

K. Wyborny
Comédie Artistique
herausgegeben von
Thomas Friedrich (Mannheim)

Ergänzungsband IX - SM

EDITIONSPLAN UND INHALT DER GESAMTSERIE:

- ZUM GELEIT (Gespräche im Nirgendwo)
GRUNDZÜGE EINER TOPOLOGIE DES NARRATIVEN
1. SIEBEN TAGE EIFERSUCHT
 2. VEREINIGT
 3. AUS DER KNABENZEIT
 4. SULLA
- 5A EINE EPISODE AUS DEM HUNDERTJÄHRIGEN KRIEG
- 5B EIS
 - 5C UNSTERBLICHE GESCHICHTE
6. ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE
 7. DIE DAME IN BLAU
 8. HOLLIS
 9. LAGO

mit bislang fünf Ergänzungsbänden:

- 1S PLINIUS DER ÄLTERE, NATURALIS HISTORIAE Band 35
(Supplement zu „Sieben Tage Eifersucht“)
- 5BS VÖLKERWANDERUNG
(Supplement zu „Eis“)
- 6S SCHRIFTEN ZUM FILM
(Supplement zu „Elementare Schnitt-Theorie“)
- 9S AUSNAHMEZUSTAND
(Supplement zu „Lago“)
- sowie
- 9SM MATERIALIEN ZUM AUSNAHMEZUSTAND

und vier Varianten:

- 1-V1 SIEBEN TAGE EIFERSUCHT - KOMPAKTVERSION FÜR DIE JUGEND
1-V2 SIEBEN TAGE EIFERSUCHT - LADIES' EDITION
- 2-V1 VEREINIGT - SONDERAUSGABE FÜR SENIOREN
2-V2 VEREINIGT - IDEALFASSUNG B
-

K. Wyborny

COMÉDIE ARTISTIQUE
(AUS EINEM KÜNSTLERLEBEN)

Ergänzungsband IX - SM

MATERIALIEN ZUM
AUSNAHMEZUSTAND

-- Fassung vom 15. 4. 2017 --

© 2017 Klaus Wyborny

Über den Autor:

Klaus Wyborny, geb. 1945 bei Magdeburg. Studium der theoretischen Physik an der Universität Hamburg und der Yeshiva University New York. Seit 1968 eigene Filme, die auf der Documenta 5 und 6, sowie auf zahlreichen internationalen Filmfestivals liefen - u. a. *Dämonische Leinwand* (1969), *Die Geburt der Nation* (1973), *Bilder vom verlorenen Wort* (1975), *Das szenische Opfer* (Preis der deutschen Filmkritik 1980), *Das offene Universum* (1989), *Sulla* (Großer Preis des Filmfestivals Split 2002), *Studien zum Untergang des Abendlands* (2010), *Syrakus* (in Zusammenarbeit mit Durs Grünbein, 2012). Etliche seiner Filme sind in Museen wie dem Museum of Modern Art New York, dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt, dem Filmmuseum München oder der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt. Seit 1974 unterrichtete er auch an zahlreichen renommierten Universitäten, Kunst- und Filmhochschulen insbesondere Filmgeschichte und die Theorie des Filmschnitts. Die Arbeit an der Comédie Artistique, einer bislang 12-teiligen Romanserie, begann er im Sommer 1990. Seit 2009 ist er Professor an der Hochschule Mannheim. 2013 erhielt er in Frankreich den *Prix Walter Benjamin*.

MATERIALIEN ZUM AUSNAHMEZUSTAND

Mit einem Einleitungssessay von
Prof. Thomas Friedrich

Inhalt:

Vorwort und Einleitung des Herausgebers	S. 9
I. Korrespondenz zur Wiener Uraufführung von „Eine andere Welt“ (2005)	S. 83
II. „Lieder der Erde“ - Vortrag auf einem Filmhistorikerkongress (1996)	S. 119
III. Über die Verfilmung von Durs Grünbeins „Fanum Fortunae“ (2005)	S. 131
IV. Filmentwurf „Die andere Welt“ (1992)	S. 145
V. Briefwechsel mit Durs Grünbein (2003-2009)	S. 185
VI. Das Datengerüst von „Unsterbliche Geschichte“ (2004)	S. 293
VII. Was eigentlich sehen wir in Bildern (1991)	S. 305
Anhang I	
Polarsternbeobachtungen auf der 3. Reise des Columbus (1998)	S. 346
Anhang II	
Thomas Friedrich: Werkverzeichnis aller Film- und Videoarbeiten Wybornys	S. 348
Anhang III - Filmarchiv	
S. 350	

Vorwort und Einleitung des Herausgebers
(grob skizzierter Versuch)

- 1 -

Diese bislang als Abschluss der *Comédie Artistique* figurierende Textsammlung hat anderen Charakter als ihre anderen Teile. Denn diese haben, trotz vieler datierbarer, auch anderswo dokumentierter Details, die suggerieren, das beschriebene Geschehen habe in genau dieser Form stattgefunden, in ihrem Wesenskern belletristische Anmutung. Wohl scheint der dokumentarische Wert, der sich auf reale Vorkommnisse bezieht, oft augenfällig, in anderen Passagen wirkt das Geschehen jedoch so phantastisch, dass es als Erfindung gelten muss. Die Balance der beiden, in der der Dokumentenwert - wie deutlich in der Ausnahmezustand-Erzählung zu erkennen - Ambivalenz erhält, weil man nicht genau weiß, was tatsächlich stattfand oder was Fiktion ist, macht dabei den Reiz aus. Diese Materialsammlung hat dagegen anderen Charakter. Sie enthält nur Dokumente, die tatsächlich einst Wirklichkeitswert hatten, und zwar insofern, als andere davon Kenntnis nahmen und in dokumentierter Weise darauf reagierten. Was vielleicht - darüber lässt sich indes auf jedem philosophischen Niveau streiten - erst den eigentlichen Beweis von Wirklichkeit bildet.

Die in diesen „*Materialien zum Ausnahmezustand*“ abgebildete Künstlerkomödie ist also von Anfang bis Ende real, ohne wenn und aber. Niemand kann sie abstreiten oder auch nur Teile bestreiten. Dabei handelt es sich eine Sammlung von Dokumenten, die etliche Aspekte der gleichnamigen Erzählung verdeutlichen, insbesondere das sonderbare Setup der Eröffnung. Denn das im „*Ausnahmezustand*“ Erzählte beginnt ja als Vortrag in einem Kino, in dem ein angekündigter Film erläutert wird, um dann, als die Zuhörer kein Interesse mehr an dem Film bekunden - er trägt den Titel „*Eine andere Welt*“ und hat die dritte Reise des Christoph Kolumbus¹ zum Thema -, zur eigentlichen Erzählung überzuleiten:

„--- Wie? Nach dieser Einführung sind Sie an solchem ‚Spaß‘ nicht mehr interessiert? Denn ein Film in sogenannten ‚Gesängen‘, der keine begreifbare Handlung oder zumindest greifbar beschaubare Charaktere enthält, interessiere Sie im Grunde nicht? Sie

1 Ich werde mich im Folgenden strikt an die im Deutschen übliche Schreibweise „*Kolumbus*“ halten, wengleich Wyborny, vielleicht wegen seines langen Aufenthaltes in Colombus / Ohio stets die amerikanische Schreibweise „*Columbus*“ bevorzugt. - (T. F.)

halten das für mehr oder weniger belangloses intellektuelles Gefasel? Und meine abfälligen Bemerkungen über die Fähigkeiten der Filmkunst würden Ihre Lust auch nicht grad steigern? Und Sie würden statt dessen, wenn überhaupt, lieber mehr von der Geschichte mit jener verzweifelt Trost spendenden Belgierin hören, von der ich behauptete, sie habe mich der Literatur nahegebracht? -- Na gut, meine verehrten Damen und Herren, ich zögere zwar ... - aber warum nicht, warum nicht!“

Worauf der zweite, als *sotte voce* vorgetragener Gegengesang titulierte Teil der Erzählung beginnt, der reine Literatur ist. Der zuvor angekündigte Film scheint darin seine Wichtigkeit zunächst vollkommen verloren zu haben. Im sich nun entwickelnden Geschehen wird er als vergangenes Ereignis bloß beiläufig erwähnt, etwa indem der Erzähler etwas von Schwierigkeiten bei Dreharbeiten in der Karibik verlauten lässt, oder einer Affäre, die er dort mit einer Schauspielerin hatte. Insofern könnte es sich bei dem Film um ein vollkommen fiktives Produkt handeln.

Aber erinnern wir uns: In den „*Gesprächen im Nirgendwo*“, dem Einleitungsband der *Comédie Artistique*, erklärt unser Autor zu belletristischen Verarbeitungen von Künstlerschaft:

„Selbst wenn man die sogenannten Künstler nur in ihrer Verwirrtheit glaubwürdig darstellen will, muss man auch ihre Kunstwerke glaubwürdig darstellen. Und dies wirft bei einer literarischen Darstellung erhebliche Probleme auf. Gewiss kann man sich als Literat eine Reihe von Kunstwerken ausdenken, in die sich ihre angeblichen Hervorbringer verirren, aber welchen Rang kann eine von einem Literaten ausgedachte Malerei, ein ausgedachter Film, eine ausgedachte Performance, ein ausgedachtes Bauwerk, eine ausgedachte wissenschaftliche Studie, selbst ein nur ausgedachter Roman schon haben? Zum Kunstwerk gehört nun einmal, dass man es nicht nur entwirft, sondern dass man es auch in all seinen Details ausführt, dass man es also macht und sich damit nach Möglichkeit in den gegenwärtigen Kunstbetrieb einmischt, in dem es, wie auch immer, zur Kenntnis genommen wird. Haben die ausgedachten Kunstwerke keinen realen Rang, ist auch die Annäherung an die sie hervorbringenden Künstlerpsychen in hohem Maße irrelevant, weil sie, sollten sie diese von nur einem Literaten ausgedachten Fabrikationen ernst nehmen, sich ja von vornherein über die Qualität ihrer Kunst täuschen und ihre anachronistische Pathologie von vornherein feststeht. Daher werden in dieser Buchserie nur Kunstwerke erscheinen, die es tatsächlich gibt und die sich mit einem gewissen Mindesterfolg im realen Kunstbetrieb, sei es in Galerien, Kinos oder Literaturhäusern, auf Festivals, im Rahmen von Hochschulen, in Workshops oder öffentlichen Seminaren und mit einer gewissen Resonanz auch in Fachzeitschriften oder im internationalen Feuilleton zur Geltung gebracht haben.“

Und genau dieser Aspekt wird in diesen Materialien exemplarisch vorgeführt. Denn selbst eine simple Filmvorführung auf einem nicht besonders spektakulären Filmfestival braucht Vorbereitung, braucht eine dynamische Involviertheit, von der ein Schriftsteller, der den simplen Satz schreibt: „Dann machte er einen Film und zeigte ihn auf einem kleinen Festival“ gewöhnlich kaum Vorstellungen hat. Von diesem Gedanken ist der „Korrespondenz zur Wiener Uraufführung von *Eine andere Welt*“ genannte erste Teil dieser Materialsammlung beseelt.² Er beschreibt die auf Film bezogenen E-mail-Interaktionen in dem Zeitraum, in dem unser Autor seine Festivalpräsentation vorbereitet. Dazu gehören auch Kontakte mit anderen Filmmachern und Briefwechsel über vergangene Arbeiten, etc. etc. Am 19. 9. 2005 erfahren wir darin in einer mail an den Filmmacher Harun Farocki, dem er die Ausnahmezustand-Erzählung, am 17.9., wie wir ebenfalls erfahren, zugeschickt hatte, zum Beispiel etwas vom Sinn dieser Materialsammlung. In der mail heisst es:

„... ich stell grad eine Art ironische „Materialsammlung“ zu diesem „Ausnahmezustand“ zusammen, der auch die Korrespondenz mit der Viennale umfasst - also als „materialistischen Unterbau“ im klassisch-marxistischen Sinn - , und darin, meine ich, könnte unser kleiner Briefwechsel mühelos eingepasst werden...“

- 2-

Die anderen Materialien-Komplexe betreffen die Entstehung des Films selbst. Ein Teil dokumentiert diverse Recherche-Schritte, von denen es im „*Ausnahmezustand*“ pauschal heißt:

„Die Recherche stellte sich erwartungsgemäß als mühsam heraus, denn, wie gesagt, es war Columbus dritte Reise, und die war ohne die zweite nicht zu verstehen, und diese wiederum nicht ohne die erste. Doch die Staatsbibliothek erwies sich als erstaunlich ergiebig, denn es ergab sich, dass sich amerikanische Kreise im Jahre 1892 (dem Jahr des 400-jährigen Jubiläums) bereits die Mühe gemacht hatten, die verschiedenen Quellen äußerst sorgfältig und ausführlich zu sichten (damals stand die Philologie noch in hoher Blüte) und ins Englische zu übertragen. So dass ich nur noch ein bisschen Spanisch lernen musste, um auch die unübersetzten Passagen von Las Casas und Navarrete brauchbar

2 Falls nicht anders angemerkt, beziehen sich unsere Ausführungen stets auf die sogenannte Wiener Fassung von „*Eine andere Welt*“ [W52A, 108 Min 1991-2004]. Über deren Verhältnis zur außerdem noch existierenden Urfassung [W47, 50 Min 1971-1998] und der sogenannten englischen Fassung [W52B, 96 Min 1991-2016] - alle Angaben entsprechend dem auf S. yyy abgedruckten offiziellen Werkverzeichnis von Wybornys Film und Video-Arbeiten - siehe Kapitel xxx.

verstehen zu können³ - mehr gab es nicht -, wodurch ich zunehmend Respekt vor der seemännischen und, was sonst gern übersehen wird, auch der enormen intellektuellen Leistung des Columbus bekam.“

Die im „*Ausnahmezustand*“ skizzierte und im Film dann in sogenannten „Gesängen“ konzentrierte mythische Dimension der dritten Reise, die man leicht für künstlerisch überzogene Exzentriz halten kann, der die Bodenhaftigkeit des *common sense* abhandeln kam, wird im zweiten Teil dieser Materialien, „Lieder der Erde“, unterfüttert. In diesem im November 1996 - also zehn Jahre vor der Fertigstellung des Films - in Hamburg auf einem Filmhistoriker-Kongress gehaltenen Vortrag erkennt man, dass der Autor nicht versäumt hat, sich gründlich über die Wirkungsgeschichte von Kolumbus Entdeckungen zu informieren. Vor allem ist er sich der Bedeutung der Exotik bewusst, in die ein Kolumbus-Film unweigerlich eintauchen müsste. Und man kann erkennen, dass die zurückgenommene Nüchternheit des Films ein Versuch ist, der Platttheit dieser Exotik, deren Wurzeln man in der Konfrontation des bekleideten Europas mit den unbekleideten Wilden Amerikas sehen kann, zu entkommen. Zudem gibt es in dem Vortrag - als Nebenaspekt - eine verkappte Begründung für seinen oft äußerst verknappten Filmstil, indem er davon spricht, dass er seine Filme so zu machen versuche, dass auch ein kurzer Teil davon bereits zu einem „Lied der Erde“ werden könnte. Aber vor allem wird darin die kulturhistorische Spannweite des Projekts erfasst, was sich in den letzten beiden Teilen der eigentlichen Ausnahmezustandserzählung, „*Aus dem Reich der Toten*“ und „*Finis Terrae*“ ein Jahrzehnt später dann auch literarisch niederschlägt.

- 3 -

Im dritten Teil dieser Materialien, *Über die Verfilmung von Durs Grünbeins „Fatum Fortunae“*, wird dann auf die Mikrostruktur einiger Passagen des Films eingegangen, auf das also, was dafür sorgt, dass auch Teile davon bereits als „Lied der Erde“ figurieren und vor allem als solches verstanden werden können. Und zwar geht es um den Film-Gesang „*Aus dem alten Europa*“ - klar gesetzt gegen die Neue Welt, für deren Existenz uns Kolumbus die Augen öffnete - , der aus der Verfilmung von drei Gedichten Durs Grünbeins besteht, „*An der Tiberiusbrücke*“, „*Fatum Fortunae*“

3 Dass dies nicht nur belletristische Prahlerei ist, sondern, wie das meiste von unserem Autor als eigene Leistung Verkündete, eine solide Basis hat, verrät der von *Martin Fernández de Navarrete* überlieferte, im Anhang des „*Ausnahmezustand*“ erstmals aus dem spätmittelalterlichen Spanisch in eine andere Sprache komplett übersetzten Original-Brief des Kolumbus an seine Katholischen Majestäten, die *Vuestras Altezzas*, worin er den Verlauf seiner Dritten Reise und die darauf gemachten Entdeckungen Ende 1498 dargelegt hat.

und „Kalender“, auf die im „Ausnahmезustand“ ausführlich eingegangen wird. Dieser Teil der Materialien besteht aus einem Brief an Grünbeins Lektor Wolfgang Kaußen und ist eine Antwort auf einige Vorbehalte, die dieser gegen die Verfilmung des Gedichts „*Fanum Fortunae*“ zum Ausdruck gebracht hatte. Man kann den Antwortbrief als Versuch bezeichnen, der literarischen Welt ein gewisses Verständnis für die Mikrostrukturen des Filmschnitts zu vermitteln. Also für eine dem Film innewohnende formale Qualität, in der eine ähnliche Reflexionsdichte herrschen kann, wie in gelungener Literatur. Der Brief ist jedenfalls Ausdruck eines Versuchs, mit Hybridformen von Film und Dichtung in der literarischen Welt Fuß zu fassen. Darin besteht vielleicht auch die Kernanstrengung der *Comédie Artistique*, ein Zusammenwachsen von Film und Belletristik, das in eine vielversprechende Zukunft führt. - Es ist interessant festzustellen, dass unser Autor mit diesem Bemühen gescheitert ist, denn solche Verschiebung ins Literarische kam nicht zustande. Und vieles seiner Arbeiten ist von Reflexionen darüber durchzogen, wieso es nicht hat gelingen können. Einerseits gibt es natürlich stets die Antwort der künstlerischen Unzulänglichkeit. Aber vielleicht war der Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil es sehr wenige Filmmacher gibt, die die Produktion ihrer Filme so stark bestimmen, wie es Schriftsteller in Romanen oder Gedichten tun. So dass die Verkopplung der spezifischen Talente unseres Autors einen extremen Ausnahmefall darstellt, der keine Perspektive für den durchschnittlich Kreativen bildet. Darüber hinaus landete er bei der Frage, warum das Tor nicht in dieser Richtung aufgestoßen wurde, bei einem gewissen Unwillen unserer Kultur, über das inzwischen Erlangte noch weiterhin kühn hinauszugehen. Womit er sich im gedanklichen Umfeld Spenglers bewegt, dessen Ideengut sich auch im Titel eines seiner letzten Filme „*Studien zum Untergang des Abendlands*“ [W66, 80 Min 1971-2010] äußert.⁴ In dem Brief an Wolfgang Kaußen wird jedenfalls so weit auf die Struktur der Verfilmung von „*Fanum Fortunae*“ eingegangen, dass jeder Schnitt dieses Films Gegenstand einer Erörterung wird. Es handelt sich also um eine Darstellung der praktischen Kleinarbeit, durch die ein Produkt überhaupt erst so kompakte Gestalt anzunehmen vermag, dass es zu einem „Lied der Erde“ werden könnte.

- 4 -

Und im vierten Teil wird beschrieben, was hinter der lakonischen Bemerkung aus dem „Ausnahmезustand“

4 Die hier und im Folgenden auf die Filmtitel in eckigen Klammern stehenden Daten beziehen sich fortan stets auf das auf S. yyy abgedruckte offizielle Werkverzeichnis von Wybornys Film- und Videoarbeiten.

„Einen Koproduzenten zu finden, erwies sich als Kinderspiel: Da ich schon 40.000 Dollar hatte, gab die Hamburger Filmförderung gern 120.000 Mark dazu. Das reichte für meine Idee dicke...“

steckt. Denn so etwas ist, entgegen der landläufigen Meinung, in den meisten Fällen keineswegs ein Kinderspiel, weil man sich gegen eine beträchtliche Zahl von Konkurrenten durchzusetzen hat. Hier ist jedenfalls die Projektbeschreibung eingefügt, mit welcher der Autor die Finanzierung sichern konnte. Sie entstand 1992 und ist, wie man schnell sieht, bereits Ausdruck einer umfassenden Recherchetätigkeit, die im Lauf der Projektbeschreibung auch erläutert wird. Der Darstellung wohnt gegen Ende allerdings etwas Konfuses inne, was das Lesen z.T. schwierig macht. Aber die Konfusion hatte Methode, denn im „*Ausnahmезustand*“ ist zu lesen:

Und so war ich, während ich nun mit großer Lust an einigen Romanen schrieb, mit dem Lauf der Dinge ziemlich zufrieden, bis sich die Hamburger Filmförderung wieder meldete, und fragte, was denn aus dem Columbus-Film geworden sei.

Da war guter Rat teuer. Wohl stand filmförderungsseits noch eine kleinere Summe aus, und man erwartete von mir nur etwas reichlich Verrücktes - die Projektbeschreibung war äußerst vage und erlaubte jede einigermaßen plausible Änderung -, aber die auf San Maarten abhanden gekommenen Spielszenen machten die Sache schwierig, so dass nur noch eine abgespeckte Version möglich schien, die meinen Vorstellungen nicht recht entsprach, und ich hatte mit dem Filmen, zumindest in der dafür üblichen Art, ja ganz aufhören wollen.

Bis mir eines Tages auffiel, dass ich, in einem zaghaft-letzten Versuch, mich der sogenannten Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu nähern (und um mal zu sehen, ob sowas überhaupt geht), mit Durs Grünbein kürzlich einige seiner Gedichte verfilmt hatte, die sich mit dem Alten Europa befassten - ein Gegenstück, wie ich nun dachte, gewissermaßen zur Neuen Welt, die uns Columbus auftrat. Könnte das irgendwie passen? ... - Es konnte! Und so ergab sich, per simplem Inkorporieren dieser mir sehr gefallenden Gedichte, nun die Möglichkeit, den Film sogar in einer so eigenen Form zu beenden, wie sie der Größe des Themas eigentlich angemessen ist: Also ohne irgendwelchen schauspielerischen Firlefanzen, der das Ganze - wie in Ridley Scotts „1492“ - ohnehin nur auf grotesk-dümmliche Art, angesichts des für dieses Sujet so wichtigen Ozeans kann man schon sagen: *verwässert* hätte. (...) Und so wurde auch dieser Film schließlich fertig, Sie werden ihn gleich sehen.

