aus denen die Ikone der Welt unter meiner Schädeldecke gebildet ist. Und darüber wölbt sich, die Schichtung meines Manuskripts ... spiegelnd, das große Sternenmanuskript, Nebelhaufen gigantischer Neuronen in wechselseitiger Vernetzung unter der Schädeldecke der Gottheit. So fügen sich die drei Schriften (Neuronen, Buchstaben und Sterne) aneinander wie ein Linsensystem im Objektiv eines optischen Apparats, mit dem du, gleichsam ganzkörperlich schauend, dein Leben sehen könntest«.

Mehrfach leuchtet das Doppelgängermotiv auf, am stärksten im dritten Roman, wenn Mircea nach seinem Zwillingbruder Victor sucht, den es geben soll. Ja, die Trilogie wird so zu Ende geführt: Beide begegnen sich, von Angesicht zu Angesicht, womöglich nur in einem Spiegel, und erleben sich als Symmetrie, vergleichbar zwei Flügeln eines Schmetterlings.

Ich gebe noch ein paar Hinweise zu den drei Teilen. »Die Wissenden« meint einerseits eine Sekte, die u.a. »behauptete, die Welt sei ein Buch, das gerade in diesem Augenblick geschrieben werde« – doch kann offenbar jeder Mensch dazugehören: »... da begriff ich, dass wir *alle* Wissende waren, dass es in Raum und

Zeit, im gesamten Sein nirgendwo einen Ort der ahnungslosen Unschuld gab, dass wir alle wussten, dass wir wissen, wenschon nicht gleich auch, *was ...*« – »Der Körper« ist zuallererst sicherlich der sich entwickelnde »Körper« des jungen Schriftstellers (die Ausbildung seines Äther- und Astralleibs, seines Ichs).

Einer der beeindruckendsten Abschnitte der Trilogie schildert einen Zirkusbesuch des Mirceas mit seinen Eltern: Dort tritt ein indischer Schlangemensch auf, der das Kind unter den Zuschauern auserwählt und auf eine Anderreise mitnimmt, mit ihm die Schwelle in eine höhere geistige Welt überschreitet und ihn zurückführt, was wie eine Wiedergeburt erlebt wird. »Die Flügel« greifen wiederum die Metapher des Schmetterlings für die Metamorphosen

auf, die die rumänischen Menschen in dieser Zeit (ab 1989) durchmachen. Der Aufstand der Statuen wurde bereits erwähnt; Lenin kann es nicht lassen, die Führung zu übernehmen und flammende Reden zu halten. Mircea Cărtărescu selber hat diesen Teil eine swiftsche Satire auf die rumänische Revolution genannt.

Ist dies nun eine Rezension geworden? Die eines »unlesbaren Buches«? Am 11. März 2015 wurde dem rumänischen Schriftsteller der Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung verliehen. Die Verständigung ist nur möglich, wenn weiterhin deutschsprachige Verlage bereit sind, derartige Werke herauszubringen – dem Verlag und vor allem den Übersetzern für ihre gewaltige Leistung gebührt großer Dank.

Helge Mücke

In den Herzen der Menschen

SERGEJ LEBEDEW: **Der Himmel auf ihren Schultern**, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013, 336 Seiten, 19,99 EUR.

Er steht an einem Ende von Europa, um am anderen Ende seine Heimat zu finden. Er steht an einer Naht, einer Grenze aus Gebirge und Sprache.

»Wo die Lebenskräfte nachlassen, quillt von der anderen Seite der dichte asiatische Wald herüber.« Von der Stummheit der weiten sibirischen Sümpfe kommt kein Echo zurück. Diese Naht zwischen zwei Welten – der Ural – lehrt den Ich-Erzähler das Eigene vom Fremden zu unterscheiden und er begreift, dass die eigene Sprache seine Heimat ist.

Der Ort, an dem er steht: saugender Schlamm voll Verwesung, von Menschenhand aufgerissene Erde, die so eindringlich beschrieben ist, als ob dieser sumpfige Pfuhlstreifen zu Leben erwachen würde. Berge von Gegenständen von verzweifelten Versuchen, ihn zu überqueren, geben Zeugnis eines Kampfes gegen die Widrigkeiten der Verhältnisse, wo in den 40er Jahren des letzten Jahrhunderts Häftlinge im Goldabbau arbeiten mussten. Hier am Ende von Europa, am Ort des Todes sieht der Ich-Erzähler sein Leben wie eine Vorherbestimmung: »Das Erbe

des Blutes, das Erbe der Erinnerungen, das Erbe fremden Lebens – alles lechzt nach Worten, sucht nach Sprache, will sich erfüllen bis zum Schluss, will sich vollenden, erkannt und beweint werden. Ich sehe und erinnere mich. Und dieser Text ist wie ein Denkmal, wie eine Klagemauer, wenn die Toten und Trauernden sich nirgendwo treffen können als an der Mauer der Worte, die Tote und Lebende vereinen.« Der Autor, Sergej Lebedew, wurde in 1981 in Moskau geboren. Sein erster Roman *Der Himmel auf ihren Schultern* stand 2011 auf der Longlist des nationalen Bestsellerpreises. Zuvor erschienen in Russland Gedichte, Essays und journalistische Texte. Als Geologe durchstreifte er auf vielen Expeditionen den Norden Russlands und Zentralasien. Auf den Literaturtagen 2014 in Freiburg antwortete er auf die Frage, wie Schreiben und Geologie zusammenpassen: Geologie – das sind die Erinnerungen der Erde, die verkrusten, wie unsere Erinnerungen. Und nun geht er in die Erinnerung des Ich-Erzählers zurück, in die Kindheit, in den Sommermonat August, wo sich der Junge so den

Mund aufschlägt, dass er in Schweigsamkeit gedrängt erlebt, wie sich Worte in ihm anhäufen. »Ich hingegen spürte in jedem Wort den Abglanz jenes großartigen Lebens, aus dem es stammte.«

Dieses Wortempfinden durchzieht den ganzen Roman. Eine dichte, poetisch-kraftvolle Sprache zieht den Leser in seinen Bann und schafft ein sich innerlich entwickelndes Verhältnis zu den empfindungssatten Schilderungen von Naturscheinungen, Alltagsdingen, Menschen und Geschehnissen.

Der »zweite Großvater«, der Blinde, der Nachbar in der Ferienhaussiedlung, »dessen Unscheinbarkeit anziehend ist«, findet nach und nach Anschluss an die Familie. Von dieser untergründig auf Anziehung und Abstoßung beruhenden dunklen Beziehung zwischen dem zweiten Großvater und dem Ich-Erzähler, der sozusagen sein Enkel wird, handelt das Buch. Für den Jungen, der feine Sensoren hat und dem äußeren glatten Benehmen des Großvaters misstraut, gibt es einige einschneidende Erlebnisse, die ihm die Empfindung geben, dieser ergreife immer mehr die Macht über ihn. Mit seinem tiefen kindlichen Spürsinn durchforstet er die Seele des Alten, sieht mehr in seinen beiläufigen Handlungen und Sätzen als die Erwachsenen. Nichts Lebendiges fühlt er in seinem Verhältnis zu ihm. Doch etwas Namenloses gibt es da noch, was er erst viel später begreift. »Lieben, nein lieben konnte den Großvater niemand.« Immer dichter nimmt der Autor den Leser in die sich intensivierende Beziehung dieses ungleichen Paares mit.

Vor der geheimnisvollen Vergangenheit weichen die Erwachsenen aus, doch der Junge beschließt, etwas über sie in Erfahrung zu bringen. Er schleicht sich an die Angelstelle des blinden Mannes und beobachtet seine Handlungen. An der Art, wie der Großvater sich die Finger abwischt, nachdem er den Wurm auf den Angelhaken angebracht hat, entwickelt der Ich-Erzähler eine ganze Philosophie über Erinnerung und Tod.