Diese Darstellung ist allerdings stark vereinfacht, um nicht zu sagen irreführend. Denn noch 1998 arbeitete Wyborny an einer der Projektbeschreibung einigermaßen entsprechenden Fassung, die als sogenannte „Urfassung“ [W47, 50 Min 1971-98] erhalten ist. Darin taucht auch eine als „Der Admiral“ bezeichnete Frauengestalt auf, die Kompassnadeln und - mit einem primitiven Sextanten - den Nachthimmel beobachtet. Wyborny hat also, ganz wie im *Ausnahmезustand* berichtet, tatsächlich versucht, Kolumbus als Hosenrolle zu besetzen, wobei die Polarsternbeobachtungen durch einen animiert sich drehenden Sternenhimmel simuliert und eingeschnitten wurden. Zudem enthält diese Fassung etliche Afrika-Aufnahmen, die - wieder ganz analog der Projektbeschreibung - für das entdeckte Südamerika sprechen sollen. All das wurde in der dann, wie in der Erzählung dargestellt, aus 5 sogenannten „Gesängen“ bestehenden „Wiener Fassung“ [W52A, 108 Min 2004] eliminiert. Sei es weil Wyborny mit der Richtung, die der Film nahm, unzufrieden wurde, sei es, weil es ihm an Ideen, Geduld und Material mangelte, um sein Konzept in voller Länge durchzusetzen. Insbesondere die Passagen der Projektbeschreibung, in denen Kolumbus (in Kapitel IV „*Santa Maria und die Quellen*“) auf Grund der nächtlichen Beobachtungen des Polarsterns Rückschlüsse auf die Gestalt der Erde zieht - sie sind der originelle Kern von Wybornys analytischer Auseinandersetzung mit der naturwissenschaftlichen Leistung des Kolumbus - ließen sich offenbar nur außerordentlich schwer auf eine Weise visuell vermitteln, die seinen ästhetischen Ansprüchen genüge. Dadurch verlor die Anmutung des vom Admiral produzierten Weltmodells (siehe Beilage 3 „*Die Welt hat die Form einer Birne*“) ihre prä-naturwissenschaftliche hochoriginelle Basis.⁵

Der Text des *Ausnahmезustands* bezieht sich jedenfalls auf die in Wien vorgeführte Fassung. Und durch die Projektbeschreibung werden die sonderbaren „*Aus-dem Reich-der-Toten*“-Passagen vom Schluss der Erzählung immerhin einigermaßen verständlich, in denen nicht Galilei, sondern Columbus als Vater der modernen, auf Messungen basierenden Naturwissenschaft figuriert. Dort heißt es:

5 Hinzu kam, dass sich bei der 1998 von Wyborny vorgenommenen genauen Analyse der Polarsternpositionen - abgedruckt als Anhang I - herausstellte, dass Kolumbus im Sommer 1498 zwar tatsächlich einen Effekt hätte messen können, dass dieser aber in die entgegengesetzte Richtung wies. Dies im Film zu einer naturwissenschaftlichen Wunderleistung zu erklären, die derjenigen Galileis gleichkam, wurde dadurch extrem umständlich. Auch deswegen ließ Wyborny wohl von seinem ursprünglichen Plan ab. Um ihn dann, wie man gleich sieht, für den Schluss des „*Ausnahmезustands*“ wieder hervorzuholen, jetzt aber nicht in der realen, sondern in einer Traumwelt.

„Wissen Sie, er [der Schöpfer] hatte sich grad an die Trinität gewöhnt, die ihn doch recht herbe vom Thron stieß ... weil Christus der Welt offenbar bereits eingeboren war, als der Schöpfer die Welt erst erschuf ... und dass insofern sogar er selber von Anbeginn nur Teil oder, wenn man so will, Ausdruck dieses mysteriösen Christus war, obgleich er ihn erst später erzeugte, das ist nicht ganz leicht zu begreifen ... Und mit Columbus scheint etwas Ähnliches geschehen zu sein...“ - „Sie meinen ernstlich, dass auch Columbus in einem Weltenplan angelegt war, den der Schöpfer nur als Werkzeug im Auftrag oder zumindest im Sinne eines Heiligen Weltgeistes ausgeführt hat?“ - „Ja, so sieht es aus, und das muss auch ein Schöpfer erst mal verdauen ... Ja, er muss erstmal verdauen, dass er nur noch Teil einer Quaternität ist, die nun per Columbus auch die nach Wahrheit suchenden Atheisten umfasst ...

Interessant ist, dass es eine dritte Version der „*Anderen Welt*“ gibt, die sich 2016 anlässlich einer englischen Untertitelung ergab, die 12 Minuten kürzere sogenannte „Englische Fassung“ [W52B, 96 Min 2016]. In ihr sind, weil die Wiener Fassung als Teil des Lieder-der-Erde-Zyklus wohl ein wenig zu sperrig wirkt, sodass sie etwas aus dem Rahmen fiel, der zweite und dritte Gesang („*Aus Scriabins Grab*“ und „*Erinnerungen ans alte Europa*“) erheblich verändert. Zwar blieb das Basis-Bild und -Tonmaterial identisch, insbesondere die Grünbein-Gedichte und deren Illustration, aber auch diese Filmteile sind nun mitunter von Meeresbildern unterlegt, was den Film weniger auseinanderfallen lässt und ihm mehr Kohärenz verleiht. Und schließlich taucht, außer den Kompassnadeln und einigen um den Polarstern sich drehenden Nachthimmeln der Urfassung, darin auch - allerdings nur kurz und in Umrissen extrem stilisiert - die mit dem Sextanten beschäftigte Admiralsgestalt wieder auf. Jetzt aber eindeutig nicht mehr als Pionier der Naturwissenschaften figurierend (wie ursprünglich laut Projektbeschreibung geplant), sondern bloß noch als schemenhaft archetypische Kontur, die einen nun zusätzlich auftauchenden Titel illustriert: „*In Erinnerung an die große Kunst der Seefahrer*“. In Bezug auf den *Ausnahmestand* spielen diese Änderungen allerdings keine wesentliche Rolle, denn so sehr ins Detail gehen die dort auftauchenden Beschreibungen ja nicht. Insofern kann die jetzt einzig noch ausgelieferte „Englische Fassung“ ebenfalls als den Text beleuchtendes Komplement und Gegenstück unserer Erzählung dienen.

Damit wären also die Projektbeschreibung, eine kulturgeschichtliche Einordnung, die Mikrostruktur der Gedichtverfilmung und die zur Uraufführung führende Korrespondenz grob abgehandelt. Und somit die, wenn man so will, Feinstrukturkonstanten des Films. Aber darin erschöpft sich der Produktionsprozess nicht, das sind nur Äußerlichkeiten. Und für die Prosa-Erzählung gilt dies ohnehin.

Denn das wirkliche Geheimnis dieses Ausnahmezustands ist die Abstoßbewegung vom Film, die dezidierte Hinwendung zu einer literarischen Form, die abrupt den Projektionssaal verlässt und so tut, als sei der Film eine Belanglosigkeit gegenüber dem nun beschriebenen kammerspielartigen Literatur-Geschehen, das sich *peu a peu* entfaltet und von einer knappen Reiseschilderung zu einer ausgemalten klaustrrophobischen Situation in einem ausbrechenden Bürgerkrieg führt. Was sich in einer 80-seitigen, auf zwei Tage verteilten, Interaktion mit einer gewissen Mrs. de Winter ausdrückt, die sich als nach Belgien verheiratete Deutsche entpuppt. Anschließend verliert der Erzähler seine „Belgierin“, die ihm die Nacht seines Lebens beschert, wieder aus den Augen, weil sie ihn ohne Angabe von Gründen verlässt, was ihn, er hätte die Sache liebend gern fortgesetzt, ins Grübeln bringt. Aber fortan befindet sich diese ihn aufrüttelnde Episode nur noch im Zustand zunächst roher, dann immer schaler werdender Erinnerung. Dementsprechend beschließt er den linear narrativen Strang der Erzählung mit den Worten:

„Ja, in der Erinnerung. Was war das mit der Erinnerung? Was erzeugt darin jene Schalheit? Entsteht sie durch den sonderbaren Zwang, alles und jedes summieren und irgendwie einordnen zu müssen, wobei man leider nur über jämmerliche Koordinaten verfügt? In diesem Summieren geht die Erregtheit des einst erlebten Moments jedenfalls radikal unter. Durfte man sich das gefallen lassen? Die Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Leben, das langsam dem Tod zustrebt, macht leider aber auch die Vergangenheit (und selbst deren Verstehen) zu etwas vollkommen Gleichgültigen. Und ohne einen bestialischen Gleichmut ist das Leben in seinen größeren Zügen nicht zu ertragen. [... - Aber ich] wollte nicht vergessen. Ich wollte mich nicht vom Leben besiegen lassen, indem ich die Vergangenheit (und damit auch unweigerlich *die momentan erlebte Gegenwart*) dem Geschmack des Schalen überließ.

Könnte helfen, das Erlebte irgendwie aufzuschreiben? Leider konnte ich überhaupt nicht schreiben, schon nach den ersten Sätzen wurde mir von meiner nach unerträglicher Prahlsucht schmeckenden Unfähigkeit schlecht. Ja - und das betrifft leider selbst mein heutiges Schreiben (auch diesen Text zieht es in verheerende Mitleidenschaft!) -, es klang wirklich nach unerträglicher Prahlsucht, obwohl ich mich nur gegen den Tod zur Wehr zu setzen versuchte. (...) Weiß der Teufel, wie man dieses Dilemma auflösen soll, anderen gelingt es vielleicht besser. (...) Ein Tagebuch würde jedenfalls nicht reichen. Auch das Foto, das ich von ihr gemacht hatte, war vollkommen lächerlich. Und ein Video dieser beiden Nächte wäre eine redundante Absurdität, weil es nur die unappetitliche Oberfläche erfasst hätte und nicht bis ins hin- und herzuckende Denken drang. Nein, man müsste im Schreiben die Momente wirklich wiederentstehen lassen. War sowas möglich? Mit Film war es jedenfalls

unerreichbar, dort war die Summierung a priori am Wirken, nicht zuletzt wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit ... und erzeugt nur eine schale Scheingegenwart, die sich gewöhnlich sofort verflüchtigt, wenn man das Kino verlässt (...) Nein, nein, einen Film könnte man aus dieser seltsamen Begegnung mit Mrs. de Winter garantiert nicht machen: in der dann präsentierten, das Geschehen verkürzenden Oberfläche wären die Interaktionen ganz ohne jedes Geheimnis und kaum mehr als ein Witz...“

Es geht also darum, bestimmt Erfahrungsbereiche abzubilden, die mit Film nicht zu haben sind. Und die Erzählung ist der Versuch, genau dies zu tun. Dieser Versuch ist zugleich allerdings noch Teil der Erzählung, ist selber insofern bloß Belletristik und nur behauptete eigene Erfahrung und behauptetes eigenes Verlangen. Anders als in einem Film, der stets eine gewisse die Wirklichkeit bejahende unverwüstliche reale Substanz aufweist, wird hier einer Begegnung, die im realen Leben nie und nimmer in dieser Form hätte ablaufen können, belletristische Realität zugebilligt. Dennoch ist das Programmatische nicht zu übersehen. Sonst hätte der Autor die Bereiche sauber getrennt und die Überlappungen eliminiert.

- 7 -

Mehr über die wirklichen Absichten des realen Autors, erfahren wir im nächsten Teil dieser Materialsammlung, dem gewiss interessantesten. Darin wird der intellektuelle Motor untersucht, der künstlerische Anstrengungen überhaupt erst in Gang setzt. Den Einblick verdanken wir einem über Jahre sich erstreckenden Briefwechsel zwischen dem Autor und Durs Grünbein, in dem sie sich langsam an die Möglichkeit einer Zusammenarbeit herantasten. Denn dass, wie in der Erzählung mehrfach angedeutet, eine gedankliche Intimität zwischen ihnen entstanden war, ist ersichtlich. In den Briefen ist nachzuvollziehen, wie dies möglich wurde - wie das erste Antasten vonstatten ging, wie es zum Austausch von Textproben kam und schließlich sogar längeren Essays über das Verfilmen von Gedichten überhaupt, usw usw.

Dabei tauchen in dem hier nun abgedruckten Briefwechsel seitens Durs Grünbein allerdings nur die erhaltenen Botschaften des Jahres 2003, also aus der ersten Annäherungsphase, sowie einige E-mails auf. Und zwar nicht, weil Grünbein ihm nicht mehr geschrieben hätte, aber anders als unser Autor, der derzeit alles elektronisch verfasste, so dass der Inhalt seiner Briefe elektronisch zur Verfügung steht, schrieb Grünbein Botschaften noch per Hand. Nicht dass wir die Mühe gescheut hätten, auch diese Briefe und Faxe zu transkribieren, aber die Handschrift

gab Grünbeins Äußerungen, nachdem das offizielle Sie sich 2004 in ein Du verwandelt hatte, etwas intim Privates, das wir respektieren wollten, so dass wir ihn nur baten, von den späteren Lebenszeichen die E-mails abdrucken dürfen.⁶ Was er erlaubte. Wir haben also eine hochinteressante Zusammenarbeit zwischen Künstlern vorliegen, die, in mitunter sich intensivierenden Phasen, über sieben Jahre dokumentiert ist. Und darüber hinaus offenbar bis in die Gegenwart reicht, denn erst im März 2014 drehte Wyborny Bilder für Grünbeins „*Am Flusshafen von Aquileia*“, obwohl bereits 2003 differenziert davon die Rede war.⁷ Eine, wenn man so will, Künstlerkomödie ganz eigener Art.

Für unseren „*Ausnahmezustand*“ von Belang ist, dass unser Autor ihn Durs Grünbein bereits in einer sehr frühen Phase (am 16. 9. 2005) zugeschickt hat, wie folgende Mitteilung verrät.

Ach, Durs,

was wäre ich ohne Dich. Ich glaube ich wäre längst im Urschlamm versunken. Aber bereits der ein wenig lieblose Brief, den ich vor ein paar Tagen abschickte, brachte mich sofort wieder in eine schönere Wirklichkeit zurück, in die also Proserpinas. Unmittelbar nachdem der Brief, die DVD und das Manuskript an dich abgingen, begann ich an einer Fußnote herumzubasteln,⁸ die das gesamte Buch (und wohl auch den Film) noch einmal vollkommen drehte. Und siehe da: ecce Proserpina!

Wobei unser Gespräch über die Passage der Odyssee, wo der Ithaker am Eingang der Unterwelt offenbar Angst bekam, er würde dort Persephone entdecken und ihren weiblichen Reizen, ganz wie denen der Circe, womöglich nicht widerstehen können, sofort einschlagende, wie du sehen wirst, Früchte trug, worin selbst der gute Goethe mit seinem unbeendeten P-Projekt nun eine schöne Nebenrolle bekommt.⁹ Und überdies erinnerte ich

6 Inzwischen sind, mit Erlaubnis Durs Grünbeins, auch etliche dieser Mitteilungen transkribiert und nun zeitlich eingeordnet worden.

7 Am 27. 8. 2003 schrieb Wyborny: „Zum ersten Mal überkam mich (...) bei „Am Flußhafen von Aquileia“ so etwas wie Überzeugtheit, dass unser Unternehmen nicht notwendig in Unsinn enden muss. Ich kenne nämlich diesen Flusshafen und weiß wie er so daliegt, und konnte mir sehr gut vorstellen, dass eine Reihe von Bildern davon, von seiner nun gültigen Vergrastheit, schön mit der Lebendigkeit der von Ihnen dargestellten Szene korrespondieren könnte.“ Dass dieses Gedicht auch für Grünbein eine „magische“ Gültigkeit hatte, verraten seine Briefe vom 30.8. und 17.9. 2003

8 In der fertigen Erzählung die über zwei Seiten sich erstreckende Fußnote Nr. 32 - (T. F.)

9 Gemeint ist offenbar folgende Passage aus *Finis Terrae*, dem letzten Teil des „*Ausnahmezustands*“: „... auch an Dante gewöhnte ich mich nach einiger Zeit, und Goethe hielt recht interessante Vorträge über die Farbentheorie, in denen er zu erklären versuchte, warum hienieden, also im Hades, nicht eine einzige Farbe sichtbar war, sondern nur eine universell düstere Grauheit, wobei er, von Schopenhauer mit Schaum vorm Mund assistiert, immer wieder wie ein durchgedrehtes Maschinchen behauptete, dass Newtons Theorie dies nie und nimmer erklären

mich genau an unser Telefonat, währenddessen Du Dir „Das Wunder von Rimini“ anschautest und plötzlich staunend die Bemerkung machtest, ich sei ja offenbar ein katholischer Filmmacher, was mich vollkommen verblüffte. Zumal uns beiden ja auffiel, wie unsere Begegnung von sehr, sehr sonderbar sich häufenden Zufällen begleitet war.

Na ja, und da fuhr der Zug mit beträchtlichem Tempo plötzlich ab und befreite mich aus einer Art Depression, wie sie ja unmissverständlich in den (im dir bereits vorliegenden Exemplar Gottlob bereits durchstrichenen) Kitsch-Passagen sich äußerte, bevor es zum englisch exekutierten Assalto auf Mrs. de Winter kam.

So, und nun hat das Dings eine philologische Härte, für die - in Art der überwältigenden Komik romanischer Höllendarstellungen an südfranzösischen Kirchenportalen (insbesondere in Conques) - der Tod (und die Hölle) keinen Schrecken mehr darstellt.

Soviel fürs erste -

Dein ... (PS.: Als Anlage also das neue Manuskript)

--- Danach gab es offenbar ein Telefonat, und dann schreibt unser Autor am 22. 9. 2005

Lieber Durs,

es war sehr, sehr schön, mal wieder mit dir zu telefonieren. Wobei mir die Sache mit dem free-jazz bei den „Bettpassagen“ sofort einleuchtete, bisher hatte ich daran nie gedacht. Dass diese Passagen eigentlich gekürzt werden müssten, weil ihre geringe Variationsbreite einen Leser leicht ermüdet, ist mir irgendwie klar. Denn sie wurden zunächst wirklich in einer Art free-jazz Verfahren geschrieben, bei dem man hofft, dass es in irgendeine Richtung driftet und dann gewisse Wendepunkte ermöglicht, an denen das Verfahren neu ansetzen kann.

Andererseits sind diese Wendepunkte jetzt klar gesetzt und jene Passagen, nach etlichen Verkürzungen und Verlängerungen, so umgearbeitet, dass sich die Wendepunkte gewissermaßen mit zwingender Logik aus ganz banal-redundanten Sachen ergeben. Was natürlich ein hochartifizIELler Prozess war, der sich von einem ganz anders gearteten, wohl musikalischen Takt-Gefühl leiten ließ. Jetzt kommen mir die Szenen nämlich eher wie Teil eines Librettos für eine Oper vor, für eine Serie von Arien und Duetten, in sagen wir mal, der Art Puccinis, wo ein gewisser Gefühlszustand jeweils bis ins Letzte ausgewalzt wird, damit ihn die Beteiligten (und mit ihnen die Zuhörer!) überhaupt zu spüren vermögen. Um daraufhin, also auf Grund ihrer dabei sich aufladenden Emotionalität, katastrophale Entscheidungen treffen zu können, die ihnen beim üblich-nüchternen Vorbeigleiten der Realität nie in den Sinn gekommen wären.

könne.“

Denn auch das Thema ist äußerst operngerecht: Hier treffen sich zwei, die einander eigentlich von Grund auf unsympathisch sind - um dann, in einer Ausnahmesituation, infolge einer Kette von peinlichsten Bekenntnissen aneinander eine Rohsubstanz des Menschlichen zu entdecken, die sie einander so nahekommen lässt, wie sie (beider emotional-zwischenmenschliche Bewusstheit ähnelt ja bereits einer mühsam austarierten Betonwüste) in dieser speziellen Art noch niemand anderem nahekommen, was durch diese sonderbare Ringparabel gekrönt wird.

Wobei es den einen in eine naive Verliebtheit treibt („Gott, bist du schön Elsa...“; „Ich will aber nicht, dass schon Schluss ist“), die sogar eine paradoxe Heirat erwägt, zumal der dies erwägende Charakter ohnehin meint, die Basis der meisten Ehen bestehe darin, dass man sich in ein vom Schicksal geprägtes „Muster“ eingefügt sieht, das eine Entscheidung beinahe erzwingt. Während die Sache vom anderen Teilnehmer der Interaktion, also der guten Mrs. de Winter - und darin besteht das in der Tat Tragisch-Opernhafte -, so empfunden wird, dass ihre Lebensweichen im Verlauf dieser Begegnung - von „Intellektuellen“ erwartet sie fortan keine Hilfe mehr - irreversibel in Richtung auf eine indische Prostituiertenexistenz gestellt werden.

Das ist jedenfalls der Verdacht, der sich, entzündet an jenem goldenen Dunhill-Feuerzeug, beim Erzähler mehr und mehr stabilisiert, bis es, als tertium datur, in der Thackeray-Passage endlich eine (vorerst) negative Formulierung erhält. So dass er (einem gewissen Schuldgefühl unterlegen, worin er sich vorwirft, sie nicht „gerettet“ zu haben) zunehmend unter dem Eindruck steht, er habe in jenen beiden Nächten eine zum Untergang bestimmte Seele erlebt, die, „emporschreiend zu den blutenden Sternen“, ein letztes Mal ihren Freien Willen zu feiern versucht.

Und der Text ist (für den Erzähler) nun eine Wiedergutmachung daran. Wobei er diese Momente, in jedem ihm noch erinnerbaren Detail und nun gewissermaßen in Zeitlupe (also in rigidem Gegensatz zu den direkt folgenden, extrem elliptischen Erzählpassagen, in denen viel „mehr“ passiert), wenigstens nachträglich wieder zum Leben erwecken und aufbewahren will. Weil ihm, geblendet von seinem (auf Grund der pseudo-antisemitischen Bekenntnisse jener Mrs. de Winter immer ungehemmteren) Begehren, die Bedeutung dieser Momente im raschen Vorbeigleiten der Körper-Zeiten in blind-äffischer Menschenart vollkommen entgangen war.

Und das Tolle an der Literatur ist nun (und jetzt spreche ich als Filmmacher), dass man solche Sachen überhaupt auf eine Art darstellen kann, dass sie in der Schweben bleiben, also ohne dass man eine letzte Gewissheit damit ausdrücken muss. Denn dass das Schluss-Scherzo (wie „Aus dem Reich der Toten“ jetzt in einem Untertitel heißt: „*Scherzo: zunächst lento, dann munter, springend*“, und zu „Finis terrae“ vernimmt man dementsprechend: „*Allegro ma non troppo, sensu mirabilis*“) eine Gewissheit über das Schicksal Mrs. de Winters auszudrücken scheint, ist ja bloß eine Traumvorstellung.

Außer einer Beschreibung seines handwerklichen Vorgehens, liefert dieser Brief also auch eine Grobinterpretation des inhaltlichen Kerns. Und dass sich die Protagonisten der Erzählung zu ihrer Verblüffung mehrfach „wie in einer Oper“ vorkommen (und dabei kurz „*La Traviata*“ und „*La Bohème*“ ins Spiel kommen lassen), ist nicht nur eine willkürliche Idee, sondern auch als Konsequenz dieser Überlegungen zu verstehen. Denn die Konvention der Erzählung verlangt in diesem Fall ja, dass die Figuren sich ihre Dialoge selbst „ausgedacht“ haben, dass also die Autorenschaft (und somit das Opernhafte) auf die Protagonisten übertragen wird.

- 8 -

So entschieden sich Wyborny in diesem Brief auf die Seite der Literatur schlägt, ist er nicht als einseitige, endgültige Verdammung des Films als Genre zu werten. In der Erzählung wurde diesem speziellen Film wohl ebenfalls der Rücken zugekehrt, aber dies lässt sich auch so interpretieren, dass der Raum, den das nun folgende Geschehen für den Leser öffnet, durch Film nicht erfasst werden kann. Das schließt ja nicht aus, dass das Entstandene - kein üblicher Story-Film, er besteht aus „Gesängen“ - auf eine Art gemacht wurde, die wiederum keine Erzählung zu erreichen vermag. Dass Wyborny den Film nicht in Gänze verdammt, verrät bereits im „*Ausnahmezustand*“ eine von überzogenem Selbstlob, wie es für Künstlerexistenzen charakteristisch ist, durchzeichnete Bewertung:

„Gewiss gehört der dazugehörige Film nun für die Kenner zum, wenn man so will, ja: Schönsten, was man in den nächsten dreißig Jahren überhaupt mit Film machen oder anstellen kann, und auch die kleine Prosaskizze, die nun unsere sonderbare Begegnung zu erfassen sucht, ist bestimmt nicht das Schlechteste, was in der Literatur gegenwärtig mach- bzw. anrichtbar ist. Aber wohl fühle ich mich in meiner Haut mit diesem Doppelprodukt trotzdem nicht. Denn die Beziehungen zwischen diesem Film und dem Text, sie bleiben mir in wesentlichen Teilen verschlossen. Und sie werfen aufeinander gefährlich düstere Schatten, die man als Leser oder Zuschauer eigentlich lieber nicht in solcher Deutlichkeit sieht. Vor allem bleibt unklar, warum ich so hartnäckig auf der Doppelnatur dieser Arbeit bestehe und sie so ineinander verwob, dass man sie nun nicht mehr zu trennen vermag. Natürlich gehöre ich nicht in eine Irrenanstalt, ebensowenig wie Gerard und Elsa de Winter in so eine Anstalt gehören, oder die mein Leben unwissend einst rettende, wunderschöne, von Grund auf gutartige Schauspielerin, mit der ich diese phantastische Woche auf Domenica verbrachte (und sogar meine Ex-Ehefrau), denn wir

funktionieren zu gut in unseren modernen Zusammenhängen: wir bauen Staudämme und Brücken, heiraten einander, kaufen Sachen, reisen um die Welt, lassen uns scheiden und machen davon manchmal Filme, die tatsächlich irgendwo vorgeführt werden: von außen sieht man keinem was an. Aber richtig in die von Columbus für uns geöffnete Neue Welt gehören wir doch nicht. Und sollten Sie mir als Leser bis hierher mit Interesse gefolgt sein, gilt das leider wohl auch für Sie.“

Dass er sich auch den ausufernder Einführungsvortrag der Erzählung nicht völlig aus den Fingern gesogen hat, sondern dass dieser ebenfalls zum Funktionieren in modernen Zusammenhängen gehört, lässt sich jedenfalls aus einer am 27. 10. 2005 erschienene Kurzkritik schließen:

„Im Stadtkino konnte man in diesem Jahr „Eine andere Welt“, den neuen Film von Klaus Wyborny sehen, dem die Viennale vor drei Jahren ein Special gewidmet hat. Es ist immer wieder ein Ereignis, wie Wyborny seinen Film vorstellt, wie er den Zuschauer langsam in seinen filmischen Kosmos hineinzieht. Wie ein Erzähler aus fernen Tagen wirkt er in dieser kleinen persönlichen Performance, die intellektuell und sinnlich zugleich den Film ankündigt. Diese Insinuation und ein paar wohlgesetzte Titel wie aus einem Stummfilm laden die folgenden Bilder poetisch auf ...“¹⁰

Ein Gutteil der Anfangspassagen unserer Erzählung muss also derzeit im Stadtkino vorgetragen worden sein. Außer Frage steht aber auch, dass der Film vorgeführt wurde. Irgendwann verließ der „Ausnahmezustand“ also den Kinosaal und ging eigene Wege, während der Film nun als autorenunabhängiges Maschinen-Ereignis lief. Insofern könnte man den in der Erzählung folgenden Gegengesang als inneren Monolog interpretieren, der dem Autor während der 108 Minuten durch den Kopf ging, die der Film dauerte.¹¹ Was bei vielen Filmmachern nicht unplausibel wäre, denn die meisten gehen nach Einführungen ihrer Filme raus, um erst zur sich anschließenden Diskussion wiederzuerscheinen. Nicht so unser Autor, er schaut sich seine Filme bei jeder Aufführung, bei der es möglich ist, mit ziemlichem Genuss an.

- 9 -

Doch zurück zum Briefwechsel. Die Vertrautheit, die darin zu Tage tritt, entstand

10 Hans Schifferle, Süddeutsche Zeitung vom 27. 10. 2005

11 Anlässlich der Herstellung von englischen Untertiteln arbeitete Wyborny den zweiten und dritten Gesang des Films 2016 noch einmal um. Die so entstandene (auch als „Another World - Un otro mundo“ bezeichnete) Fassung ist nur noch 96 Minuten lang und enthält einiges zusätzliche Bildmaterial.

nicht über Nacht. Und dass unser Autor seinen Text Durs Grünbein zuschickte, ist gleichfalls keine Selbstverständlichkeit, sie wuchs im Lauf der Jahre. Verfolgt man die Genese, stellt man fest, dass der „*Ausnahmezustand*“ nicht der erste längere Text ist, der Grünbein zugeschickt wurde. Zuvor war es bereits die 300-seitige „*Episode aus dem Hundertjährigen Krieg*“, und 2004, ein Jahr also vor dem „*Ausnahmezustand*“, der Achthundertseiten-Roman „*Unsterbliche Geschichte*“.¹² Wie die (später entstandene) „*Völkerwanderung*“ beruhen sie in ihrem drastischen Kern auf dem im Brief vom 22.9. 2005 angesprochen „Free-Jazz-Verfahren“, das in jeder dieser Arbeiten von knappen „normalen“ Erzählpartikeln akzentuiert wird. Dabei ist interessant, dass unser Autor wohl erst durch die Begegnung mit Grünbein zu dieser Form gelangte. Zwar gab es in den zuvor von ihm geschrieben Romanen - insbesondere in „*Vereinigt*“ - ebenfalls längere erotische Passagen, diese waren aber auf konventionelle Art deskriptiv, das heißt ein subjektiver Er-Erzähler beschreibt mehr oder weniger genau, was er in aufeinander folgenden Situationen wahrgenommen, empfunden und gedacht hat. Wobei das registrierend Beobachtete, das also angeblich objektiv Vorhandene, dominiert. Das ist beim „Free-Jazz-Verfahren“ nur punktuell der Fall. Das objektiv sich Abspielende muss die meiste Zeit aus Dialogen erschlossen werden.

In einem Brief an Wolfgang Kaußen vom 9. 11. 2005 ist zu erfahren, dass darüber hinaus auch der erste Teil der „*Völkerwanderung*“ unmittelbar nach der Viennale entstand, und daher in direktem Zusammenhang mit dem „*Ausnahmezustand*“ gesehen werden muss. In dem Brief heisst es:

„So, die Aufregungen der Viennale sind vorbei, die Sache lief erstaunlich gut. Es gab sogar ein paar freundliche Kritiken für die „Andere Welt“. Die ich als Anhang mal anfüge, weil sie der Filmbeilage des „Ausnahmezustand“ immerhin eine gewisse Qualität attestieren, was meiner im Text auftauchenden kühnen Behauptung, dass der Film teilweise zum, ja, Schönsten gehöre, was in den nächsten dreißig Jahren mit Film überhaupt mach- bzw. anstellbar ist, wenigstens den Makel einer vollkommen aus dem Ruder gelaufenen grotesken Selbstüberschätzung nimmt.“

Wie dem auch sei, das Leben geht weiter. Und nach einem kurzen Moselurlaub, wo ich eigentlich das Ausonius-Gedicht¹³ von Durs verfilmen wollte, leider aber keine Bilder dafür fand, gibt es eine neue Erzählung: „*Völkerwanderung*“ - keine Angst, diesmal nur 33 Seiten. Sie sehen, ich strengte mich wirklich an, mich mit zunehmendem Alter kürzer zu fassen.“

12 Belegt durch Briefe vom 22. 4. und 9.6. 2004

13 Erstmals angesprochen im Brief Grünbeins vom 19. 9. 2003

Auch die „*Völkerwanderung*“ stand also noch unter dem direkten Einfluss Grünbeins. Während aber die Liebesnacht im „*Ausnahmezustand*“ in einem gleich wieder versickernden Bürgerkrieg stattfand, hat das auf die nächtliche Begegnung der „*Völkerwanderung*“ (zwischen einem als Holzhändler figurierenden Ich-Erzähler und einer gewissen Priscilla) folgende Geschehen irreversible Wucht. Denn der elaboriert dargestellten, im Trubel einer Moseltaverne entstehenden heißen Nacht folgt, auf wenigen Seiten komprimiert, der völlige Zusammenbruch der römischen Zivilisation, was so beginnt:

Als die Sonne wieder aufging, standen fünfhundert Alamannen vor Neumagen. Frauen waren keine darunter. Auch das Trierer Tor wurde verschlossen. Noch immer kam es zu keinen kriegerischen Auseinandersetzungen. Aber nun wurde mehr Hab und Gut aus den Häusern geschleppt. Auch die Weinvorräte der drei Ufertavernen mussten dran glauben. Etliches Plündergut wurde auf die Boote verladen, die an der Landstelle lagerten. Fünf größere wurden flussabwärts gestakt, eins voller Weinfässer. Das Gejammer in der Festung war groß.

was sich in der nächsten Nacht steigerte:

Frühmorgens - nun lag Nebel über der Mosel - erfuhr ich (...), dass spät in der Nacht ein Bote zurückgekehrt sei. In Trier würden die Vorstädte bereits brennen. Selbst dort gab es grad mal tausenddreihundert Soldaten, die anderen hatte man in den Osten abgezogen, wo außer den Persern wieder ein Bürgerkrieg drohte. Auch vor Trier waren die Germanen bereits bei weitem in der Überzahl. Man hoffte aber, der Belagerung, trotz der an etlichen Stellen leider ziemlich provisorischen Mauern, dort ebenfalls widerstehen zu können. Hilfe war nicht mehr zu erwarten. Die Alamannen würden inzwischen allerorts die alleinstehenden Gehöfte plündern. Die ohnehin nur noch dünn besetzten Rheingarnisonen kämpften um ihr eigenes Überleben. Wir waren auf uns allein gestellt.

und in der Wolfgang Kaußen zugeschickten Erst-Fassung so endet:

Nach drei Tagen erreichte ich Metz, das ebenfalls in Trümmern lag. Und sechs Wochen später, inzwischen hatte es zu schneien begonnen, klopfte ich in Lyon an die Tür des Mannes, bei dem Priscillas werter Gatte sein Geld deponiert hatte. Er war ebenfalls Tuchhändler und nahm mich freundlich auf, nachdem ich den Namen seines Geschäftspartners verlauten ließ. Er gab mir zu essen und für eine Woche ein Bett, damit ich mich ein wenig erholen konnte. Ich durfte sogar die städtischen Bäder benutzen. (...) Priscilla

sah ich nie wieder.

Der Lyoner Tuchhändler bot mir an, bei ihm als Schreiber zu arbeiten. Das tat ich dann für gut ein Jahr (...) Aber dann trieb mich etwas nach Pannonien, wo es ein bisschen sicherer war und ich wieder mit Holz zu tun hatte. Der Tuchhandel gefiel mir nicht. Ich heiratete sogar wieder, eine anständige Frau, die es aus Metz nach Pannonien verschlagen hatte, in einer furchtbaren Odyssee, von der sie mir die meisten Teile lieber verschwieg. Sie schenkte mir zwei Söhne, die später beim Militär ihr Glück versuchten, der Holzhandel war ihnen zu kümmerlich. Beide verschwanden in Persien.

Doch schon im November gab es einen zweiten Teil, in dem - in einem 60-seitigen Anhang mit dem Titel „*Variation, Fuge und Ausklang*“ - peu a peu Priscillas Vorgeschichte enthüllt wird, in diesmal etwas epischerer Tonlage. Auch dieses phasenweise recht kurzweilige Sittenporträt der Spätantike endet selbstverständlich im Desaster, das sich diesmal aber etwas milder darstellt:

Gestern erhielt ich einen Brief aus Lyon. Ich stand mit dem Tuchhändler noch in einer lockeren Korrespondenz, in der wir unsere Ansichten zum Gang der Dinge mitunter austauschten. Er teilte mir mit, dass ihn Priscilla kürzlich besucht habe, und dass sie dann auch auf mich zu sprechen kamen. Als sie vernahm, dass ich lange bei ihm gearbeitet hatte, sei sie in Tränen ausgebrochen, und habe erklärt, dass sie in Mailand zwei Jahre auf mich gewartet hätte. Sie habe ein sehr zurückgezogenes Leben geführt, in der Hoffnung, ich würde auftauchen, so dass wir heiraten könnten und vielleicht nach Spanien gehen. Sie habe seither immer wieder an mich denken müssen, und dass wir es einander in jenen schrecklichen Zeiten so schön gemacht hätten, ohne einander viel vorzumachen. Das sei für sie eine Offenbarung gewesen, die ihr über alles hinweghalf. Aber dann habe sie erneut geheiratet und zwei Töchter geboren, die aber gestorben seien, die eine sehr jung, die andere bei der Geburt eines ersten Kindes. Aber ihr neuer Gatte sei ein anständiger Kerl, den sie nun lieb gewonnen habe. Ein sehr gebildeter kaiserlicher Beamter, der sich zurückgezogen habe, auf ein kleines Gut bei Rimini, nicht weit von Ravenna, und zum Christentum übergetreten sei. Auch sie sei jetzt eine Christin und richte mir liebe Grüße aus.

Natürlich musste auch ich weinen. Aber worüber weinte ich überhaupt? Je mehr ich darüber nachdenke, desto weniger weiß ich es. Über die Möglichkeiten, die einem entgingen? Dass ein bestimmtes Netz von Gefühlen, die in eine bestimmte Richtung drängten, sich nicht linear fortsetzen ließ? Aber mit meiner zweiten Frau hatte sich ebenfalls ein sehr schönes Netz gesponnen, in dem wir uns nicht bloß Trost spenden konnten. Dass es so endete, war nicht zu erwarten gewesen. Und wer weiß, was mit Priscilla geworden wäre. Bestimmt wäre sie jetzt kein Christ. Und ich nicht wieder Holzhändler. Was aber dann?

Dass die Erzählung 2008 erneut ausgeweitet wurde und in einen dreihundertseitigen Anhang die Kerndaten vom Untergang des römischen Reiches erfasste (und wie sich die Biografien des Holzhändlers und Priscillas vielleicht darin einpassen ließen), zugleich mit dem Aufstieg der christlichen Religion, dargestellt anhand der Vita des Heiligen Martin von Tours, spricht der zunächst offenbar anvisierten Kürze Hohn. Dass dieser Anhang auch eine zwanzigseitige Studie über Leben und Werk des Ausonius enthält, ist wiederum als direkter Einfluss Grünbeins zu werten, der das hier angesprochene Gedicht Wyborny gewidmet hatte.¹⁴ Was dieser offenbar als Auftrag betrachtete, es auch zu verfilmen. Und da es ihm nicht gelang, hat er eine Erzählung daraus gemacht.

- 10 -

Der Beginn dieser Annäherung ist aber in der „*Episode aus dem Hundertjährigen Krieg*“ zu finden, die einen Ich-Erzähler namens Willi hat, ein windiger Filmprofessor aus Karlsruhe, den man während eines Tunesienurlaubs auf seinen Exkursionen (und Amouren) begleitet, wobei sich jener Willi dann und wann mit der Lektüre eines Buchs von Grünbein auseinandersetzt.¹⁵ Wozu es im Text - darin lässt sich zugleich wohl der unmaskierte Wyborny erkennen - heißt:

„... wenn ich hier über ihn schreibe, dann, selbst wenn es mitunter vielleicht anders klingt, nicht im Geringsten gehässig, ich will mir nur darüber klar werden, was ich von ihm will, von seiner widersprüchlichen Menschlichkeit, und nicht ihm schleimig hinterherlaufen oder mich andienern, wozu, das brauche ich nicht - süßer als er kann ein Poet hier kaum sein. Er hat die Süße, die ich liebe, mehr als diese Rockn-Roll-Dichter, von denen halte ich weniger, wenn nicht gar nichts.“

und dann wird eine erste über das unverbindlich Übliche hinausgehende Begegnung beschrieben, die Ausgang von „Willis“ Auseinandersetzung mit Grünbeins Buch ist:

-- neulich kam ich mit ihm, also mit Grünbein, mal ins Gespräch, bei einer Ausstellung von Bildern eines gewissen *Henry Darger*, der, soviel ich verstand, in der Gegend von Chicago als Krankenpfleger arbeitete und dabei eine *Realms of the Unreal - Reiche des Unwirklichen* - genannte Gegenwelt geschaffen hatte, ein Epos 15.000 nie veröffentlichter

14 Brief vom 19. 9. 2003

15 Durs Grünbein *Berliner Aufzeichnungen - Das erste Jahr*, Frankfurt 2001 (im folgenden als D.G. bezeichnet)

gezeichneter Seiten, viele davon sehr großformatig, worin vorpubertäre Mädchen von bösen Erwachsenen misshandelt werden und trotzdem dabei die Welt erobern. In Berlin war eine kleine Auswahl dieser großformatigen Arbeiten, vor denen traf ich Durs Grünbein; zufällig hatte ich zwei Übersetzungen von Lukrez, sie kennen mein Interesse für diesen Autor ja bereits, unter dem Arm und dazu das lateinische Original; er ging im Uhrzeigersinn herum, ich im entgegengesetzten Sinn, weil ich mir die Ausstellung bereits gleichfalls im Uhrzeigersinn angeschaut hatte und nur noch mal rekapitulieren wollte. In der Mitte trafen wir uns, er noch immer erforschend, ich bereits rekapitulierend, als momentan einzige Besucher der Ausstellung, die in Berlin (die Galerie nannte sich „Kunst-Werke“, übrigens eine, wie ich hörte, ganz üble Subventionsschinder-Kaschemme) schon nicht mehr Tagesgespräch war und nächste Woche abgehängt werden sollte. Ich murmelte was über Wolken, womit ich meinte, das blieb indes unausgesprochen, dass dieser Darger bei seinen Bildern nicht weniger Arbeit in diese Wolken gesteckt hatte und wie sie sich kitschig zu gewaltigen Gebirgen auftürmten, als in die Misshandlungen der kleinen Mädchen. Besonders kleine Wunden hatten es ihm angetan, die üble Burschen diesen Mädchen zugefügt hatten, von denen er fraglos besessen war, wahrscheinlich hätte er genau diese Misshandlungen gern selber begangen, während Grünbein wiederum davon sprach - der Lukrez machte ihn gegenüber einem vollkommen Fremden vielleicht zutraulicher als er normalerweise war -, dass ihn beruhige, dass man auch heute noch so ein besessenes Werk hinkriegen könne, in aller Stille ohne jede Öffentlichkeit, ohne jedenfalls, dass irgendjemand es mitbekam, worauf ich entgegnete, dass dieser Darger wohl ins Gefängnis gewandert wäre oder gar auf den elektrischen Stuhl, wenn er sein Zeugs veröffentlicht hätte. Auf sowas steht zunehmend die Todesstrafe.

Ich weigere mich jetzt, Ihnen das Aussehen Grünbeins adäquat zu beschreiben, klar hatte er eine Lederjacke an (ich selbst trug eine schwarze Cord-Jacke und Blue Jeans), aber die Größe und die Gestalt seines Kopfes (er war recht klein) oder der Nase oder seiner Brille oder der Füße, oder wie er (all das vermisste er nämlich, laut seinem Buch, bei den üblichen Beschreibungen der sexuellen Interaktion) seine Schultern hielt, während er davon sprach, dass jemand auch heute noch ein besessenes Werk hinkriegen könne, ohne jedwede Öffentlichkeit, halte ich in diesem Kontext für vollkommen irrelevant. Auch mit der Struktur seiner Rundungen oder eventueller Öffnungen, in die man hätte eindringen können, will ich Sie nicht belästigen, schon weil ich ohnehin nicht drauf achtete, denn ich nahm ihn bei dieser Begegnung vor allem als äußerst inspirierenden Geist wahr und nicht als durch sein Äußeres auch nur annähernd determinierte Erscheinung. Am Ausgang sprach ich ihn trotzdem noch einmal an und ließ ihn wissen, dass ich ihn schon mal im Literaturhaus Hamburg getroffen hätte, ja jetzt erinnere er sich, ein netter Abend, damals war seine Frau dabei und das Kind, es war wirklich sehr nett, so nett, dass ich mich nicht an einen einzigen Satz erinnern konnte, der damals fiel, und wir waren nicht besoffen, und dann fragte ich

ihn, ob er in meiner neuen Vorlesung vielleicht als Gast sprechen könnte, ganz kurz bloß, vielleicht zehn Minuten, es gäbe natürlich kaum Geld, und zwar über Bilder, und was man davon erwarte, Ja, *Was erwarten wir eigentlich von Bildern*, so laute der Titel dieser Vorlesung. Er lehnte natürlich bedauernd ab, zu viel zu tun, doch den Lukrez unter meinem Arm wieder erblickend, kannte er sich gleich in dessen Bildtheorie aus, ihm habe immer gefallen, dass sich darin kleine Bildchen von den Gegenständen lösten, um dann ins Auge zu springen, und auf der Netzhaut würde das ja am Ende auch stimmen (das war ein Gedanke, der mir selbst noch gar nicht gekommen war), da verwandelten sich die Gegenstände ja tatsächlich in kleine Häutchen, ja gleich kannte er sich sogar in meinem Lieblingsthema aus, wir tauschten sogar die Adressen.