Dann kommt es zu dem entscheidenden Erlebnis zwischen den beiden: An einem heißen Sommertag, an dem die Hitze in die Poren der

Hunde und Menschen zieht, Wirbelstürme entstehen, »Krämpfe des Raumes«, wird der Junge in einer engen Gasse von einem schwarzen Hund angefallen und schwer verletzt. Der plötzlich auftauchende Großvater tötet den Hund und spendet dem Jungen sein Blut, wonach er selbst stirbt. Nun sind die beiden über das Blut auf immer vereinigt. – Dieses Ereignis ist so plastisch erzählt, dass der Leser noch lange danach den Hund auf sich zulaufen sieht und die staubige Schwüle spürt.

Zum gleichen Zeitpunkt geht eine Epoche zu Ende, Panzer rollen über die Straßen. »Der Riss in unser beider Leben, die gefährliche Ausdünnung ihrer Fäden fiel zusammen mit einer tektonischen Verschiebung der Geschichte ... An diesem Tag hörte die Zeit auf, die für alle eine gemeinsame gewesen war. Jeder blieb mit dem zurück, was er in den Händen hielt.« Ab hier verflucht sich das weitere Geschehen immer wieder mit dem Umbruch der Zeit, mit der Auflösung aller Werte, mit dem Schweigen.

Der Ich-Erzähler ergreift den Beruf des Geologen und durchstreift auf Expeditionen sein Land. Dabei hat er die erste Begegnung mit ehemaligen Arbeitslagern – das in Nebel verhüllte Gelände, die Lagerbaracken. Dort »gab es nichts, was Mitleid erregte, an was sich ein Gefühl heften konnte, und darin lag das nicht wieder gutzumachende Leid.« Durch stimmungsvolle Beschreibungen der Umräume und Dinge schafft er eine dichte Atmosphäre von Räumen, die sich wie ein großes Bildertableau vor dem Leser ausbreitet und ihn mit einbezieht.

Zwei Jahrzehnte nach dem Tode des zweiten Großvaters betritt er zum ersten Mal wieder dessen Wohnung. Er durchforstet seine eigenen Bewusstseinszustände von damals und man hat das Gefühl, er kriecht in die Dinge und schaut sich die Welt von ihrer Seite aus an. In einer sensiblen Innen- und Außensicht beginnt die Seele sich mit den Dingen zu vermischen, sie werden zu Wesen, beseelt und durchdrungen von Menschlichkeit. Unter anderem findet er Briefe an den Großvater, Briefe aus einer im Norden liegenden Kleinstadt ...

Einer der berührendsten Momente in dem Buch ist die Schilderung willkürlicher Festnahmen

von nicht wissenden, einfachen Menschen auf einem Bahnhof in Form eines Traumes. Diese aus dem Zusammenhang gerissenen und in die Verbannung geschickten Menschen sind wie eine »Leerstelle, ein blinder Fleck« – niemand schaut mehr hin. »Die Menschen sterben nicht, hören aber auf, für die Gegenwart zu existieren ... Nun, wo das Elend über sie hereinbricht, suchen sie hilflos in sich nach Halt – und können ihn nicht finden. Die gelebten Jahre fallen von ihnen ab.« Als Leser überkommt einen das Gefühl von einer grenzenlosen tiefen Verlassenheit.

Ein anderer Traum, ein phantastisches Bewegungsbild von Wasser und Ufer, enthält eine Aufforderung an ihn. Menschengesichter schauen den Ich-Erzähler von einem jenseitigen Ufer an. »Ihre Erdgesichter bitten blind, dass man sie erkenne.« Jetzt weiß er, dass er bereit ist, sich auf den Weg zu machen. Um sich vom Großvater endgültig loslösen zu können, muss er sich erst noch ganz mit dessen geheimnisvollem Schicksal verbinden.

Nach einer tagelangen Bahnfahrt kommt er in der Stadt im Norden an. Lagerzäune, Stacheldraht. »Diese Erde war mit einem Bazillus geschlagen – dem Bazillus des Überwachens.« – In den Beobachtungen und Beschreibungen der Umgebung, von Mauern und Häusern, entwickelt er das Tableau eines einst – aus Sicht der Ideologie – heroischen Daseins und der maroden, leeren, beziehungslosen Gegenwart.

Der Bezug, die Begegnungen des Erzählers mit den Menschen ist immer sehr persönlich. Tief lässt er sich auf ihre Geschichte ein. Hier in der Stadt leben sie noch in ihrem vergangenen Dasein, kommen nicht los von den Orten, die ihr Leben bestimmt haben – dem Steinbruch, dem Kohleberg. Umsiedlungen aus alten Häusern in neue Viertel soll die Vergangenheit von der Gegenwart trennen. Er wird zum Steinbruch geschickt, der alle seine Fragen beantworten würde. Dieses Loch aus 500 Metern Tiefe – es »war unmöglich ...den Abgrund dieser Leerstelle ins Bewusstsein aufzunehmen«.

In einem kleinen Wäldchen stößt er auf fünf verkrüppelte, von Einstürzen gezeichnete alte Männer, die, so scheint es, bis jetzt noch in

dem Bann des Bergwerkes stehen. An diesem Ort vollzieht sich eine Veränderung in ihm. Von ihnen erfährt er die Vergangenheit seines Großvaters: Lagerkommandant, Oberbefehl über 15.000 Menschen! Er erlebt die Zusammengehörigkeit mit diesen Krüppeln, verbindet sich in Brüderlichkeit mit ihnen. Gekommen, um sich seines Schattens, des Großvaters, zu entledigen, erlebt er nun in einem Moment der Selbsterkenntnis zum einen die Verbindung mit diesen Schicksalen, zum anderen die innere Frage nach sich selbst, ohne die sich die Frage nach dem Großvater nicht beantworten lässt. »Man musste sich dem Einsturz stellen, ihn herausfordern ... und erst dann würde sich etwas offenbaren, weil man selbst ein Teil dessen geworden war, was sich offenbarte.«

Schließlich macht er sich auf die Suche nach dem Briefpartner des zweiten Großvaters – und findet einen strahlenversengten Alten. Dieser zeigt ihm ein altes Foto vom ersten Spatenstich für den Steinbruch, den der zweite Großvater ausführte und aufgrund dessen die Stadt entstanden war. Der Alte, ehemaliger Kommandeur eines Erschießungskommandos, erträgt es nicht, dass er nun in der neuen Epoche ein Niemand ist, seine Taten vergessen, eine ganze Epoche auf den Grund des Gedächtnisses herabgesunken ist.

Von einem alten Steinmetz erfährt er Erschütterndes aus dem Leben des zweiten Großvaters, von seiner Lagerversessenheit, die nichts Menschliches zulässt. Tausende wurden von ihm in die Tundra, d.h. in den sicheren Tod geschickt, und den eigenen siebenjährigen Sohn kostet ein verzweifelter Sturz in den Steinbruch das Leben.

Um die ganze Wahrheit in sich aufzunehmen, folgt der Erzähler den Spuren der Gefangenen; er will die Insel finden, auf der tausende enteignete Bauern ausgesetzt wurden. Mit einem kleinen Boot treibt er den Fluss entlang. Eine Nomadenfamilie erzählt ihm, wie die Kähne vorbeifuhren, die Menschen auf der Insel ausgesetzt wurden und nach Tagen entsetzlicher Schreie es plötzlich ganz ruhig geworden war. Er findet die Insel und entdeckt dort einen Schlund in der dauergefrorenen Erde, in den er

abstürzt. Die für Wurzeln gehaltenen Gebilde sind Menschenarme, die Gestorbenen müssen von der Erde wie verschluckt worden sein. Er kann nicht mehr raus und ist dem Wahnsinn nahe. Schließlich findet er in der Hand eines Toten eine Axt, mit der er sich Stufen in das Eis schlägt. – Der Lebende ist hier den Toten begegnet – seinen Brüdern.