Dass diese Szene vor den Bildern Henry Dargers einen gewissen Realitätswert hat, bezeugen einige Briefe, in denen sich beide an jene Begegnung erinnern, wozu Grünbein bemerkt, sie seien sich dort „wie Verschwörer“ begegnet.¹⁶ Ebenso real ist wohl, dass sich durch den Umgang mit Grünbein die Grundelemente von Wybornys „Free-Jazz-Verfahren“ entwickelten. Es entstand offenbar, weil unser Autor - wieder maskiert als pseudo-ich erzählender „Willi“ - einige der Thesen in Grünbeins Buch nicht unwidersprochen hinnahm. Auch das wird im „*Hundertjährigen Krieg*“ ausgeführt: Während Willi am Pool eine Dame betrachtet, die sein Begehren erweckt hatte, die sich dann aber als wirklich sehr alt erwies, was den Gedanken an Sexuelles absurd werden ließ, überlegt er, dass er ja selber inzwischen „abstoßend und häßlich“ geworden sein, was er notiert,

„... während ich noch einmal eine Stelle von Grünbein überfliege, die ich plötzlich ganz passend finde, worin er sich nämlich darüber mokiert, dass in literarischen Passagen, die das Geschlechtliche berühren, immer gern von erregenden Öffnungen etc. die Rede wäre, sowie mehr noch von höchst begehrenswerten Rundungen¹⁷ (wie leider nun auch in meinem Fall hier am Pool) und kaum von der sonstigen Erscheinung einer begehrten Person oder gar von Kopf und Gesicht; wobei er ein paar Seiten später vermutet, dass ein Gesicht zu beschreiben den Autoren wohl einfach zu schwer falle. Ich weiß nicht, ich finde jede Beschreibung schwer, aber wollte ich versuchen, aus der Entfernung hier das Gesicht dieser Dame zu beschreiben, deren kaum wahrnehmbar leicht sich bewegende Rundungen mich andererseits grade über dreißig, vierzig, fünfzig Meter so unmissverständlich angezogen haben, dass ich mich nicht mal richtig auf Grünbein konzentrieren konnte, bin ich in der Tat überfordert. Schon die Diskrepanz hier zu erfassen, diese reale und nicht fiktive! Diskrepanz überschreitet vielleicht sogar Durs Grünbeins Talent...“

16 Brief vom 2. 7. 2003

17 D.G. - S. 77 f

Ein ins extrem Parodistische sich verlagerndes Echo davon findet sich in unserem „Ausnahmestand“. Dort heißt es über die ihn lockende „Belgierin“:

„In den Körperpartien war ihr Kleid ziemlich eng und sie trug moderat aggressive Hackenschuhe, wobei sie auch heute beim Rauchen und Lesen dann und wann nervös mit den übereinandergeschlagen Beinen wippte. Irgendwie wirkte das geil, ich hatte ja seit der Karibik keine Frau mehr, und eine so allein sitzend elegant distinguierte Dame stellt nun mal, sogar wenn man in Gesellschaft ist, stets eine seltsame Herausforderung dar, selbst wenn man gar keine Absichten hat. Aber sie war wirklich schon etwas alt und ein wenig auseinandergelaufen, nicht im entferntesten indes bereits wie ein Pfannkuchen - denn sie war nicht klein, sondern eher vom athletischen Typ, obwohl sie natürlich nicht wie eine Kugelstoßerin aussah -, doch nur fanatische Anhänger der Venus von Willendorf würden sie mager nennen. Damals war das nicht mein Geschmack, das Kleid saß wohl mal lockerer, und richtig schön war sie, trotz ihres gepflegten und ebenso sorgfältig geschminkten Habitus, eigentlich nicht, obschon sie sich durch mein erwägendes Betrachten - wie das, selbst bei Gemälden, ja oft der Fall ist - beträchtlich verschönte. Sie blieb zwar hässlicher als sogar die dünnlippige Greta Garbo, doch andererseits schien sie in manchen Gesten minutenlang Marilyn Monroe zu ähneln...“

Entscheidend ist dabei der Gedanke, dass sich etwas im Verlauf einer Betrachtung, wie es heisst, „*beträchtlich verschönt*“. Dadurch wird das objektiv Vorhandene der Wirklichkeit hinterfragt und damit das Statische ihrer in der Belletristik üblichen Erfassungen. Stattdessen verlagert sich die Beschreibung, in diesem Fall gesteuert durch ein sich aufladendes Begehren, ins unbestimmt Dynamische. Dies steht aber nicht im Zentrum der Auseinandersetzung jenes Willi mit Grünbein, denn selbstverständlich bemüht sich gerade Grünbeins Dichtung häufig in dynamischer Art um die Enthüllung einander aufliegender Schichten, was sich gewöhnlich erst im Verlauf eines sorgfältigen Betrachtens einstellt. Das sind also bloß ins Amüsante ausgreifende Vorgeplänkel. Empörender findet „Willi“ eine direkt im Anschluss an die zitierte Pool-Szene des „*Hundertjährigen Krieges*“ gelesene Grünbein-Sentenz:

[Die mir da sichtbaren Formen jener Dame] „... machten mich wahnsinnig, obwohl niemand anders sie wohl bemerken würde, nicht einer unter Tausend, und schon gar nicht bei dieser Frau, wozu ich bei Grünbein (*D.G. - S. 316 ff*) noch lese, die Deutschen hätten keine erotische Literatur und er vermute, die Ursache läge in der Sprache, wogegen die Franzosen eine ganze Latte schmutzig-erotischer Genies aufzuweisen hätten, de Sade, Baudelaire, Maupassant, Apollinaire, Bataille,

Fraglos findet sich in dieser Passage auch eine erste Erklärung für das extrem Ausufernde der erotischen Passagen des „*Ausnahmestands*“. Es ist gewissermaßen als Gegenbewegung entstanden. Im „*Hundertjährigen Krieg*“ wird dieses Ausufernd dann sogar Schritt um Schritt auf gewissermaßen logische Art begründet, so dass es nicht bloß Ausdruck einer verschrobenern privaten Manie bleibt, sondern etwas ästhetisch Zwingendes erhält. Während einer rasch ins Erotische driftenden Interaktion mit der am Pool gesichteten Dame, einer achtzigjährigen (sic!) Schottin, wird nämlich der Gedanke, die Ursache des Fehlens einer deutschen erotischen Literatur läge in der Natur der deutschen Sprache, nun gewissermaßen auf den Prüfstand gestellt, indem die unterdessen wegen der beschränkten Sprachfähigkeiten der Beteiligten notdürftigst auf Englisch geführten Dialoge in Fußnoten ins Deutsche übertragen werden, wozu es in einer dieses Verfahren erläuternden Fußnote lapidar heißt:

„Wir gelangen nun zu einem sehr heiklen Punkt dieser Erzählung, der Übersetzung nämlich des Folgenden. Einerseits hätte man gern flüssig, andererseits ist die deutsche Sprache, wie ja nicht nur grade Durs Grünbein richtig erkannt hat, gar nicht fähig, das Folgende adäquat darzustellen, jedenfalls nicht mit der angemessenen sprachlichen Eleganz. Überdies fehlen dem Deutschen manche der hier auftauchenden Ausdrücke völlig, weil sie oft nur einer einzigen Person (in diesem Fall jeweils unseren Protagonisten) und ihrer speziellen Form von Interaktion zugehören. Was soll man da übersetzen? Wenn Sie (ich las es bei Borges) z.B. das spanische *Buenas Dias* mit *Gute Tage* übersetzen, gelten Sie zurecht als Stümper, es muss *Guten Tag* heißen. Aber bei vielem (was hier zudem noch mitunter in schottischem Akzent erscheint) gibt es einen so vertrauten Begriff wie *Guten Tag* nicht, jeder sagt irgendwie was anderes, und da heißt es für den Übersetzer schnell Gute Nacht und man überantwortet die Sache lieber vage dem Elegant-Dunklen und allzu Plausiblen. Man kann in solchen Fällen nur über-elegant, überhaupt nicht, oder steif-wortgetreu übersetzen, und für letzteres, da das Elegante wegen des fehlenden Wortschatzes des Deutschen leider ausscheidet, haben wir uns widerwillig entschlossen: also für *Gute Tage* statt *Guten Tag*, mögen die Götter der Übersetzungskunst es uns in diesem Einzelfall nachsehen...“

Während sich die Interaktion mit der Schottin nun also wesentlich in englischen Dialogen artikuliert, müssen - wohl die Keimzelle von Wybornys „FreeJazz“ - die rein deskriptiven Passagen weiter auf deutsch gehalten werden (denn wenn der

Autor auch bei der Beschreibung von Handlungsakten ins Englische wechselt, würden deutsche Leser das nicht verzeihen, sondern eine: „Übersetzung“ verlangen). Das funktioniert aber nur, wenn eins das andere dominiert, wenn also entweder die deutsche Erzählführung durch bloß einige wenige fremdländische Brocken unterbrochen ist - wie es z.B. im „*Ausnahmestand*“ mit einigen französischen Lauten der „Belgierin“ geschieht¹⁸ -, oder aber wenn man die Beschreibung der äußeren Vorgänge stark komprimiert. Dadurch reduziert sich der deskriptive Anteil der Erzählung auf elliptisch extrem verkürzte Beschreibungsfragmente, die sich auf das beschränken, was in den Dialogen bislang nicht erfasst wurde.

Damit nicht genug. Denn nachdem dieses Verfahren entwickelt war und seine narrative Effektivität im Fall der Schottin demonstriert, gab es die formale Herausforderung, dies auch bei einer deutschen Interaktion auszuprobieren. Und genau das geschieht, indem unser „Willi“ mit einer ihm etwa gleichaltrigen „Dame aus Essen“ anzubändeln versucht, was sich in einer ersten Phase, am Ende einer (nun deutschen) Dialogkette, so liest:

„Beim Hineingehen [gemeint ist: in einen Pool] hab ich, ich weiß nicht ob Sie das verstehen, dann oft das Gefühl, ich würde, und deshalb tu ich es meist nicht, etwas sehr Schönes und Stilles zerstören...“, ließ sie mich einiges von der Feinsinnigkeit ihrer Neigungen wissen, unterdes sie ihren Apparat umständlich wieder in die Handtasche fummelte: „aber ich sprech lieber Deutsch!“

- Und damit kam sie, wie ich meine, genau auf den Punkt, denn jetzt gelangen wir zu einem delikateren Teil, für den sich die deutsche Sprache, wie Durs Grünbein ganz richtig bemerkt, eigentlich nicht eignet. Am liebsten würde ich wieder ins Englische wechseln, auch wenn nicht viel passiert ist, aber die Dame kam aus dem Ruhrgebiet, genaugenommen aus Essen-Werden (...), und sprach kein Englisch. Oder sie tat wenigstens so, oder besser gesagt, wir dachten eigentlich keine Minute daran, ins Englische zu wechseln, oder gar ins Französisch, das laut Herrn Grünbein ja noch besser für derlei Dinge geeignet ist, aber ich spreche, wie bereits mehrfach demonstriert (oder wenigstens angedeutet), nur sehr schlecht Französisch, schon mit dem Lesen hab ich mitunter Schwierigkeiten, und bezweifle, dass meins dazu ausreicht, die delikatsten Zwischentöne des Folgenden zu erfassen, auch wenn, wie gesagt, schlussendlich wirklich nicht viel passiert ist (...) - was also tun? Es lieber bleiben lassen und den Mantel des Schweigens über dem Geschehenen ausbreiten?

18 Wozu es heißt: „War sie also überhaupt Belgierin? Ihr Französisch vermochte ich nicht zu überprüfen, dafür war meins zu jämmerlich. Von den wenigen, zum Teil recht temperamentvollen Passagen, die sie kurz immer einflocht (...), war jedenfalls außer ihrem „*non, non, oui, oui*“ für mich kaum [etwas] zu verstehen, so dass ich gar nicht erst versuchte, sie in diesem Text auch nur ansatzweise zu inkorporieren.“

- Ein weiser Vorschlag. Man könnte was andeuten, könnte behaupten, kein Blatt vor den Mund genommen zu haben, könnte auf diese Weise das Recht der freien Meinungsäußerung feiern und dass man, anders als etwa im arabischen Raum, bei uns alles sagen dürfe was interessant sei, um dann zum nächsten Thema hinüberzugleiten (...). Aber leider gibt es kein nächstes Thema mehr, nach diesem Thema ist Schluss. Und deshalb hab ich an dieser Stelle auch nicht den Mund gehalten. Sollen die anderen doch schweigen und stumm vor sich hin sterben (...). Denn nur weil ich nicht den Mund hielt, ist damals etwas geschehen, und eigentlich macht es, nachdem ich Ihnen so viel schon erzählte, keinen Sinn, Ihnen grad das vorzuenthalten, nur weil es auf Englisch vielleicht schicker klänge.

Dieses Motiv steigert sich weiter:

- Damit schüttelte sie sich frei und schritt, die Kamera in der Hand, zur Tür, um sie für mich zu öffnen: „Jetzt knipse ich Sie schnell noch mal, dann ist Schluss!“ - Da fällt mir ein, dass ich natürlich alle realistischen Schwierigkeiten übergehen und das Ganze ganz schlicht auf Englisch schildern könnte, ohne wenn und aber und mit allen englischen *ohs*, *don'ts* und *ahs*, und so tun, als würden sich die Deutschen gar nicht von den Engländern unterscheiden. Andererseits ist schon etwas seltsam, dass man etwas so außerordentlich Wichtiges wie das Verlangen, grade das eigene und wie man darin schmort, nur einer fremden Sprache überantworten will. Das ist fast wie mit der Kirche und ihrem Latein, und gilt nicht als größte Leistung Luthers, dass er die Bibel ins Deutsche übersetzt hat? Da könnte man das Ganze ja gleich auf Latein schreiben! Also versuchen wirs ruhig noch ein wenig weiter auf Deutsch, wir können ja immer noch ins Englische, und wenns ganz schlimm kommt, ins Lateinische wechseln, *fornax*, Sie wissen schon: das Bordell, und das ganz Schlimme nannte Tertullian stets „*fornicare*“: Sie ging also mit ihrer Kamera zur Tür, während ich, um sie aufzuhalten - was in meinem ersten Darstellungsversuch vorbeugend der Zensur zum Opfer fiel -, nicht von ihr ließ...

und weiter, in einem nächsten Reflexionsschub:

- „Na gut, auf Ihre Verantwortung, mein Gott, diese Hamburger...“, sagte sie und beugte sich, nachdem sie die Kamera ordentlich in ihrem schwarzsamtenen Etui in der Handtasche verstaut hatte, über den Tisch...

- Nun gut: so weit so gut. So weit geht's noch im guten altehrwürdigen Lutherdeutsch. Sie werden einwenden, und ich glaube auch Durs Grünbein tut das in einem Nebensatz, dass genau dieses Lutherdeutsch die Menschen letztendlich aus den Kirchen getrieben habe; aber wenn Sie nun prophezeien, dass ich, wenn ich so weitermache, den Deutschen auch noch die Freude an der Fortpflanzung nehmen würde, gehen Sie ein wenig

weit. Meinen Sie ernstlich, mein Deutsch könnte die Schwänze von den Fotzen fernhalten oder gar sie daraus vertreiben? Sie finden meine Sprache jetzt einen Tick drastisch? Das ist es aber nicht, das ist einerseits gleichfalls fast gutes Lutherdeutsch, und andererseits rühmt schon Baudelaire den weiblichen Charakter der Kirche, in ihm sah er den Grund für ihre so lang anhaltende Attraktivität. Aber hat ihn das davon abgehalten, in seiner Muttersprache zu schreiben? Nein, auch bei solchen Sachen schrieb er weiter sein äußerst delikates Französisch. Während noch Montaigne bei derlei Passagen (...) gern ins Lateinische übergewechselt ist. Und kann man überhaupt so verantwortungsvoll sein, wie Sie es offenbar von mir erwarten? Soll ich mir wirklich darüber Gedanken machen, dass durch mein Schreiben die Schwänze in vierhundert Jahren genauso den Fotzen fernbleiben könnten, wie die durch Luthers deutsch zu Wittenberg angeschlagenen Thesen ungläubig Gewordenen der Kirche? Verlangen Sie ausgerechnet von *mir* ernstlich, dass ich mich jetzt darum schere, was mit den Deutschen und ihrem Fortpflanzungswillen in vierhundert Jahren geschieht? Das ist wirklich etwas viel verlangt, ich bin nicht erst in vierhundert Jahren, sondern vielleicht schon in vier Jahren mausetot. Also, erst mal geht's jetzt weiter auf Deutsch; wenns knüppeldick kommt, können wir ja immer noch ins Englische abgleiten...

was sich, als es tatsächlich obszön zu werden beginnt, am Ende einer mehr als dreiseitigen Dialogkette (die nur durch ein „*zischte ich wieder leise*“, ein „*wagte ich einen festeren Griff*“, und ein „*entfuhr es ihr*“, also nur durch drei kurze Prosabrocken unterbrochen wurde, es handelt sich also bereits um ein perfekt entwickeltes „Free-Jazz“-Verfahren) im Geist einer klassisch-antiken Satire dann so äußert:

- „Puh, hast du geile fette Schenkel...“ - „Ha, genau wie mein Mann, der hat das auch immer gesagt, und dass ich einen Stutenhintern hätte...“

- - - Stop, stop, stop, jetzt wird es geschmacklos, jetzt wird es vulgär: „*geile fette Schenkel*“ und „*Stutenhintern*“, das gibt es in keiner anderen Sprache. Nicht dass die Stuten in anderen Sprachen keine Hintern hätten, aber im Deutschen nimmt das den fiesen Klang an, den Grünbein zu Recht beklagt und den man lieber nicht hören mag. Eigentlich müsste man diesen Ausdruck im Deutschen verbieten, aber verbieten Sie so etwas mal achtzig Millionen Deutschen und ihrer amoklaufenden sexuellen Phantasie! Ich glaube Hitler hat es versucht, und Sie sehen ja was dabei herauskam. Jetzt sind wir eine Sklavenrasse und trauen uns nicht mal mehr, die eigene Sprache zu sprechen. Andererseits hab ich diesen „*Stutenhintern*“ ja nicht selbst in den Mund genommen, bislang konnte ich mich ja bremsen: bis auf die „*geilen fetten Schenkel*“, die ich hiermit zurücknehme und in „*prachtvolle Schenkel, weißer als das grüne Gras Sapphos*“ (...) verwandele (...), kann man mir nichts vorwerfen (...)

- Andererseits kann ich von Grund auf nicht akzeptieren, dass unsere Sprache Sklavencharakter angenommen hat! Schließlich haben die Menschen die Freiheit, sich so

auszudrücken wie sie es wollen, und wenn dieser netten Frau das Wort „*Stutenhintern*“ gefällt, und dass sie es in einer delikatsten Situation mal lockend ausspricht, warum soll sie es auf Griechisch sagen? Wenn wir noch weiter Deutsch sprechen und schreiben wollen, und nicht gleich unsere ganze Sprache an der Garderobe abgeben – nach dem Motto: *Ab heute sprechen wir Englisch*, ja auch das würde funktionieren (...), ich käme dabei sogar recht gut über die Runden –, muss man auch alles sagen können, da halte ich es mit *Ennius*, der das Gleiche seinerzeit von der lateinischen Sprache erwartete und damit gegen die Dominanz des Griechischen protestierte. Mögen seine Verse auch ein wenig plump geraten sein, der große Horaz beklagt sich bekanntlich darüber, dass er sie dauernd im Schulunterricht vorgesetzt bekam, so folgte ihm doch bald ein *Lucilius*, dessen Verse schon etwas eleganter wirkten und der mit seinem Latein immerhin die Satire begründete und später nicht nur dem genialen Horaz, sondern auch *Iuvenal* und *Perseus* als Muster diente. Mir reicht es, wenn mein Deutsch so primitiv wie das Latein des Ennius klingt. Soll man es doch im Deutsch-Unterricht benutzen, wenn es den Lehrern gefällt, auch wenn mich die Schüler dafür hassen werden, grade die etwas Genialeren...

Nun gut. Man sieht, dass sich unser Autor mit einigen Passagen aus Grünbeins „*Erstem Jahr*“ kreativ auseinandergesetzt hat und dies in satirischer Verdichtung in den „*Hundertjährigen Krieg*“ einfließen ließ. Dabei sind die Anspielungen auf *Lucilius* und *Iuvenal* nicht zufällig, da Grünbein zuvor ein Buch mit dem Titel „*Nach den Satiren*“ veröffentlicht hatte, worin es nicht zuletzt um römischen Satiren geht.¹⁹ Darüber hinaus scheint Wyborny von dem da von ihm entdeckten, bald ins „Opernhafte“ eindringende Verfahren so überzeugt worden zu sein, dass er es zur Basis weiterer Arbeiten machte, was schließlich zu den handgreiflich-erotischen Passagen des „*Ausnahmezustands*“ führte. Interessant ist nun, dass er, anders als etwa Grünbein, sogar meint, gerade erotische Interaktionen seien Privileg der Literatur, womit er sich manifest gegen die landläufige Meinung stellt, die inflationäre Vermehrung von jedermann zur Verfügung stehendem pornografischem Bildmaterial mache literarische Abbildungen solcher Interaktionen zunehmend aussichtslos. Im „*Ausnahmezustand*“ heißt es dazu explizit:

Ein Video dieser beiden Nächte [die aus der Sicht des Ich-Erzählers ja nicht fiktiv waren, sondern real stattgefunden hatten] wäre eine redundante Absurdität, weil es nur die unappetitliche Oberfläche erfasst hätte und nicht bis ins hin- und herzuckende Denken drang. Nein, man müsste im Schreiben die Momente wirklich wiederentstehen lassen. War

19 Was alles dazu führte, dass sie, wie den Briefen vom 8. 7. und 31. 8. 2009 zu entnehmen, 2009 Grünbeins Übersetzung von Iuvenals dritter Satire dann tatsächlich verfilmten, nach einem Anlauf also von 7 Jahren!

sowas möglich? Mit Film war es jedenfalls unerreichbar, dort war die Summierung a priori am Wirken, nicht zuletzt wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit ... und erzeugt nur eine schale Scheingegenwart (...) Nein, nein, einen Film könnte man aus dieser seltsamen Begegnung mit Mrs. de Winter garantiert nicht machen: in der dann präsentierten, das Geschehen verkürzenden Oberfläche wären die Interaktionen ganz ohne jedes Geheimnis und kaum mehr als ein Witz...

- 12 -

Soviel zunächst zum durchgearbeiteten, vor dem Austausch ihrer Briefe bereits vorhandenen Subtext. Der Briefwechsel beginnt folgendermaßen:

Hamburg, 8. 11. 2002

Lieber Herr Grünbein,

ich weiß nicht ob Sie sich noch an unsere Begegnung in den Berliner Kunstwerken bei einer Ausstellung von Bildern Henry Dargers erinnern, wir sprachen ein wenig über Lukrez und ich erzählte Ihnen von meinem Film, wobei ich versprach Ihnen ein Video zu schicken. Leider gab es in der Endfertigung des Films dann noch etliche Probleme, so dass die Premiere erst jetzt stattfinden konnte. Hier also endlich das versprochene Video von „*Sulla*“.

Der Film ist eine Satz für Satz Verfilmung der ersten 45 Seiten eines 350-seitigen Romans, der sich mit dem, wie sagt man: „Lebensweg“ des römischen Diktators Sulla auseinandersetzt und den Untertitel „*5 Studien in verstörter männlicher Wahrnehmung*“ trägt; wobei die Phrase „Satz für Satz“-Verfilmung recht harmlos klingt, aber tatsächlich eine erhebliche ästhetische Einschränkung zur Folge hat, die (schon rein technisch) sehr schwer zu meistern ist, gar nicht einmal unähnlich dem Gedicht von Ihnen, was ich neulich in der Frankfurter sah, wo die Zeilen die Form einer Vase nachbildeten; dass Sie das hinkriegten, ohne dass die rhythmische und inhaltliche Qualität darunter litt oder sich gar veralberte, fand ich außerordentlich beeindruckend.

Und das führt gleich mitten in die Sache: ich kann mir nämlich vorstellen, dass es unter Umständen zu einer interessanten Zusammenarbeit zwischen uns kommen könnte, wobei ich, simpelst gesagt, versuchen würde, einige Ihrer Gedichte ebenso „wortgetreu“ und vor allem „rhythmusgetreu“ zu verfilmen, wie in „*Sulla*“ meinen eigenen Text, der leider nun einmal nicht die denkerisch-lyrische Intensität hat, über die Sie so reichlich verfügen. Darüber und was genau das bedeutet, müsste man natürlich ausführlicher sprechen. Vielleicht bietet das Video dafür einen Einstieg.

Wenn Sie es also betrachten sollten, wäre nett, wenn Sie ein bisschen aufs Formale achten, insbesondere die vielgestaltigen Wort-Bildbeziehungen, und sich nicht gleich, sollte es sich so ergeben, vom Inhalt abschrecken lassen (...) - vielleicht kommt da ja etwas in

Gang. (...)

Herzlichst Ihr

PS: Ich lege noch eine Daten-CD bei, worauf sich der ganze Roman als pdf-Datei befindet, vielleicht ist es ja nützlich

Und diese Daten-CD hat es in sich. Was sich jedoch erst indirekt äußert. Denn zunächst scheint dieser Brief im Nirgendwo zu versickern. Aber 2 Monate später kam es doch zu einer Reaktion Grünbeins, auf die unser Autor am 4. 1. 2003 reagiert, indem er die Entstehungsgeschichte des „*Hundertjährigen Kriegs*“ erläutert:

Lieber Herr Grünbein,

danke für Ihre kurze Notiz von Silvester. Hier also der Ausdruck von „*Hundert*“; dass Sie ihn angefordern, freut mich sehr, ich hatte diesen Text auf der CD ja eher versteckt und wollte Sie nur dann darauf hinweisen, wenn Sie - sonst schien es keinen Sinn zu machen - einen Zugang zu „*Sulla*“ gefunden hätten. Na, nun sind Sie von allein darüber gestolpert; was vielleicht ganz gut ist, auch weil ein paar kleinere Korrekturen, von denen man als Autor ja immer annimmt, sie seien schicksalsentscheidend, nun in den Text inkorporiert sind.

Das Ganze ist natürlich ein bisschen heikel, aber es fing als harmloses, witziges Spiel an, bei dem ich, eher zum Spaß, einfach ein bisschen rumprobierte - hätte ich gewusst, welches Ausmaß dieses „Spiel“ annehmen würde, hätte ich, Sie können es sich vorstellen, kaum damit angefangen. Tatsächlich hat mich aber bereits das Auftauchen Ihres Namens, und dass der Ich-Erzähler, trotz seiner moralisch-intellektuellen Minderwertigkeit, zu Ihrem Buch einigermaßen intelligent Stellung beziehen sollte, schnell aufs Äußerste gefordert. Eine sehr sonderbare Sache, fast eine, man kann schon sagen, existentielle Herausforderung, in Form eines virtuellen Dialogs, bei dem Ihr Buch immer ein zuverlässiger Ansprechpartner war, der sowohl meinen Protagonisten als auch mich, schon um das von Ihnen so erfolgreich angepeilte Niveau zu halten, innerhalb der drei Wochen, in denen ich das Ganze letzten März niederschrieb, immer weiter ins Extreme schob. Ist nicht komisch, dass der bloße Erwerb von Literatur (...), indem man sie einer Figur zu lesen gibt, so zu inspirieren vermag? Leider kann man bei so was - das ist fast wie bei der Liebe - nicht vorher um Erlaubnis fragen, wie es sich unter anderen Umständen vielleicht gehören würde, und einen Verlag schon gar nicht, das wäre absurd.

Überhaupt ist so ein virtueller Ansprechpartner eine phantastische Sache: einerseits hat man gewisse Vorstellungen von ihm, andererseits kann man das Denken dieses Gegenübers auf genau die Punkte fokussieren, die einen selbst brennend interessieren. Ich weiß nicht, wieso mir dabei die Heisenbergsche Unschärferelation in den Kopf kommt, aber grade, dass ich Sie so vage kenne, gab mir die Möglichkeit, Ihr Denken auf so robuste Weise zu importieren. Bei jemandem, den man genau kennt, wäre das um vieles heikler. Es

lebe also das Fremde! Dass Sie selber als fleischliches, als reales Wesen davon nicht berührt werden, oder dass ich Ihnen und Ihrem Werk nach wie vor mit Bewunderung und großem Respekt begegne, als einzigem Lichtblick in entsetzlicher Öde, und dass nicht eine einzige Bemerkung dieser Erzählung Ihnen gegenüber irgendwie abwertend gemeint ist, versteht sich wohl von selbst.

Insofern ist ganz passend, dass der „*liber secundus*“ genannte zweite Teil der Erzählung (ab Kapitel 12), worin die Vergil-Funktion, die Funktion also eines Führers durch äußerste Wildnis, welche im ersten Teil Sie innehatten, auf Willis Frau übergeht, auf Waltraut -- in diesem Moment ändert sich auch die Schreibweise ihres Namens, zuerst wird sie von Willi (vermutlich infolge einer intrafamiliären Lautverschiebung) ja „Waltraud“ genannt --, schnell jeden Halt verliert. Zwar gewinnt Willi, weil er nun nicht mehr von Ihnen bzw. der Lektüre Ihres Buchs abhängig ist, eine gewisse Würde, aber Waltraut ist, obwohl sie sich immerhin von Flaubert inspirieren lässt, leider keine Beatrice, die ihn durch ein würdige Welt zu geleiten vermag. Natürlich ist dieser Erzählteil deutlich schwächer, eigene Würde hat - selbst in der *commedia* - leider ihren Preis, grade in einer konfus gewordenen Welt, woran man auch erkennen kann, dass die relative Qualität des ersten Teils gutteils von Ihnen, oder zumindest dem Niveau, das durch die Lektüre Ihres Buches in die Erzählung eingeführt wurde, geborgt gewesen ist. Allein ist dieser Willi - wie viele von uns - ein Nichts. (...)

Auch Ihnen ein frohes Neues Jahr / Herzlichst Ihr

Damit war der Grundstein des Briefwechsels gelegt. Dass Grünbein den „*Hundertjährigen Krieg*“ - auch den handgreiflichen Kontext - als bemerkenswerte intellektuelle Leistung akzeptierte, war für unseren Autor die Basis dafür, weiter zu machen. Wie sich die Interaktion dann gestaltete, ist den einzelnen Briefen zu entnehmen. Ich habe sie in vier Gruppen untergliedert, wobei es vor deren Beginn jeweils Vorbemerkungen gibt, die knapp auf wesentliche Aspekte verweisen. Damit ist der Inhalt der Briefe natürlich nicht erschöpft.

- 13 -

Denn vieles des darin Wesentlichen äußert sich in subtilen Nuancen. Eine dreht sich um die Römerbrücke in Rimini, das erste Gedicht, das Grünbein unserem Autor per fax übersandte, weil er meinte, es sei für eine Verfilmung geeignet:

Berlin 29. 8. 2003, per fax um 15:33

Lieber Klaus Wyborny,
bevor ich mich später melde, zwei kurze Bemerkungen nur:

1. Wir sollten unbedingt an der Nahtstelle von Antike und Gegenwart einsetzen (ich schicke Ihnen gleich anschließend ein Gedicht aus diesem Sommer, das zum Kristallisationskeim werden könnte unseres Filmes); usw. usw.

Ihr

--- dazu, in einem weiteren Fax, das Gedicht „An der Tiberiusbrücke“

sofort kam die Antwort:

Hamburg, 30. 8. 2003

Lieber Durs Grünbein,

die Tiberiusbrücke also, welch schöner Einstand. Mit unserem kleinen Modell ein Kinderspiel. Ich kenne diese Brücke nämlich zufällig ein bisschen. Das Hauptproblem ist, wie man sie sich entfalten lässt, z.B. ob man mit einer Totale beginnt. Lieber nicht, würde ich sagen, eher bietet sich das Weiß der Kalksteinblöcke an. Weiß ist zu Beginn eines Stücks, vor allem nach einer Schwarzfilmpassage, allerdings eine schwierige Farbe, die leicht nicht staht sondern blendet, so dass man keine Details und Strukturen sehen kann. Ebenso schwierig ist, den Fluss in Erscheinung zu setzen, vor allem das in der Tat irgendwie abgebunden Wirkende auf der vom Stadtkern Riminis gesehen linken Seite, das auch mich, als ich es sah, sonderbar rührte - aber dann, bei den fünf steinernen Mäulern, sah ich schon beim ersten Lesen meine Idee von den Bildern, die von den Worten „ausgespuckt“ werden, am Wirken: auf „Mäuler“ würde der erste Bogen erscheinen mit einer kleinen Ablende, in einer verzögernden Pause beim Vortrag des Gedichts der zweite und dritte, bei den „trüben Schlammfluten“ der vierte, und bei „Tiberius“ schließlich der fünfte, während zu „Christus“ der Stein erscheinen könnte, an dem, wenn ich richtig erinnere, die Jahreszahl der Erbauung eingemeißelt ist, um dann, nach „er dachte“ die Totale der Brücke lange stehen zu lassen, bis „Beim Überqueren“, wo auf die Straße selbst umgeschnitten wird und den rumpelnden Verkehr über den verglichen mit dem üblichen Asphalt, wie man denkt, uralten Kalkstein.

Und genau so sieht die Verfilmung des Gedichts in dem Film „*Eine andere Welt*“ heute aus, dessen Viennale-Aufführung am Anfang des „*Ausnahmestands*“ steht. Mit allerdings einigen zusätzlichen Schnitten, über die aber ebenfalls bereits in diesem Brief spekuliert wird:

(...) Natürlich dachte ich bei „Christus“ sofort an das in unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser Brücke hängende Kruzifix Giottos im „Tempio“ Albertis, und bei den nach der Schlachtung zappelnden Fischen an einen dieser auch vor der Schlachtung von Zapeln erfüllten Fischkörbe, wie man sie im Fischereihafen sieht, bei dem der Fluss ins Meer

mündet (...), aber für diese Bilder hat das Gedicht im Moment des Vortrags, meine ich, keinen Raum. Man könnte sie aber, und jetzt komme ich auf die Makrostruktur unseres Films zurück, nach dem nächsten oder übernächsten Gedicht auftauchen lassen, vielleicht in einem ganz eigenen nur visuellen Stück, gepaart mit einer neuen Einstellung der Tiberiusbrücke, wobei das Kruzifix, auch in seiner Beziehung zu zappelnden Fischen, natürlich hochgefährlich ist, im Grunde nur erscheinungsfähig, wenn man auf das Christentum im Lauf der Gedichtzyklen weiter eingeht, was wiederum vermutlich das riskanteste Unternehmen ist, auf das sich ein Dichter - in Filmen mit Handlung geht es natürlich leichter - heutzutage einlassen kann. Gott, wie hat man Claudel verspottet.

Aber damit nicht genug. Im „*Ausnahmezustand*“ wird noch weiter auf Rimini eingegangen, das in der Verfilmung eine deutlich größere Rolle spielt, als die ihr in dem Gedicht zugemessene. Der Kolumbus-Film enthält, wie erwähnt, ein fünfminütiges „*Das Wunder von Rimini*“ betiteltes Segment, das Grünbein, wie Wyborny am 16.9. 2005 schrieb, zu dem Kommentar verleitete

ich sei ja offenbar ein katholischer Filmmacher, was mich vollkommen verblüffte. Zumal uns beiden ja auffiel, wie unsere Begegnung von sehr, sehr sonderbar sich häufenden Zufällen begleitet war (...) Na ja, und da fuhr der Zug mit beträchtlichem Tempo plötzlich ab und befreite mich aus einer Art Depression...

Insofern gab es tatsächlich ein Wunder in Rimini, das der Film ausdrücklich feiert. Auch im „*Ausnahmezustand*“ wird es erörtert, noch während der Einführung im Kino, wo es, nach der Diskussion einiger Seefahrtsprobleme auf Kolumbus dritter Reise, heißt:

Wobei der nautische Aspekt hier (...) allein durch einige einzig dem lokalen Verkehr gewidmete Segel- und Fischereiboote präsentiert wird, und ein sonderbares, seelenverkäuferartiges Schiff, das an der Mole von Rimini anlegte, als ich nicht weit davon eins der Gedichte Grünbeins verfilmte, dessen Thema eine aus Istrischem Kalkstein erbaute Bülke aus der Zeit des Tiberius war. Dass dieser Seelenverkäufer grade ebensolchen Istrischen Kalkstein entlud (...) erschien wie ein Wunder.

Zufall? - Gewiss ... Ebenso wie es Zufall war, dass Grünbein, während wir überlegten, welches Gedicht wir nehmen könnten, mir als erstes jenes Gedicht über die Tiberiusbrücke zufaxte, ohne zu wissen, dass ich an exakt dieser Brücke vor Jahren bereits einmal gedreht hatte, als ich nämlich dort auf einem Festival zufällig meinen Film über den Urknall präsentierte und mir Rimini eine Woche lang immer mal anschaute. Wobei ich, beim Besichtigen des sogenannten ‚*Tempio di Malatesta*‘ (ein Kirchenbau des Renaissance-Architekten

Alberti), vor einem Fresco Piero della Francescas zufällig einen jungen portugiesischen Filmmacher antraf (einen Landsmann also Vasco da Gamas), den ich sonst nur beim Essen sah und der mich nun aber auf ein Kruzifix Giottos hinwies, das unscheinbar in einer Seitenkapelle angebracht war, wo ich es übersehen hatte, denn ich interessierte mich nicht für Kruzifixe. (...) Natürlich war es nur Zufall, dass aus Grünbeins Gedicht nun in meinem Büro die Zeile „als Tiberius Kaiser war und Christus am Kreuz verzagte“ per Fax erschien. Genauso wie es ein Zufall war, dass sich mein Film über die römische Antike an einer Gestalt versuchte, die mit der grad entstehenden römischen Beton-Architektur verbunden war, als deren Basis aus Kalkstein gewonnener Zement diente. Oder dass ich einen Teil meiner Jugend auf Binnenschiffen verbrachte und dieser Kalksteinschutt transportierende Seelenverkäufer ein halbes Binnenschiff war, wodurch ich überhaupt erst auf ihn aufmerksam ward...

Selbstverständlich lässt sich dies in moderner Manier als Aufeinandertreffen irgendwelcher Wahrscheinlichkeitswellen deuten, denn an Vorherbestimmung mag man in unserem Erdenwinkel schließlich nicht glauben. Ja, insofern gewiss alles Zufall - doch wenn sie sich häufen und ein Muster zu bilden beginnen, kommt man ins Grübeln. Und auch ich glaube (...) ganz gern an mehr als nur Zufall. Denn wenn man Teil so eines Musters zu werden beginnt, bildet man sich leicht ein, dass es mit allem, was man tut, seine Richtigkeit hat. Und das erzeugt eine glücklich urbane Gelassenheit, die sonst schwer nur zu haben ist. Und nur diese Gelassenheit, in der man an einen *genius loci* zu glauben beginnt, der einem alles gelingen lässt, ermöglichte mir, das Kruzifix Giottos für diesen Film überhaupt zu drehen und später darin erscheinen zu lassen. (...) Erst wenn man sich von einem Muster überwältigen lässt, wagt man überhaupt, so etwas zu versuchen. Viele (...) heiraten übrigens bloß, weil sie sich als Teil eines solchen Musters wähnen, und stricken und sticken dann daran kräftig herum, damit es noch überzeugender wird. Vielleicht beruht sogar die Mehrheit unserer Ehen auf diesem Prinzip. Denn fühlt man sich vom gnädigen Wirken der launischen Dame Fortuna beschwingt, meint man alle Widerstände, so hoch sie sich auftürmen, überwinden zu können, und oft gelingt es einem dann auch ... und das wirkt, angesichts einer vorher vermuteten schieren Unmöglichkeit, in der Tat wie ein Wunder.“

Im Rahmen der Sprach-Ökonomie des Einführungsvortrages, in dem ansonsten möglichst knapp formuliert wird, erstaunen diese doch recht willkürlich, um nicht zu sagen, abstrus wirkenden Passagen des „*Ausnahmestands*“. Dieses Erstaunen löst sich erst auf, wenn man in den letzten Teil dieser Materialsammlung schaut, in den Vortrag „*Was eigentlich sehen wir in Bildern*“.

Vorher sollten wir jedoch noch einen inhaltlich ebenso wesentlichen Punkt erörtern,

den Aspekt nämlich der „Beichte“ und wie er sich im „*Hundertjährigen Krieg*“ in die sexuelle Interaktion Willis mit der „Dame aus Essen“ schiebt. Es beginnt mit einer Erpressung, was die Rollenverteilung schlagartig ändert. Bis dahin war Willi ein mehr oder weniger souveräner Verführer, der jene Dame routiniert zu intimen Bekenntnissen verleitet, um seine Lust zu steigern. Als er nach vollzogenem Genuss in klassischer Manier abzuziehen gedenkt, kann sie ihn jedoch mit den Fotos, die sie am Ende von ihm machte, was als die Erregung stimulierendes Spiel begann, in die Enge treiben. Dies äußert sich folgendermaßen:

„....Warten Sie, uuhh, davon will ich auch noch ein Foto“, rief sie, dabei nach der auf dem Boden liegenden Kamera langend, um dann (...) gleich loszuknipsen. - „Ach, hören Sie auf, Sie sind ja verrückt. Lassen Sie mich gehen und wir vergessen das Ganze...“ - „Warum soll ich das tun? Ich möchte noch ein bisschen von Ihnen haben. Sie gefallen mir nämlich. Keine Angst, ich werd Sie nie wiedersehen, Sie werden schon zu Ihrer jungen Frau zurückkommen. (...) So, und jetzt sammeln Sie sich erstmal. (...) Ich will Ihnen doch nichts Böses ... Ich will nur, dass Sie Ihre Sünden bekennen ... Haben Sie verstanden? ... Nein? ... Sie gucken so ungläubig (...) Beruhigen Sie sich (...) Ich fotografier Sie nicht mehr.“ - „Dann lassen Sie mich doch endlich gehen“, wimmerte ich bereits. - „Nein, erst müssen Sie Ihre Sünden bekennen, denn ich will Ihnen vergeben. Kommen Sie, jetzt (...) brauchen Sie keine Angst mehr davor zu haben. (...) Los schauen Sie auf das Wesen der Sünde, das Sie angelockt hat, begreifen Sie die Essenz dieses Lockens (...) Erkennen Sie nicht das verderbliche Locken der Sünde?“ (...) - „Doch, das tu ich“, sagte ich angewidert, „aber warum hören Sie nicht endlich auf. Das kann Ihnen doch keinen Spaß machen...“ - „Meinen Spaß lassen Sie mal meine Sorge sein.“ (...) - „Kommen Sie, ich erhebe mich jetzt einfach, gehe zur Tür, öffne sie langsam, die Fotos können Sie behalten, auch wenn ich es etwas gemein finde, wobei ich hoffe, dass Sie nicht schreien werden (...), und dann vergessen wir alles.“ (...) - „Nein, ich lass Sie jetzt nicht so billig laufen. Wieviel Geld haben Sie bei sich?“

- „Was, Sie wollen Geld?“ rief ich und dachte: *Oh Gott, der du mir im Schoß einer Greisin erschienen bist, ich bereue, das ist ja ein Alptraum, was kommt denn nun noch? Oh bitte, Gott, straf mich nicht noch mehr, ja ich weiß, dass ich (...) geschworen hatte, es an dem Wyborny wieder gutzumachen, und nun werde ich von Dir gerechterweise gestraft, weil ich es erstens nicht getan und statt dessen, zweitens, nicht nur sündhaft Ehebruch begangen sondern auch noch eine unbescholtene ältere Dame zu einem widerlichen Ehebruch verleitet und drittens schon wieder fünfunddreißig Minuten meines Lebens verplempert habe (...), ohne an dem Wyborny wieder etwas gut zu machen.* (...) - „Na warum denn nicht? (...) Na was bietest du denn als Ablösesumme, damit ich dich nicht in der Hölle schmoren lasse?“ (...) - „Sie wollen mich doch nicht erpressen...“ - „Warum denn nicht, ich will auch ein bisschen perversen Spaß! Und beziehen nicht alle ihren Spaß aus dem Geld?“

Darin sind für uns jetzt zwei Sachen interessant. Zum einen, dass man zu Bekenntnissen von „sündhaftem“ Verhalten gezwungen wird, die, und das ist der Punkt, einem gleich wieder „vergeben“ werden, denn Ziel dieses Spiels ist eine dadurch verlängerte Erregtheit. Dieses Muster durchzieht die komplette Interaktion und ist drei Jahre später auch Grundmotor des „*Ausnahmezustands*“, in dem die skandalösen Bekenntnisse der „Belgierin“ den Icherzähler immer weitertreiben, obwohl er kaum noch Lust hat. Das ist jedoch nur ein formaler Aspekt. Interessanter für uns ist, dass an genau dieser Stelle, an der „Bekenntnisse“ verlangt werden, überraschend der Name des wirklichen Autors erscheint, wobei man nicht vergessen darf, dass die Erzählung der Feder Willis entsprang. Es kommt also zu einer Verdopplung der Autorenpersönlichkeit, in, wenn man so will, Anlehnung an die bekannten Persönlichkeitsaufspaltungen Kierkegaards oder Pessoa's. Dabei wird auf gewissermaßen einen „Ur-Wyborny“ rekurriert, von dessen Charakter die Erzählung nun abstruse Fragmente offenbart. „Willi“ wird gleich zugeben, dass er sich seine Professur nur erschlichen hat, indem er einige Ideen jenes Ur-Wyborny als eigene ausgab. Damit greift der reale Wyborny zugleich sich selbst an. Zwar ist er kein windiger Karlsruher Medienprofessor wie Willi, der erklärt:

Also, ich bin von Beruf Professor, das Fach tut nichts zur Sache, es ist jedenfalls nicht so was Elendes wie die Ingenieurwissenschaften, wo man den Leuten zwar zu einem gewissen Status verhilft, der sie heiratsfähig macht, was aber leider bedeutet, dass sie Häuser bauen müssen, für ihre Frauen und Kinder, inklusive kompliziertester Hypotheken, Abschreibungen und Scheidungen, eine grauenhafte, in diversen Tretmühlen, die man zu treiben hat, sich abspielende Existenz (...) - Nein ich unterrichte arme Schlucker, die chancenlos im Berufsleben sind, und ohne Chance, auf diese Art unglücklich zu werden; Taxifahrer, zukünftige Rauschgiftsüchtige gehören dazu, und einige meiner Studenten kann man an deutschen Hauptbahnhöfen besichtigen - in Momenten von Größenwahn halte ich 80 Prozent der dort versammelten Penner für einstige Studenten von mir.