Er ist den ganzen Weg gegangen und trägt nun das Blut des zweiten Großvaters nicht mehr in sich – ist bei sich angekommen. So fährt er an das andere Ende von Europa gegenüber Afrika und kehrt zurück in das Wort.

Die Schilderungen der erschütternden Erlebnisse sind getragen von einer tiefen menschlichen Wärme, die ihren Ausdruck in einer poetisch getragenen Sprache findet. Das seelische Miterleben, innere Mittun des Autors mit den Menschen, Landschaften, Dingen und Schick-

salen bildet einen großen epischen Empfindungsteppich, der den Leser mit trägt und ihn nicht so schnell wieder verlässt.

Es ist ein besonderes Buch, ein Buch, das versucht mit brüderlicher Anteilnahme eine Versöhnung mit der Vergangenheit zu leisten, die Verkrustung der Erinnerung aufzuweichen, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden in den Herzen der Menschen. Dabei geht der Autor selber durch einen tiefen Bewusstwerdungsprozess.

Auf dem Buchdeckel ist von Olga Lebeduschkina zu lesen: »Bis zum heutigen Tage ist dieses Buch geradezu das einzige, das die überaus schwere Arbeit einer historischen Beichte leistet, mit der die russische Gesellschaft sonst nichts zu tun haben will.«

Bettina Woiwode

Reisejournal aus dem Heiligen Land

ILSE WELLERSHOFF-SCHUUR: **Am Kreuz der Erde: Ein Reisejournal aus dem Heiligen Land**, Verlag Urachhaus, Stuttgart 2015, 319 Seiten, 19,90 EUR.

Wie soll man noch über ein Land schreiben, das nicht nur ständig in den Medien präsent ist, sondern in dem Kräfte wirken, die uns alle in unterschiedlichster Weise herausfordern. Da kann es keine objektive Schilderung geben. An politischen Analysen fehlt es nicht, auch Fakten sind in Zeiten des Internet leicht zu erhalten. So bleibt nur das Gespräch.

Eine Reise ist immer Gespräch. Ich spreche mit dem Land und mit seinen Bewohnern, ich spreche mit Reisegefährten, spreche mit mir selbst. Alles ist in Bewegung. Ständig ergeben sich neue Situationen, neue Anlässe, neue Fragen. So ist auch das Reisejournal von Ilse Wellershoff-Schuur ein Gespräch mit vielfach wechselnden Perspektiven, voller Bilder und Fragen. So gut wie alle Aspekte dieses heiligen Landes kommen zur Sprache, es wird nicht geurteilt, sondern nachdenklich hinterfragt: »Wem gehört das Land? Was heißt überhaupt ›gehören?« – Dazu die Feststellung »Die Menschen

von heute, Juden wie Araber, sind nicht die nachweisbaren, biologischen Erben irgendwelcher früherer Bewohner des Landes.« Schnell wird deutlich, dass es in diesem Land nicht um »Recht haben« geht, dass alle Pläne, Resolutionen und Vereinbarungen zu keiner Lösung führen werden. Vielmehr sind es die Menschen, auf die es ankommt. Neben all den Orten, an die wir in diesem Buch geführt werden, sind es vor allem die menschlichen Begegnungen, in denen Hoffnung sichtbar wird. So klein angesichts der verfahrenen politischen Situation Initiativen wie Harduf und Scha'ar laAdam/Bab l'il-Insân – das Tor zum Menschen – oder auch das Friedensdorf Neve Schalom erscheinen mögen, so wachsen doch dort die Keime für ein zukünftiges Zusammenleben.

Ilse Wellershoff-Schuur ist ein sehr persönliches, nachdenkliches Buch gelungen, ein inneres und äußeres Reisejournal.

Bruno Sandkühler

die Drei 7-8/2015