Sondern Wyborny war, als er den „*Hundertjährigen Krieg*“ verfasste, Professor an der Berliner Akademie der Künste, wo er, nach dem, was man hört, einen hochinteressanten Unterricht gestaltete. Trotzdem stellte die Übernahme dieses Jobs in seinen Augen wohl einen Verrat an jenem Ur-Wyborny dar. „Willi“ mochte insofern für das Gespenst stehen, das aus ihm zu werden drohte, wenn er sich längerfristig auf eine akademische Laufbahn einließ.²⁰ Doch der „Verrat“ geht weiter, und

20 Dass er dem Braten und seiner durch die veränderten Umstände vielleicht sich nun modifizierenden Kreativität nicht über den Weg traute, lässt sich an dem Zögern erkennen, mit dem er das seit

zwar durch den Akt des Schreibens selbst. Jener Ur-Wyborny war ganz noch dem Film verhaftet, und mit dem Versuch, ins Literarische zu gehen, wurde diese Ur-Persönlichkeit ins Abseits gestellt. Zumal mit dem „*Hundertjährigen Krieg*“ nun ein Produkt vorlag, das den guten Geschmack, der die Produktionen des Ur-Wyborny auszeichnete, in Bezug auf gängiges Moralempfinden deutlich hinter sich lässt. Auch im Rahmen seiner Kunst hat er sich also in die Regionen der „Sünde“ begeben. Wenn man so will, äußert sich in dieser Szene das Befremden des Autors gegenüber dem eigenen Produkt, das von seinem Ur-Wesen nicht ertragen und noch weniger akzeptiert werden kann. In diesem Geist setzt sich die Szene jedenfalls fort. Nachdem Willi der Dame aus Essen einiges über jenen Ur-Wyborny zu Gehör gebracht hat, erhält er zur Antwort:

- „Mein Gott, was faseln Sie da? Hören Sie mir endlich auf mit Ihrem Wyborny! Schluss jetzt damit! ... - So! (...) Sie wissen ja wohl, was jetzt kommt (...), soll ich etwa auch davon ein Foto machen? Verstehen Sie immer noch nicht, Sie sind jetzt in meiner Gewalt! Sie müssen mich schon umbringen, wenn Sie entkommen wollen. Ja bringen Sie mich ruhig um, es macht mir nichts aus. Los: Wollen Sie mich umbringen?“

- „Nein, ich will Sie nicht umbringen, das wär doch Wahnsinn. Aber bitte machen Sie kein Foto davon, ich möchte nicht, dass meine Studenten mich so sehen...“ - „Was kümmern mich Ihre Studenten. Sagen Sie mir nur, dass Sie einverstanden sind. Oder wollen Sie sich lieber nackt ausziehen und hier wie ein Idiot Staub wischen? Soll ich Sie etwa beim Staubwischen fotografieren?“ - „Nein, bitte nicht, ich bin ja einverstanden, hören Sie, ich bin einverstanden...“ - „Geben sie mir das nachher auch schriftlich, oder wollen Sie etwa, dass ich die Fotos ins Internet stelle?“ - „Ja ich gebe es Ihnen, wenn Sie wollen, auch schriftlich, aber bitte fotografieren Sie mich nicht dabei...“ - „Na sehen Sie, mein Lieber (...) ich will Ihnen nicht schaden (...), danach können wir immer noch staubwischen ... Oder wollen Sie mich stattdessen doch noch umbringen?“

dem Jahr 2000 von ihm aufgenommene Bildmaterial benutzte. Wobei als Schwierigkeit hinzugekommen sein mag, dass er in dieser Zeit das Aufnahmemedium wechselte und beim Drehen zum Videoformat übergang. Die Videos, die in Tunesien entstanden, mochte er jedenfalls nicht so sehr akzeptieren, dass er sie in seine DVD-Edition aufnahm. Sie sind einzig als Beilagen zum „*Hundertjährigen Krieg*“ deklariert. Auch bei den mit einer Videokamera aufgenommenen Tagebuchnotizen für „*Das letzte Jahr*“ zögert er lange mit dem Herausbringen. Erst nach seinem Herzinfarkt, der die Zeit davor wohl anders leuchten ließ, war er (2009) bereit, sie zu publizieren. Für die Verfilmung von Grünbeins Gedichten stand dagegen von vornherein fest, dass sie in einem digitalen Videoformat stattfinden sollte. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls interessant, dass zwei nach 2005 entstandene lange Filme, die wohl zu seinen besten gehören, die „*Hommage an Ludwig van Beethoven*“ (72 Min) und „*Studien zum Untergang des Abendlands*“ (80 Min), nicht auf neu Gedrehtem beruhen, sondern auf Aufnahmen, die zwischen 1977 und 1985 mit Filmkameras entstanden. Es wurde also noch von unserem Ur-Wyborny gedreht. Als säße ihm noch immer die Furcht im Nacken, er habe den eigentlichen Kern seiner Kreativität womöglich verraten.

- „Oh Du Dreieiniger Gott“, betete ich, „der Du mir bereits im Schoß einer Greisin erschienen bist, ja bestrafe mich für meine Sünden, bestrafe mich dafür, dass ich diese ehrbare, wohlmeinende Frau in Versuchung geführt habe, bestrafe mich dafür, dass ich sie zum Ehebruch verleiten wollte, bestrafe mich dafür, dass ich diesen Ehebruch dann mit ihr auch begangen habe (...)“ - „Ja, so ist es richtig, oh .. oh ... mir kommts gleich, ja, oh ... oho, aber vorher darfst du mich da noch kurz küssen, los jetzt...“ (...) - „Ja, (...) ich hab es verdient, oh allmächtiger Gott steh mir bei, verzeih mir meine Sünden, verzeih, dass ich diese edle Frau zur Sünde verführt habe, aber verzeih mir angesichts dieser sündhaft vor mir stehenden Öffnung auch, dass ich den Wyborny um ein glückliches Leben gebracht habe, verzeih mir, dass ich ihn seiner Ideen beraubt habe, um mir eine Professur zu erschleichen (...)“ - „Ja, so ist richtig, gesteh mir alles, bekenn mir deine Sünden, uh, geht mir das runter, (...) hab keine Angst, wirst schon keinen Herzinfarkt kriegen, das haben ganz andere überlebt...“

Am Ende des „*Hundertjährigen Krieges*“ kommt es dann zu einem weiteren, nun noch seltsameren Erscheinen Wybornys, in einem Gespräch Willis mit einem gewissen Waldemar, der, als einstiger Stukaflieger, seine Tunesienerinnerungen auffrischt, und, beginnend mit Kleists berühmter Einleitung „Was ich Ihnen nun erzähle, ist vermutlich nicht der *ungebeuerste Witz, der vielleicht, so lange die Erde steht, über Menschenlippen gekommen ist*“ eine Kriegs-Geschichte zum besten gibt, zu der „*weder die griechische noch die römische Geschichte ein Genestück liefert*“. Auf Willis Frage, was denn mit jener Bombe geschehen sei, die in dieser Erzählung in Gestalt eines von Heisenberg entwickelten Urankonzentrats eine gewichtige Rolle spielt, antwortet Waldemar:

„Keine Ahnung, da kamen ja schon die Russen ... ich bin bei Ferchland über die Elbe geschwommen und hab mich auf einem Bauernhof in einem Elbkaff namens Röben versteckt.“ - „Was? *Röben*? Sie kennen Röben? Ich hab einen Bekannten, der dort geboren wurde, ein gewisser Wyborny.“ - „Wie? Sie sind ein Bekannter dieses Wyborny? Donnerwetter. Was ist denn aus dem geworden, ich war bei seiner Geburt dabei...“ - „Wie? Was? Das kann doch nicht wahr sein, das klingt ja noch unwahrscheinlicher als alles, was Sie mir sonst erzählt haben. Er ist, na ja, eine Art Kollege von mir, im Grunde aber eher ein Versager. Wie kam denn, dass Sie bei seiner Geburt zugegen waren?“ - „Ich hatte bei seiner Großmutter Unterschlupf gefunden, nein, nein, nicht was Sie denken, vor den Amerikanern, die hatten das linke Elbufer besetzt, und sie war eine verheiratete Frau, kennen Sie die *Blechtrommel*?“ - „Sie meinen Günther Grass?“ (...) - „Ja, darin gibt's eine Szene, wo jemand, ich glaub um der Polizei zu entgehen, einer Bäuerin unter den Rock kriecht (...), so ungefähr müssen Sie sich das vorstellen, ich bin bei ihr untergeschlüpft, kennen Sie die *Blechtrommel* nicht?“ - „Doch, doch“, log ich, um (...) nicht als totaler Kulturbanause

dazustehen. - „Und so kam es, dass ich den kleinen Wicht sogar in den Händen hielt, bei seiner Geburt war ich nämlich der einzige anwesende Mann, der Vater war unterwegs, ein ziemlicher Windbeutel, würde ich sagen, ein Österreicher, wie Hitler (...) So, so, ein Versager ist der kleine Wyborny also geworden, ich hab ihn nie wiedergesehen ... na eigentlich kein Wunder, so ohne Vater...“ - „Aber er hatte doch einen Vater...“ - „Ja einen Österreicher, das ist doch nichts. Kein Wunder, dass so viele Künstler aus Österreich kommen.“

Und damit taucht nicht nur Wyborny wieder auf, sondern auch jenes (fiktive) Röben, dessen bis ins Detail dargestellte Topographie am Schluss von „*Vereinigt*“ steht. Dort war es allerdings der Geburtsort eines Filmmachers namens „Philipp“, der, von seinem Beruf enttäuscht, einen Einstieg in die Literatur zu finden versucht. Auch dieser Philipp stellt insofern eine modifizierte Version des Ur-Wyborny dar, was sich auch darin äußert, dass der reale Wyborny keineswegs in jenem „Röben“ sondern in einem Elbdorf namens Bittkau geboren wurde. Am ehesten sind die Konturen jenes „Ur-Wyborny“ wohl in der ältesten umfassend dargestellten Schicht der *Comédie* zu erkennen, im 1979 spielenden Roman „*Sieben Tage Eifersucht*“. Dort ist ein gewisser „Carl“ die Hauptfigur, die bereits viele der Aktivitäten vollführt, die, in entschlossener Form, dann auch in den zeitlich später angesiedelten Teilen der *Comédie* stattfinden: er macht Filme, malt, schreibt, interessiert sich fürs Sexuelle, ist noch mit seiner Familie verbunden (Vater und Mutter leben noch), hält Vorträge an Kunsthochschulen, war Professor in Ohio, lehnt eine Professur für Computerbildbearbeitung an der Universität Buffalo ab, streckt seine Interessen also noch in alle möglichen Gegenden aus, ohne sich zu entscheiden. Zu diesem Existenz-Stadium heißt es in Wybornys „*Grundzüge einer Topologie des Narrativen*“:

Aber irgendwann muss man sich entscheiden. Die Entscheidung ist die Kehrseite der Freiheit. Die Freiheit ist nur in einem Schwebezustand genießbar. In einem Zustand der Jugend, ließe sich sagen. Die Entscheidung macht mit der Jugend Schluß. Eine Entscheidung öffnet einen Weg und verschließt uns andere. Befindet man sich auf einem Weg ist man nicht mehr frei. Man muss ihm folgen, muss einer Idee von sich folgen. Man geht voran. Und ohne es zu wollen, ohne dass man einen Gedanken daran verschwendet hat, befindet man sich plötzlich im Stadium der Camusschen Absurdität. Denn indem eine Entscheidung eine Erfahrung erschließt, schneidet sie mich von anderen Erfahrungen ab. (...) Vermeide ich jede Entscheidung, schneide ich mich jedoch von denjenigen Erfahrungen ab, sie sich nur erwerben lassen, indem man sie nicht bloß entscheidungslos anschaut.²¹

Diese Passage bringt die Programmatik von Wybornys Romanserie auf den Punkt.

21 K. W., *Grundzüge einer Topologie des Narrativen*, Münster 2014, S. 266

Seine *Comédie* beginnt mit einem relativ offenen, freien Charakter, also jenen „Carl“, und fächert sich dann in Persönlichkeits-Varianten auf, in denen gewisse Entscheidungen spezifische Lebenswege strukturieren. Carl ist noch eine recht polyvalente Erscheinung, ein getriebener Künstler, der seinen Wesenskern offen hält und sich für keinen Lebensweg entschieden hat, dessen Verfolgung ihn von anderen Möglichkeiten abschneidet. Insofern befindet er sich noch in einer (allerdings riskanten) Paradies-Welt, in der man die Freiheit hat, sich nicht entscheiden zu müssen. Dafür riskiert man, als Dilettant zu enden, als dilettierender Versager. Im Rahmen der *Comédie* stellt Carl also einen recht zufriedenstellenden „Ur-Wyborny“ dar. Dieser „authentische“ Charakter wird auf Grund einer Reihe von Entscheidungen um 1990 zerbrochen, was, wie wir sehen werden, zu einer sich auffächernden Folge von Namensänderungen führt. Auch Willi ist eine Erscheinung in diesen Auffächerungen, einer, der - anders als der nur kurzfristig an der Berliner Akademie der Künste unterrichtende Real-Wyborny - seine „Künstlerseele“ auf Grund einer in eine strikt akademische Karriere führenden Entscheidung beerdigt hat.

- 15 -

Wir bemerkten bereits, dass das „Gestehen von Sünden“ im Verlauf des „Free-Jazz-Verfahrens“ nicht nur den „*Hundertjährigen Krieg*“, sondern auch den „*Ausnahmestand*“ bestimmt. In beiden geht es um kurzfristige, auf ein oder zwei Tage beschränkte Interaktionen von einander Fremden, die sich danach nicht wiedersehen, die also nur hedonistisch versucht hatten, mit Hilfe solcher Geständnisse aus dem erlebten Moment ein Maximum an Genuss herauszukitzeln.

In der „*Unsterblichen Geschichte*“, dem vielleicht erstaunlichsten Buch Wybornys, das sich um einen in Harvard lehrenden, nun aber durchgeknallten Theologieprofessor namens „Richard“ und ein erotisches Jugendabenteuer dieses Herren dreht, geht es um mehr. Dort wird dieses Verfahren benutzt, um das Sittengemälde einer ganzen Gesellschaft zu malen, der deutschen Gesellschaft nämlich zwischen 1908 und 2004. Mit stets diesem Blick hinter die sogenannten Kulissen, in denen die Menschen im Rahmen ihrer Lust uneingestehbare Sachen gestehen (wobei sie einander immer wieder versichern, diese Dinge seien „ganz normal“, auch wenn keiner es öffentlich zugebe), die dann - in vager Analogie zu Schnitzlers „*Reigen*“ - in anderen Szenen anderen Leuten weitergegeben werden. Was sich am Ende in die gesammelten Erzählungen einer gewissen Carla Kellberg transformiert, die sie wiederum - woran er ein Leben lang knabbert - dem späteren Theologieprofessor Richard Martin im Lauf eines erotisch sich aufladenden Nachmittags erzählt, nachdem

dieser - sie ist die Mutter seiner ersten Freundin Isabel - gerade sein Abitur gemacht hatte. Darin besteht, kurz gefasst, das Fleisch der „*Unsterblichen Geschichte*“. Wobei sich dies in zum Teil äußerst bizarren erotischen Verwicklungen artikuliert, die in dem uns nun bekannten „Free-Jazz-Verfahren“ dargestellt werden.²²

Auch dieser Roman wurde Grünbein, wie die Briefe vom 22. 4. und 9. 6. 2004 belegen, zugeschickt. Anders als der „*Hundertjährige Krieg*“ allerdings bereits während des Entstehens. Wenn man so will, hat auch das den Charakter einer „Beichte“, in der er Grünbein mitteilt, was ihn momentan - jenseits seiner respektablen Professur und dem hochseriösen Wunsch, mit ihm an einem Film zusammenzuarbeiten - wirklich bewegt. Wobei er, wenn man so will, auf Vergebung hofft, denn er weiß, dass sein Text so sehr die Grenzen des guten Geschmacks sprengt, dass man ihn einem Fremden eigentlich nicht zumuten darf. Und genau den Lustgewinn dieses Moments, in dem Grünbein sich *nicht* empört, sondern ihn, abwartend, gewähren lässt, benutzt er wiederum ganz egoistisch, um sich Mut zu machen und in diesem Roman in ein Terrain vorzudringen, wohin man sich gewöhnlich nicht traut.

Nun, so klingt das halbwegs vernünftig, ein ästhetisches Spiel, bei dem sich zwei vorsichtig die Bälle zuschoben, damit eventuell was Interessantes zustande kommt. Gespenstisch wird es erst, wenn man sich das Ausmaß des dabei Entstehenden (und sehr bald Entstandenen) vor Augen führt. Das soll durch den sechsten Teil dieser Materialsammlung ermöglicht werden. Dieser kommt als Datengerüst der „*Unsterblichen Geschichte*“ daher, als leicht gekürzte Version der in dem Roman am 28.5. 2004 von dessen Verfasser angefertigten Übersicht, in welcher er die ineinander verschachtelten Erzählstränge seines Projekts chronologisch geordnet zusammenführen wollte, um endlich eine Gesamtsicht zu gewinnen. Wobei unter dem Begriff „Begegnung“ jeweils oft mehrere Dutzend Seiten umfassende, nach dem „Free-Jazz-Verfahren“ angefertigte sexuelle Interaktionen voller peinlichster Bekenntnisse verbergen, die sich, vor allem während der Weltkriege, ins immer Groteskere und, insbesondere dann 1944, auch ins extremst Bizarre drehen.

Und selbst darin gibt es einen starken Einfluss Grünbeins. Am Unverstelltesten - und in Bezug gesetzt zu anderen, für den Autor momentan weit brennenderen Problemstellungen und Anliegen - äußert sich dieser wohl in dem folgenden, wegen der Bedeutung der „*Unsterblichen Geschichte*“, ein wenig längeren Auszug aus ihrem Vierten Teil: Dort lässt der Autor die Schriftstellermaske des seine Erinnerungen

22 Der Anfang, der einen passablen Eindruck jener Durchgeknalltheit liefert, ist als Anhang zu dem an Grünbein gerichteten Brief vom 22. 4. 2004 abgedruckt.

aufschreibenden Theologieprofessors fallen, und versucht, von seiner vielfach nun aufgespalteten Persönlichkeit all das zu fassen, was dort noch an Authentischem residiert:

Natürlich gehört zu diesen drei Büchern [der „*Unsterblichen Geschichte*“] ein viertes. Ein so verwirrter Charakter wie unser Held hätte die ersten drei [Teile dieses Romans] kaum schreiben können. Dazu braucht es einen klareren Kopf, und man muss daher in einem wesentlichen Kern noch um vieles verwirrter sein. Insofern müsste es im vierten Buch konsequenterweise um mich gehen, um meine Wenigkeit. Doch angesichts der rohen, jedwede Vernunft beleidigenden Substanz dieser fast fünfhundert Seiten, die ich in den letzten acht Wochen, beginnend bei einem Kurzurlaub in Ostende, wie ein vollkommen Besessener in mein Notebook getippt habe, ohne sonst irgendwas übers Allertäglichste Hinausgehende zu tun, überfällt mich eine unglaubliche Fassungslosigkeit. Eigentlich müsste ich daher diese jetzt zu beschreiben beginnen. Aber dazu müsste ich sehr weit ausholen. Dazu müsste ich zumindest beschreiben, was ich sonst seit Jahresbeginn getan habe, müsste ich über meine lange Krankheit berichten, die dazu führte, dass ich mit dem Rauchen aufhörte, müsste ich über meinen langen Gespräche mit Durs Grünbein berichten, müsste ich über Ausonius und Claudianus sprechen und über den Untergang des römischen Reichs, über die unfassbare Länge seiner Dauer (eigentlich hätte es, wie schon Gibbon bemerkt, viel schneller untergehen müssen), über den damit Hand in Hand gehenden unbegreifbaren Aufstieg des Christentums und des damit unauflöslich verbundenen Gedankens der Trinität, müsste ich auf Grünbeins Bemerkung über eine Erinnerungsstörung Freuds bei der Besichtigung der Akropolis eingehen, auf unseren Versuch uns gemeinsam der römischen Todesgöttin Proserpina zu nähern (der griechischen Persephone also)²³, müsste ich davon sprechen, dass ich seit letztem September, als sich ein befürchteter Prostatakrebs als Irrtum erwies, ein filmisches Tagebuch anfertige, worin ich mit der Videokamera täglich einige Bilder aufnehme, die mir wirklich gefallen (zuerst täglich drei, seit der Jahreswende vier, seit dem Frühlingsanfang fünf oder sieben, unterbrochen von zwanzig Minuten Meeresaufnahmen), müsste ich über einen Besuch berichten, den ich Anfang März meinem Vater abstattete, wobei ich erfuhr, dass er sich, nachdem er, aus Heidelberg kommend, meine Mutter am 11. März in einem Elbdorf geheiratet hat, vom 13. März bis zum 29. April 1945 in Berlin aufgehalten hatte, von wo er sich allein nach Schwerin durchschlug, wo er am 2. Mai in englische Gefangenschaft geriet, aus der am 3. Mai entkam, um am 6. Mai bei Boizenburg über die Elbe zu schwimmen und von da auf nächtlichen Fußmärschen, denn tagsüber wäre er unweigerlich wieder in Gefangenschaft geraten, das Elbdorf zu erreichen, wo er geheiratet hatte, das sachsen-anhaltische Roeben, wo er am 15. Mai ankam und man ihn, weil er so verdreckt

23 Am Kompaktesten dargestellt in Grünbeins Fax „U oder Der Raub der Proserpina“ vom 16. 1. 2004

aussah, zuerst nicht ins Haus ließ, und wo ich dann am 5. Juni geboren wurde; müsste ich davon berichten, dass ich, bevor ich wagte, meinem Vater diesen Besuch abzustatten, bei dem ich ihn fragen wollte, was er bei Kriegsende gemacht hat, vorher das komplette Kriegstagebuch der Wehrmacht gelesen habe, was in seiner mitleidslosen Länge von mehr als zehntausend Seiten gewiss kein Kinderspiel ist. Kurzum: Ich glaube, all das einigermaßen zu beschreiben und wie es fraglos miteinander zusammenhängt, würde Jahre und Aberjahre dauern und viele weitere Hunderte von Seiten, wenn nicht gar ein paar Tausend. Denn schon was allein der Zweite Weltkrieg in einem angerichtet hat, und wie es in alles und jedes hineinspielt, stellt einen vor im Grunde unlösbare Probleme, zu denen man lieber den Mund hält, wenn man nicht verrückt werden möchte. Ausgelacht wird man ohnehin. Da hilft nur irgendwie weitermachen und das Schlimmste mit irgendeiner Schablone ausblenden, an die man hoffentlich glaubt. Und ich weiß nicht, aus welcher Perspektive ich das alles überhaupt anpacken könnte.

Plötzlich denke ich nämlich, dass ich nichts mehr habe, was außerhalb dieser Fassungslosigkeit liegt. Abgesehen vielleicht von einer Handvoll von, ja, ja: Erinnerungsstörungen, wovon eine in diesem Buch von allerlei Seiten betastet wird. Man könnte sogar sagen, dass ich nur noch diese Fassungslosigkeit bin. Einen 58-jährigen wie mich, der seit 15 Jahren davon überzeugt ist, er würde mit 58 sterben, kann selbst ein kluger Analytiker wie Herr Dr. Klinger, den schon eine Carla Kellberg vor unlösbare Probleme stellt, jenseits des Platt-Soziologischen ebenso wenig noch fassen wie ein Herr Pohle es in seiner jugendlich blonden Tatkraft vermag, am ehesten kann es wohl mein Hausarzt, der mit mir allerdings um die Wette stirbt. Ich bin gesund, erfolgreich, aktiv, verheiratet, reich. Und zugleich nicht gesund, nicht erfolgreich, nichtaktiv, nicht verheiratet, nicht reich, wie mans nimmt, je nach Koordinatensystem, Tagesform oder Perspektive. Oder besser gesagt: nach dem Maß der momentanen Fassungslosigkeit, der ich mich ausgesetzt sehe.

Und im Alter verschwinden leider die nach vorn führenden Perspektiven, mit denen sich irgendwas brauchbar darstellen lässt. Alle Perspektive führt nur noch ins Grab. Der Blick geht daher übers Meer oder zurück. Schon wenn man schreibt: „Er setzte sich in Ostende auf eine Bank“, hat man das Gefühl, sich zu Tode schämen zu müssen. Wer interessiert sich schon für die Psyche eines 60-jährigen, der bald pensioniert wird und immer mal wieder spürt, dass Persephone (von der übrigens ein interessant schönbrüstiges Exemplar im Berliner Pergamonmuseum sitzt²⁴) gleich hinter der nächsten Tür lauern könnte, denn nach Persephone und dass man auf irgendeinem aseptisch riechenden Flur ihren Atem vielleicht manchmal fühlt, kräht heutzutage nicht nur in Deutschland kein Hahn mehr, und schon gar nicht irgendein Höllenhund ... Aber, und das finde ich fast ebenso unfassbar: ich leide nicht. Und ich glaube, auch die anderen Deutschen tun es irgendwie nicht. Sehr sonderbar. Gewiss: sie werden geboren, und ebenso gewiss werden sie irgendwann sterben. Aber

24 Die auf Grünbeins Postkarte vom 22.4. 2004 abgebildet ist, sie wurde sofort inkorporiert.

zwischen durch leiden sie nicht, sie sind Dulder.

Die Deutschen dulden. Sie werden geboren, sie dulden, und sterben.

Nun, was immer man von dem „Dulden der Deutschen“ halten mag, auf greifbare Weise interessant ist z.B., dass, anders als im „*Hundertjährigen Krieg*“ dargestellt, Wybornys Vater nun doch bei der Geburt zugegen war, dass jener Waldemar und was er sagt also entweder eine rein belletristische Erscheinung ist oder dass er gelogen haben musste.²⁵ Ebenso interessant ist, dass die Existenz Grünbeins für unseren Autor enorme Wichtigkeit angenommen hat. Und mehr noch der zweite Weltkrieg. Und das Trauma seiner Geburt. Dass er offenbar in einer außerehelichen, womöglich recht drastisch gestrickten Romanze des Jahres 1944 gezeugt wurde, also nicht nur (wie im „*Ausnahmezustand*“) im Rahmen eines Bürgerkrieges, sondern eines Horrorgeschehens, in dem das Deutsche zernichtet wurde. Vielleicht auch daher später, in der „*Völkerwanderung*“, das Interesse für den Zerfall des römischen Reichs direkt nach einer heißen Nacht in einer Mosel-Taverne. Dass Wyborny die gerade zitierte Passage in voller Länge in seinen, wie im Text ja verkündet, im September 2003 in Salona²⁶ begonnenen 2-Stunden-Film „*Das letzte Jahr*“ einbaute²⁷, der im Oktober 2009 auf der Viennale Premiere hatte, also noch fünf Jahre später, steigert die Bedeutung dieser Zeilen, zumal in den Film auch kurze Darstellungen Persephones eingeschnitten sind, die später in „*Syrakus*“ erneut auftauchen sollten.

Wichtig war für ihn jedenfalls die Zeugenschaft Grünbeins: Er artikuliert dies so, dass es nur am Rand um das Akzeptieren der exhibitionistischen Komponente geht, obgleich dies - sein Roman „*Die Dame in Blau*“ dreht sich ja um Künstlerschaft und Exhibitionismus²⁸ - hineinspielen mochte, eher sah er darin einen Garanten für die Qualität seines Schreibens. In dem Brief vom 9. 6. 2004 (der, gewissermaßen als Schlussstein, nun am Ende der „*Unsterblichen Geschichte*“ steht) heißt es:

Wunderschön bei diesem Schreiben war jedenfalls, dass ich die ganze Zeit an Dich

25 wobei irritiert, dass sich der Ort nun mit „oe“ statt mit dem Umlaut schreibt. Als habe sich der Verfasser in seiner Amerikazeit daran gewöhnt, den Umlaut in Röben zu ersetzen, denn selbstverständlich ist all dies, trotz der authentischen Pose, weiterhin bloß Belletristik. Denn der Geburtsort des realen Wyborny ist, wie erwähnt, ja Bittkau.

26 Der Ort des Drehbeginns lässt sich aus dem Brief vom 19.9. 2003 erschließen.

27 In deutlicher Anspielung an Grünbeins hoffnungsfrohes „Erstes Jahr“, das im „*Hundertjährigen Krieg*“ am Beginn ihrer Interaktion steht.

28 Was in den an Eva Sichelschmidt, der Frau Grünbeins, gerichteten Briefen vom 12.9. und 13.9. 2003 erläutert wird.

gedacht habe. Natürlich nicht bei jedem Satz, aber bestimmt bei jedem Absatz. Ich hab sofort jedesmal gefragt, ob das Geschriebene in Deinen Augen Bestand haben könnte, wirklich Absatz für Absatz. Oder ob da nicht noch etwas so Billiges drin war, dass man es weglassen oder verbessern müsste. Deine bloße Vorhandenheit war dabei jedenfalls sehr, sehr schön.

Gleich danach erläutert er erstmals seine im Brief vom 22. 9. 2005 dann als „opernhafte Free-Jazz-Verfahren“ bezeichnete Vorgehensweise:

... Wobei meine Lösung (da ich auf dem Ausufernden beharrte) natürlich meistens die Variation ist. Das heißt, ich habe jedesmal so weit variiert und neue Motive in den Ablauf gestellt, bis die Sache vieldeutig (und am Rand des Paradoxen und Grotesken) zu schwingen begann. Und auf eine Weise, dass es auch Deinem Geschmacksgefühl noch grade so genügen könnte, indem es eine neue, meist natürlich in befreiendes Lachen führende Qualität annahm, auch und grade in den scheinbar identischen Wiederholungen. Ja, indem es sich genau am Rand des Dir grade noch angenehm Erträglichen bewegte, ich glaub genau da wollte ich hin.

Durch hartnäckiges, in diesem Verfahren immer weiter bohrendes Nachfragen kam in diesem Roman, Stück um Stück, immer mehr von einer üblen Wahrheit zum Vorschein, die dem jungen Richard Martin von Carla - also der Mutter seiner ersten Freundin Isabel - nun als Lebenslast aufgeprägt wurde, wie folgende ins Groteske sich steigernde Passage verrät, in der Carla den späteren Theologieprofessor folgendermaßen anspricht.

- „Na gut, du hast ja Abitur, und könntest insofern auch das jetzt vertragen. Im Grunde weißt du schon alles: ich hab dich zwar angelogen, aber selbst wenn man lügt, kommt ein bisschen Wahrheit heraus. Manchmal sogar in stärkerem Maß, als wenn man die Wahrheit wirklich aussprechen will und es dann irgendwie doch nicht schafft, weil sie so furchtbar ist. Ja, nur indem ich ein bisschen log, hab ich dir die schlimmen Sachen erzählen können, sonst wären sie mir nie über die Lippen gekommen. Nicht nur im Wein, auch in der Lüge liegt manchmal die Wahrheit, denn wer lügt, kennt sie wenigstens, verstehst du?“ (...) - „Was erzählst du da, Carla? Werd mal genauer!“ - „Ach ich mag das nicht alles erzählen, das ist mir peinlich.“ - „Na, du wirst mir doch ausgerechnet das nicht vorenthalten, das ist doch spannend, da liest man doch viel schlimmere Sachen bei de Sade, und ich hab doch Abitur, ich kann das vertragen. Es ist schließlich die Wahrheit. Und die Wahrheit muss man vertragen können (...)“ - „Ja, das sagt sich leicht, aber zum Teil mag man sie nicht einmal aussprechen. Ich hab ja nicht mal zuzugeben vermocht, dass mein erster Mann

Sturmbannführer war, obwohl die Ehe nur ein paar Monate dauerte und ich ihn längst vergessen hab. Das weiß nicht mal mein Mann, der denkt, sein Vorgänger sei Leutnant bei den Panzergrenadiern gewesen. Und Isabel sollte eine schöne Kindheit haben, die weiß es schon gar nicht, was hätte sie sonst von ihrer Mutter gedacht. Isabel glaubt auch, dass ich nur eine arme und etwas dumme Kriegerwitwe bin, die vom Krieg kaum was mitbekam und froh war, danach Herrn Kellberg zu heiraten. Und sie ist doch ganz gut gelungen, oder? Ein schönes, gutgewachsenes Mädchen, ein wunderbar heiterer Mensch, der jedermann Freude schenkt...“ - „Das stimmt (...)“ - „Siehst du, was soll man da tun. Ich werde ihr jedenfalls nichts erzählen. Ich will sie doch nicht unglücklich machen, und sie hat nicht mal Abitur, das könnte sie nie verstehen. Und jetzt ist sie in England mit diesem Simon verheiratet, und Simon ist Jude, der hätte dafür auch kein Verständnis; gar nicht auszumalen, was Simon dann mit ihr anstellen würde, um sich weiß der Teufel wofür an ihr zu rächen, da geht es doch nicht mehr rational zu, und ich wüsste gar nicht, wie ich es ihm überhaupt erzählen sollte, ich kann ja nur zehn Worte Englisch. Aber du hast ja Abitur und bist dafür klug genug. Und du kannst doch Englisch, da könntest du es vielleicht einmal tun. Du könntest Isabel vielleicht mal in fünf, sechs Jahren besuchen, und ihr schonend ein bisschen von der Wahrheit erzählen und, wenn sie dann noch zusammen sind, auch diesem Simon, damit die beiden wissen, was sie aneinander haben, und dafür braucht man doch eine gewisse Einfühlsamkeit, und natürlich auch Abitur. Und über beides verfügst du ja, und Isabel wollte sowieso wenigstens einmal im Leben mit dir richtig ins Bett...“ - „Na gut, wenn es einem guten Zweck dient, lässt es sich vielleicht einrichten. Was ist schon dabei. Es ist ja nur die Wahrheit. Die Wahrheit muss man ertragen können. Vielleicht hat Simon ja auch Abitur. Und unter Abiturienten kann man sich doch wohl verständigen, auch zwischen den Nationen, und, wie soll man das ausdrücken, äh, äh, ja den Religionen. Oder haben die Juden keine Religion? Ich bin jedenfalls evangelisch, daran ist doch nichts Schlimmes, oder? Nein, nein ich seh da kein großes Problem.“

Aber damit, also der Verwicklung in Peinlichkeiten unter dem Naziregime, was ja auch in etlichen Büchern anderer Verfasser zu Tage tritt, die in Familiengeheimnisse einzudringen versuchen, nicht genug. Im Verlauf dieser Begegnung bekommt Richard auch mit, dass er dort in Hamburg-Harburg offenbar an den Rand einer sonderbaren Sekte geraten war, die sich 1941 in Naumburg gebildet hatte und einen sonderbaren Kult mit „schwarzer Erde“ betrieb, die man sich - wie es manche mit Kokain tun - an die Genitalien schmiert, was beim Sex zu zehnminutenlangen verbalen Ausbrüchen verleitet, zu wahren Gesängen, in denen sich die Lust immer weiter steigert, usw usw. Wobei unklar bleibt, inwiefern das auf Wahrheit beruht, die in der Erinnerung des Erzählers überzogen verstärkt wurde, oder nur auf der Durchgeknalltheit des angeblichen Autors, also jenes Ich-erzählenden

Theologieprofessors, der sich an ein Abiturientenabenteuer erinnert, das ihm einen unvergesslichen Eindruck vermittelt hatte, worüber er zur Einleitung schreibt:

Und die Begegnung mit Carla gab mir erstmals eine tiefer gehende Vorstellung von der Erwachsenenwelt, daher hielt ich, was sie zu bieten hatte, für vollkommen *normal*, für vollkommen üblich, für etwas, das mir auch jede andere erwachsene Frau jederzeit hätte bieten können, sollte sie sich dazu entschließen, mir ein wenig entgegenzukommen.

Denn es mischen sich zunehmend obszönere Blasphemie-Tiraden in diese Ausbrüche, und Teile der Erzählung bekommen bombastisch blasphemische Titel wie „*Von der Erbsünde*“, „*Das Dritte Buch Carla*“, „*Das Lied von der Kreuzigung*“. Mit einem, formal im Tagebuchstil verfassten, ins Hyperreale ausgreifenden Anhang, in dem die Wirklichkeit ihre Konturen verliert. Dieser Anhang wurde Ende Mai 2004 geschrieben²⁹ und, mit dem Titel „*Das Fünfte Buch Carla*“ versehen, wie einige Schriften der Bibel, als „apokryph“ gekennzeichnet. Wobei Wyborny dieses sonderbare Auseinanderfallen seines Romans in dem Brief vom 9. 6. 2004 folgendermaßen erklärt:

Dass diese „Erzählung“ nun 600 Seiten hat, ist, weil sie in weniger als drei Monaten entstand, ach, ich weiß gar nicht was ich davon denken soll. (...) Eigentlich dürfte das Ganze bei meinem begrenzten Sprach-Potential (...) höchstens 200 Seiten haben. Und der erste Band (also Buch 1, 2, und 4) hat ja auch grade mal so viel, insofern stellt er diese „Erzählung“ in etwa in ihrer Idealgestalt dar. Als ich diese Teile fertig hatte, wirkte das Geschehen aber so sauber und genau durchstrukturiert, dass ich mich schämte und es irgendwie wilder auslaufen lassen musste, damit das Uhrwerkhafte, das so einer sauberen Konstruktion stets innewohnt, in den Hintergrund trat. Dieses Uhrwerkhafte, was ja viel Literatur heute auszeichnet, ist dem deutschen Thema (und vielleicht der Kunst überhaupt) einfach nicht oder nicht mehr angemessen. Einen Ausweg sah ich im Ausufernden und sich penetrant Wiederholenden, was eine gewisse Hässlichkeit in die Sache brachte, die schon mal gut war; und der andere bestand in einer radikalen Aufweichung der physikalischen und psychologischen Koordinaten, was in den, nennen wir sie mal: „orgastischen Ekstasen“ der Carla-Figur beginnt, die sich immer mehr ins sprachspielend Verrückte steigern, was dann im Fünften Buch (Vom Schönen Gera) auch den sogenannten „realen“ Erzählraum selbst erfasst, so dass sich die ungeheure Gleichzeitigkeit des deutschen Alptraums in das Buch reinfressen kann. In dem sich Lügen und Wahrheiten, beste Absicht und Bösartigkeit etc,

29 wobei der erste Eintrag „*Ungeheure Dankbarkeit gegenüber meinem Vater, dass er am 15. 5. 1945 spät in der Nacht wiedererschienen ist und mich vor dem Los der Vaterlosigkeit bewahrte*“ am 16. Mai 2004 beginnt, also 59 Jahre nach dem Wiedererscheinen des Vaters in jenem Elbdorf.

etc, aufs Unmöglichste in geradezu maschinenhafter Manier verzahnen, in der das eigene Menschliche außerhalb des Kitsches kaum Platz mehr hat.

Die „Tagebucheintragungen“ des Fünften Buchs enden, wie es so kommt, am 5. 6. 2004 - dem 59.ten Geburtstag des Autors - mit einer sogenannten „Wiedergeburt“. Das Ganze ist am Ende also ein ins unentwirrbar Irreale gegliedertes Konvolut, zu dem Wyborny in ebenfalls seinem Brief vom 9. 6. 2004, also drei Tage nach jener „Wiedergeburt“, zusammenfassend an Grünbein schrieb:

Es war jedenfalls, wie gesagt, sehr schön, mich da von Dir beobachtet zu wissen. (...) Und deshalb schick ich dir das Zeugs auch, nicht damit Du es unbedingt liest, ich weiß, wie kostbar Deine Zeit ist, sondern einfach als Geste des Vorhandenen, in dem man ein paar Minuten rumblättern kann, denn bloße Vorhandenheit ist ja bei manchen Sachen schon wunderbar, und ich hoffe, diese gehört dazu.

Indem er darauf besteht, das Ganze in nur drei Monaten geschrieben zu haben, entschuldete er sich zugleich. Denn in so kurzer Zeit kann man unmögliche jeden Satz sorgfältig abgewogen haben. Sodass man ihm nicht übelnehmen kann, wenn er dann und wann fürchterlich entgleist ist. Auch beim rein musikalischen „Free-Jazz“ kann einem ja schon mal eine falsche Tonfolge entgleiten, die vom Publikum zwar kurz als schräge Dissonanz wahrgenommen wird, die man im Vorwärtsdringen der folgenden Musik dann gern und schnell wieder vergisst.

Die erhaltenen Briefe verraten nichts von einer Reaktion Grünbeins, die insofern wohl nur telefonisch erfolgte. Dass er die Arbeit als eigenwillige künstlerische Anstrengung akzeptierte, lässt sich aber aus seiner am 20. 9. 2005 erfolgenden Reaktion auf die ein Jahr später erfolgende Zusendung des „*Ausnahmestands*“ schließen:

Erst einmal heißen Dank für Deine beeindruckenden Lebenszeichen, Du Wahnsinniger. Zack, schon ist das erstaunliche Oeuvre des K.W. um weitere 140 Seiten angewachsen, so schnell geht das bei einem alten Schreibmaniker. (...) [Inzwischen] hat sich so ein weiteres korrespondierendes Mitglied zu unserer Mannschaft gesellt: Wolfgang Kaufen. Er wird von nun an jeden Deiner literarisch-filmischen Schritte mit allergrößter Neugier verfolgen, sei sicher. (...) Vorerst jedoch will ich mir zu Gemüte führen, was Du da wieder angerichtet hast, und bedanke mich einstweilen mit ein paar neuen Gedichten, die mir besonders am Herzen liegen.

Dass Grünbein die ihm aufgedrängte Geburtshelferfunktion akzeptierte, dass

unserem Autor seine „Sünden“ indirekt also gewissermaßen vergeben wurden, führte wohl zu einer gewissen Befriedetheit seiner gequälten Seele. Ende September ist er jedenfalls in Rimini, um die „Tiberiusbrücke“ zu verfilmen.

- 16 -

Damit hat sich die Bedeutung der „*Unsterblichen Geschichte*“ für den „*Ausnahmestand*“ nicht erschöpft. Denn wie im „*Hundertjährigen Krieg*“ erscheint auch in der „*Unsterblichen Geschichte*“ plötzlich eine Gestalt namens „Wyborny.“ Während er in Tunesien nur virtuell präsent ist, als jemand, über den man nachdenkt und vielleicht spricht (wobei Willi gegenüber jenem Ur-Wyborny Schuldgefühle hat), wird er in der „*Unsterblichen Geschichte*“ zum handelnden Akteur. Von diesem Moment an kann er nicht mehr mit dem durchgeknallten Ich-Erzähler Richard Martin identisch sein, auch nicht in Form einer sich aufspaltenden Persönlichkeit, wie wir sie noch in die Tunesien-Erzählung hineininterpretieren konnten. Insofern handelt es sich um eine weitere Entschuldung, denn damit scheint klar, dass der aktive Wyborny nicht verantwortlich für das wirre Zeugs ist, von dem die „*Unsterbliche Geschichte*“ nun überquillt. Und zwar taucht jener, anders als im „*Hundertjährigen Krieg*“, nunmehr aktive Wyborny zunächst indirekt auf, als jener der Theologie verschriebene Richard in den Moritzburger Seen inmitten von lästigen Mückenschwärmen ins Wasser geht, um noch einmal eine „Taufe“ zu erleben.³⁰ Dabei fühlt er sich von einem Hamburger Ehepaar gestört, das ihn mit einem „Fernrohr“ beobachtet. Er notiert sich deren Autonummer, um sie in einem Telefonat seinem Doktorvater Friedrich Ziegler, der Richards „Quanten-Theologie“ faszinierend findet, in Harvard mitzuteilen. Bei einem weiteren Telefonat, bezieht sich Ziegler darauf:

- Ja, das Kennzeichen von dem Citroen hab ich überprüfen lassen und kann Sie beruhigen, gut, dass Sie es notiert haben ... - oder vielleicht macht Sie erst das jetzt nervös, also hören Sie zu, Richard, es gibt auch meinerseits unglaubliche Nachrichten: Das Auto gehört nämlich zufällig einer entfernten Nichte von mir, ich hab sie sofort angerufen, und wissen Sie was, sie hat mir Ihre Geschichte bestätigt. Sie war tatsächlich grade mit ihrem Mann an den Moritzburger Seen, um sich den Ort anzuschauen, wo Kirchner gemalt hat. Eigentlich wollten sie auch baden, um mal zu sehen, wie sich das anfühlt, aber die Mücken waren so widerlich, dass sie es sein ließen. Sie sind also nicht verrückt, Richard, hören Sie:

30 Im Detail nachzulesen in Passage 4 aus dem Grünbein am 22. 4. 2004 zugeschickten Text, in dem Richard in den Moritzburger Seen badet. Die gleich folgende Passage ist aus einem später geschriebenen (vergl. wieder den Brief vom 9. 6.) und deutlich wahnsinniger wirkenden Teil der *Unsterblichen Geschichte*, dem „Dritten Buch Carla“.

Sie haben sich das nicht eingebildet. Dort gab es wirklich eine ägyptische Plage. Und Sie wurden auch beobachtet, der Mann meiner Nichte ist nämlich Filmmacher, den ich übrigens kenne, ich hab mal eine Flasche Whisky mit ihm geleert, ein gewisser Wyborny, und nun hören Sie zu: Dieser Wyborny hat Sie beobachtet, als Sie da geschwommen sind. Aber nicht um Ihre Gedanken zu lesen, sondern er hat sich einfach über Sie geärgert, weil er ein paar Bilder von diesem See machen wollte und die beiden gleich weiter nach Dresden mussten. Und Sie haben ihm seine Bilder versaut, weil ihr dicker Arsch dauernd im Bild war und keine jungen Mädchen, weder magere noch dickere, sondern nur Ihr fetter Arsch, haben Sie gehört, und Sie wurden nicht durchs Fernrohr beobachtet, sondern er hat nur durch seine Videokamera geguckt und die ganze Zeit vor sich hingeflücht, dass ihr fetter Arsch ihm das Bild versaut, selbst als Sie schwammen, und das ist jetzt alles auf der Tonspur, was wiederum heißt, Sie sind nicht verrückt. Es gibt sogar Bilder von Ihrer Taufe! Es war eine Kamera dabei, verstehen Sie? Sie haben sich das nicht eingebildet. Es gibt Zeugen, jetzt können sie wieder zur Vernunft kommen ... - Nein, hören Sie: Ihre Taufe ist dokumentiert, Sie werden nicht in die Hölle kommen ... - Keine Angst, Sie kommen da durch, Sie sind noch nicht mal im Fegefeuer, sondern, wie ich höre, nur auf der Reeperbahn, die Gnade des Herrn kann sie dort jederzeit wieder erreichen.

Es gibt also wieder einen Wyborny. Dieser ist aber ersichtlich nicht mit dem Ur-Wyborny aus dem „*Hundertjährigen Krieg*“ identisch, sondern jemand, der mit der Nichte eines Harvard-Theologie-Professors verheiratet ist und Videoaufnahmen von Orten macht, an den Ernst Ludwig Kirchner gemalt hat. Insofern handelt es sich gewissermaßen um einen „Wyborny 2.0“, der keineswegs der getriebene Künstler ist, dessen Versager-Existenz „Willi“ Schuldgefühle eingeflößt hatte. Eher ähnelt er der Figur, die seit 2002 in souveräner Manier mit Durs Grünbein korrespondiert und am 4. September 2003 zur Premiere eines Rihm-Oratoriums nach Dresden fuhr. Wobei bei seiner gewöhnlich systematischen Arbeitsweise naheliegt, dass er derzeit noch mehr Aufnahmen von Orten angefertigt haben könnte, an denen Kirchner gemalt hatte, dass es sich also vielleicht um erste Studien zu etwas handelte, das Ähnlichkeit mit einem Projekt über den Maler Monet aufwies, von dem er in seinem Brief vom 28. 8. 2003 berichtet:

... die letzten Jahre war ich öfter mal an Orten, an denen Monet („Das Auge des Lichts“) gemalt hat, Pourville, Etretat, Fécamp, Belle-Île. Es war sehr schön, zu entdecken, was er da eigentlich malte, in welchen Ausschnitten, und vor allem, wie sehr es über die Fotografische Abbildung hinausging.³¹

31 Hier lag wohl die Keimzelle des 2014 auf der Viennale uraufgeführten 103 Minuten Films „*Studien zu Monet*“, für den Wyborny seit 2003 immer mal wieder Bilder sammelte.

Eine ähnlich intensive Beschäftigung mit Kirchner würde zwanglos zu Kenntnissen führen, wie man sie für die Skizzierung dessen benötigt, was in der Chronologie der „*Unsterblichen Geschichte*“ als „Urszene“ bezeichnet wird, „die das Lebensrad in Gang setzt“:

Ende 1910: ein Brückemaler (vermutlich Ernst Ludwig Kirchner; geb.1880) malt Gerda Mossner in Dresden in der Berliner Straße. Auf der zweiten Sitzung schläft er mit ihr, unterdessen ihr Ehemann Rudolf mit zwei sehr jungen Modellen des Malers anbandelt.

Damit aber nicht genug. Denn im Verlauf des Telefonats erhält jener „Wyborny 2.0“ weitere Konturen. Nach einer kurze Erörterung von Richards „Quanten-Theologie“ sagt Ziegler:

„Nun gut, so viel zu Heisenberg, waren Sie nicht auch mal auf Helgoland?“ - „Ja, mit Isabel...“ - „Na sehen Sie, passt doch alles. Sagen Sie mir nur nicht noch, dass Sie bei Heisenberg Vorlesungen gehört haben.“ - „Nein, nicht bei Heisenberg, aber Lehmann³² war einer seiner besseren Schüler, das L in der LSZ Formulierung der Feldtheorie ist von ihm, im Hamburger DESY, und von daher, ich weiß es klingt unwahrscheinlich, kenne auch ich Wyborny ein bisschen, wo wir von solchen spirituellen Sachen schon sprechen; ich wusste gar nicht, dass er verheiratet ist, er hat da im DESY einen Achtmillimeter Krimi gedreht, das war vielleicht ein Spinner, aber wenn nur er da meinen Arsch an den Moritzburger Seen aufgenommen hat, ich machte mir schon Sorgen, ist es vielleicht nicht schlimm. Was will er schon damit machen, seine Filme guckt keiner an...“

Und an dieser Stelle wird es interessant. Denn Richard teilt mit Wyborny einen Teil seiner Biografie, zumindest eine Physik-Phase am Hamburger DESY, von der Wyborny in seinem Vortrag „*Theoretical Physics and Film*“ auf dem Berliner Think:Film-Kongress im Oktober 2012 beiläufig berichtet³³:

„As a student I was working at „DESY“ for a while, a so called electron synchroton,

32 Harry Lehmann (1924-1998), seit 1956 Professor in Hamburg, wo er, laut Wikipedia, an zentraler Stelle beim Aufbau des Deutschen Elektronen-Synchrotrons (DESY) beteiligt war, speziell auch bei der Gründung des theoretischen Instituts.

33 In Gänze nachzulesen im Internet. Dass Wyborny darüber hinaus ebenfalls bei Harry Lehmann Vorlesungen hörte und an Seminaren teilnahm (bis ins Jahr 1971), ist seinem mir vorliegenden Studienbuch zu entnehmen. Bei dem angesprochenen „8mm-Krimi“ handelt es sich wohl um den 20-Minuten Film „Thorium 232“, der u. a. in den Sammlungen der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt wird.

an early form of the hadron collider that recently made the news in connection with the Higgs particle. In DESY we were accelerating electrons to high speeds and shot them on selected specimens of matter. Just to see what happens.“

Um 1970 befanden sich Wyborny und der spätere Theologieprofessor Richard Martin also in etwa der gleichen Lebenssituation. Dann trennten sich ihre Wege: Während Wyborny sich 1971 endgültig dem Filmmachen zuwandte (und allmählich zum erfolglosen Ur-Wyborny wurde, der sich später in den respektablen „Wyborny 2.0“ verwandelte), heisst es im Schema der „Unsterblichen Geschichte“ über die (weit erfolgreichere) Karriere ihres angeblichen Verfassers Richard pauschal:

1971 Wiederbegegnung des Erzählers mit Isabel Kellberg, Erzähler schwenkt um zur Theologie; 1973 Heirat des Erzählers mit einer Tänzerin, die ihn bald nach Strich und Faden betrügt, am Ende mit einem Chemiker; Mitte der achtziger Jahre werden die Ehen des Erzählers und Isabels (jeweils 2 Kinder) geschieden; circa 1988 Erzähler Theologieprofessor in Harvard, Heirat mit Isabel; irgendwann zwischen 1998 und 2003 Affäre Isabels mit dem Bruder des Erzählers, sowie Affäre des Erzählers mit einer Studentin; bald darauf Besuch von Dorothy Welles beim Erzähler in Lexington, Massachusetts, der dessen Leben in Trümmer wirft; danach Erzähler angeblich erst in Los Angeles, dann in Merseburg, dann in Dresden (wo er in den Moritzburger Seen badet), dann in Heidelberg, dann auf der Hamburger Reeperbahn, dann in Oostende, etc, wobei er angeblich seine Erlebnisse niederschreibt

Nach 1971 gibt es also - außer der angeblich von einer Video-Kamera dokumentierten Bade-Begegnung an den Moritzburger Seen - keine Berührungspunkte mehr.

- 17 -

Mehr als bloß einen Berührungspunkt gibt es dagegen mit einem anderen Charakter der *Comédie Artistique*. Denn dieser hat mit unserem Theologieprofessor eine ganze Lebensphase gemeinsam, die nämlich in Hamburg-Harburg, die sich in der Chronologie der „*Unsterblichen Geschichte*“ so abbildet:

1961 Erzähler lernt Isabel Kellberg in der Harburger Evangelischen Jugend kennen; 1962 Roman Polanskis Film „Das Messer im Wasser“; Tagesausflug des Erzählers mit Isabel nach Helgoland; Ende 1962 Onkel Theo zieht zu den Kellbergs; 1963 Ingmar Bergmans Film „*Tystnaden*“ (Das Schweigen); Sommer 1963 Onkel Theo kurz im Krankenhaus;

Erzähler sieht Carla im weißen Badeanzug; September 63 Isabel Kellberg geht nach England; Oktober 63 Erzähler lernt Illa Kerner kennen, Frühjahr 1964 Erzähler fährt auf der MS „Transamerika“ zur See. Die Fahrt geht über den St.-Lorenz-Seeweg nach Chicago, wobei der Erzähler die ganze Zeit fotografiert.

Und zwar sind diese in der „*Unsterblichen Geschichte*“ auf etwa 20 Seiten ausgebreiteten Lebensphasen wortgleich mit den Seiten aus der „*Knabenzeit*“, in denen die



Abb. 1 Eine der in „Aus der Knabenzeit“ abgedruckten Sporturkunden

Jugend des dortigen Ich-Erzählers ausgebreitet wird. Insofern nimmt nicht wunder, dass der Erzähler der „*Knabenzeit*“ ebenfalls Richard Martin heißt, allerdings

mit dem Zusatz, „auch Nikolaus genannt“, was in ironischer Form mit abgedruckten Sporturkunden belegt wird, in denen – siehe Abb. 1 – ein „Richard Martin (auch genannt Nikolaus)“ z.B. am 11. November 1962 bei einem Waldlauf im Hamburger Stadtpark einen dritten Platz in 10:05,5 Minuten errungen hat. Im Verlauf der „Knabenzeit“ stellt sich indes heraus, dass der dort präsente Ich-Erzähler keineswegs Theologieprofessor ist, sondern, wie es so kommt, ein nicht besonders erfolgreicher Filmmacher, der insofern unserem hypothetischen Ur-Wyborny ähnelt, der „Willi“ ein schlechtes Gewissen bereitet, zumal Wybornys wirklicher Vorname ja im „Nikolaus“ enthalten ist. Der interessante Punkt ist nun, dass die beiden Richard Martins zwar den Freundes- und Familienkreis bis etwa 1970 teilen und gleichermaßen fasziniert von der Mutter Isabels sind, also von „Carla Kellberg“, dass sie aber ein entscheidendes Datum trennt. Wohl fahren beide nach dem Abitur kurz zur See, aber während der Nikolaus genannte Erzähler die gute Carla langsam vergisst, stattet der spätere Theologieprofessor jener ihn in seinen Nächten nach wie vor faszinierenden Dame zuvor einen Besuch ab. Dieser angeblich im Januar oder Februar 1964 stattfindenden Besuch – der in der „Unsterblichen Geschichte“ auf 600 Seiten geschildert wird – generiert also die Trennung der Biografien. Wobei der „auch Nikolaus genannte“ Richard Martin nur eine von etlichen Gestalten ist, in denen sich der Ur-Wyborny vorübergehend materialisiert.

In Wybornys Brief an Eva Sichelschmidt vom 12.9. 2003 wird das folgendermaßen dargestellt:

In der „Knabenzeit“ geht es um einen Charakter namens Richard, der, im Frühjahr 1991, grade von seiner Frau – Christiane – geschieden ist und nun versucht – er ist völlig unfähig, allein zu leben –, wieder Halt in der Welt zu finden. Im ersten Teil, „Heilig, Heilig ... Von Mutter und Kind“, indem er sich gewisse, auch religiöse, Erfahrungen aus der Pubertät ins Gedächtnis ruft und sie, könnte man sagen, mit seiner monoman, momentan nur noch im Leerlauf sich irgendwie aber grade wieder aufspulenden Künstlerschaft korreliert. Im zweiten Teil, „De profanis – Vom allzu Profanen“, indem er sich mit einer Journalistin – Adriana – zusammentut, die, wohl weil sie sich in ihren Beruf – sie arbeitet für ein Gourmet-Magazin – selbst als Künstler empfindet, seine eigene, auf Autonomie beharrende Künstlerschaft als längst antiquiert abspeist und ihn, nach einigen Tastversuchen, souverän auffahren lässt.

Im dritten Teil „Vater, Vater ... auch vom Väterigen“ soll es (nach bis dahin etwa 300, ich denke einigermaßen fertigen Seiten) im Rahmen einer [im September 1991 stattfindenden] Griechenlandreise mit einer genialen Architektin namens Mara (sie taucht gegen Ende vom „Hundertjährigen Krieg“ wieder auf) um Vater gehen, ich habe das aber noch

nicht recht hinbekommen. Offenbar sperrt sich etwas, dort wirklich zu einer Art Wahrheit vorzudringen (von der ich fürchte, dass sie sehr radikal sein wird).

Anders als der Theologieprofessor, dessen Aktiv-Vita ungebrochen bis zu seiner „Wiedergeburt“ im Jahr 2004 reicht, hat sein Nikolaus-Klon zwar eine komplexe Vergangenheit, als aktiv Handelnder aber nur eine kurze Lebenszeit. Wir werden sehen, dass sein direkter Nachkomme der namenlos gebliebene Charakter ist, von dessen ins Jahr 1992 fallenden karibischen und indischen Taten der *„Ausnahmezustand“* berichtet. In dem Brief an Eva Sichelschmidt heisst es weiter

... ich werde Ihnen aber (...) *„Die Dame in Blau“* schicken. Zum einen, weil ich es für mein bestes oder zumindest gewagtestes Buch halte, und dann weil es mit einem sehr komischen Icherzähler beginnt, der in seiner quirlig vitalen Sprunghaftigkeit gewissermaßen der Embryo Willis (der Ihnen ja ein wenig gefiel) ist. Wenn man so will, beschreibt *„Die Dame in Blau“* seine Geburt, die für den ihn Gebärenden - einen gewissen Philipp - leider ebenso schmerzhaft und, man könnte sagen: unappetitlich verläuft wie eine wirkliche Geburt und für diesen Philipp, der dabei seine nach der für immer abwesenden Mutter sich sehrende Infantilität nicht abzuschütteln vermag, leider im Irrenhaus endet, aus dem er dann als dieser postinfantile Embryo, gebrochen und leider nun nur noch quasselnd und ohne Richtung, wieder herauskommt.

Jener „Philipp“ hat aber bereits einen Vorlauf, wie man einem ebenfalls an Eva Sichelschmidt gerichteten Brief vom 13. 9. 2003 entnehmen kann, mit dem ihr das Manuskript zugeschickt wird:

hier also *„Die Dame in Blau“*. Wie im vorigen Brief angekündigt, hat sie ihre Tücken. So vergnüglich es anfängt, gerät man bald in Unappetitlichkeiten, die nicht jedermanns Geschmack sein können, nicht nur des Sujets, darüber ließe sich - ich sprach schon hochtrabend über das Motiv des männlichen Gebärens - hinwegsehen, sondern mehr noch solche von Gedanklichkeit und Stil.

Aber es ist nun einmal ein Buch, worin es um Künstlerschaft nah am Irrenhaus geht, einmal von einem, der daraus, neu gewissermaßen geboren, wieder hervorkommt, und andererseits aus der Perspektive dessen, der schnurstracks hineinmarschiert. Hier tut es dieser Philipp, dessen scheinbar noch einigermaßen vernünftiger intellektueller Werdegang ausführlich in *„Vereinigt“* geschildert wird, dem zweiten Teil meiner *Comédie* (einem 700-Seiter, woran ich zwar am längsten gearbeitet habe, der aber wegen seiner pedantischen Ausführlichkeit, in der jener Philipp im Sommer 1990 auf eine Bildungsreise nach dem Muster der *commedia* geht, praktisch unlesbar ist). In der *„Dame in Blau“* bricht bei ihm,

unterdes seine Ehe - mit Christiane - in den letzten Zügen liegt (während des Romangeschehens ist sie, was man nicht richtig mitkriegt, eine Weile verreist), das Vernünftelnde im folgenden Herbst brutal auf. Was all seine Einsichten zu z.B. kulturellen Phänomenen, so diskutierbar manche davon noch sind und an denen er Halt sucht, mit dem Makel des persönlichen Ticks behaftet. Und das ist, da so etwas notwendig (schon wegen seiner Gedanken-Ungenauigkeit) mit einer gewissen stilistischen Stümperhaftigkeit (deshalb die Anfangsbemerkung: „stilistisch in weiten Passagen womöglich noch unzulänglich“) einhergeht, nur schwer goutierbar. Ihm größere Eleganz und gar bessere Einsichten, über die ich z.T. jetzt durchaus verfüge, zu verleihen wäre trotzdem wohl falsch - inzwischen glaube ich infolgedessen eher, dass es so wie es ist, genau richtig ist, und dass man bestimmte Passagen einfach als Dokument lesen sollte, ich tue es jedenfalls.

Und Dokumente haben die angenehme Eigenschaft, dass man sie einfach überfliegen kann, sollte man sie nicht interessant finden, und das ist eine gute Gebrauchsanweisung zum Lesen dieser Seiten. So langweilig dieser Philipp zu Anfang ist, so interessant wird er nämlich, meine ich, in dem Maße, in dem er immer mehr seiner Verrücktheit verfällt, und umgekehrt: der quicklebendig Verrückte, der das Buch einleitet, wird im Rahmen seiner Genesung in seiner Chuzpe immer belangloser, daraus besteht glaube ich die Balance dieses Buches, das ich, wie gesagt, grade wegen des ausgestellt Prekären daran, für mein bestes halte.

Zur Genese des „auch Nikolaus genannten“ Richard Martin heißt es in ebenfalls diesem Brief:

... es gibt noch ein anderes Motiv, warum es mir [dieses Buch, also „*Die Dame in Blau*“] so am Herzen liegt. Ich habe mich nämlich, als es im Herbst 1990 in seiner Erstfassung entstand, beim Schreiben in die Psyche dieses Philipp in meinem Nachempfinden („*Vereinigt*“ war dafür der Vorlauf) so sehr vertieft und am Ende, kann man sagen, sogar verstrickt, dass ich selber, warum soll ich es nicht zugeben, an den Rand des Irrenhauses geriet - man kann es vielleicht an den sonderbaren Dreharbeiten erkennen, die im 8. Kapitel - Blumen - beschrieben werden und deren Resultate nun in der Filmbeilage zu diesem Buch an eher unauffälligen Stellen zu besichtigen sind, in „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“, der mit dem bezeichnenden Satz beginnt: „Ich weiß nicht, vielleicht beginnt die wirkliche Geschichte eines Mannes ja wirklich mit dem Abschied von einer Mutter“, Sie haben ja schon ein Video davon. Dabei geriet ich offenbar in einen mich geradezu überwältigenden Zustand erregter Wahrnehmungsfähigkeit, wie ich ihn beim Filmen, und ich hatte schon viele Filme gemacht, derart gerichtet zuvor nie empfunden hatte, in einer so intensiven Weise dicht dran am Irrsinn (ohne dass man den Bildern später irgend etwas davon oder gar eine besondere Qualität ansieht), dass ich eine Heidenangst bekam. Zugleich begreife ich diese

extremen Momente als ein so ungeheueres Geschenk, dass ich an dem damals Geschriebenen, in dem all das für mich so präzise enthalten ist, nur mit äußerster Zaghaftigkeit herumzukorrigieren wage. Alles was ich tun konnte, war, die Phasen darum herum und vor allem davor, in all ihren z.T. grotesken Details, später so weit zu überdrehen, dass der Gang ins Irrenhaus in der Tat unvermeidlich würde. - Nun, ich selbst geriet nicht ins Irrenhaus, und so setzt meine Comédie mit „*Aus der Knabenzeit*“, im Frühjahr 1991 wieder neu an, mit nun einem gewandelten Charakter namens Richard, dem aber die mögliche Katastrophe mit der „*Dame in Blau*“ jederzeit noch im Nacken sitzt.

- 18 -

So weit die Basischronologie: Wir haben also einen Philipp, der in „*Vereinigt*“ an einem „*Sulla*“-Roman arbeitet, der in der „*Dame in Blau*“, während er weiter an „*Sulla*“ schreibt, kurz ins Irrenhaus gerät, und - nach der ein paar Monate dauernden Verwandlung in einen erzählwütigen postinfantilen Embryo - als „auch Nikolaus genannter“ Richard Martin in „*Aus der Knabenzeit*“ wieder (also als verwandelter Ur-Wyborny) zum Leben erwacht, der andererseits mit dem Theologen Richard Martin die Jugend und ein Physikstudium teilt. Von dem postinfantilen Embryo schält sich eine weitere Erzählergestalt ab, der Erzähler nämlich, der sich am Ende der „*Dame in Blau*“, vermutlich im Herbst oder Sommer 2000³⁴, zu ihrem eigentlichen, also dem tatsächlichen Verfasser erklärt, der jenem Roman angeblich seine Schlussgestalt verlieh. Jemand jedenfalls, der sich wieder gefangen hat und mit jenem „Nikolaus genannten“ Richard Martin kaum noch etwas gemein hat. Wenn man so will kann man in ihm einen Prototypen des späteren „Wyborny 2.0“ sehen, also gewissermaßen einen sich gerade verwandelnden „Wyborny 1.5“, denn er schreibt in einem gelassenen souveränen Tonfall:

Ja, Ja, Dänemark - das ist ganz wichtig. Ich schreibe all dies nämlich in Dänemark - Dänemark ist ein Betrug, es stinkt im Staate Dänemark, ein schönes Land, ein sauberes Land, ein sozialdemokratisch regiertes Land, in dem die Gnade aus den Dingen spricht, oder zumindest sprechen will, das braune Meer vor den idiotisch gepflegten sich immer weiter ausbreitenden Siedlungen und Feldern grade mal durch eine algen- und moosüberwachsene Dünenkette geschützt. Hochlangweilig für meine Augen inzwischen jene Dünen, und der Höhepunkt dieses Landes, ich sprach davon, jetzt ein paar befremdliche Disteln. Regnen tut es nicht, der Wind ist aber nicht lustig. Ja wie der gute Dr. Köpf [i.e. der Leiter

34 denn in diesem Jahr ist der Schlussteil, ein vierzigseitiges Gedicht mit dem Namen „Pilgerfahrt“ entstanden, das Wyborny, wie er in dem Brief mitteilt, auf einer Trauerfeier für seinen Freund Hellmuth Costard verlas (wozu Thomas Stuck Zeichnungen anfertigte, die nun ebenfalls in der *Dame in Blau* enthalten sind). Costard starb am 12. Juni 2000. Ihm ist „*Die Dame in Blau*“ gewidmet.

der Irrenastalt, in dem Philipp zu einem quasselnden Embryo wurde] habe ich - jedem das seine - ein zweites Mal geheiratet, im Gegensatz zu ihm habe ich jedoch keine Geliebte, die mich jetzt verlassen kann. Wir sind gerade - wo sonst? - in Dänemark. Mit den Kindern meiner Frau machen wir Ferien.

Wenn man weiss, dass Wyborny in Hamburg-Harburg aufwuchs, begreift man auch, dass die beiden Richard Martins mit ihm mehr als die Phase am DESY teilen, er teilt mit ihnen die komplette Harburger Jugend, inklusive Schulbesuchen und frühen Freundinnen. Mit anderen Worten, beide Richards haben Wybornys Jugend. Im DESY hat der spätere Theologe auf Grund seines Besuchs bei Carla Kellberg jedoch bereits einen anderen Weg eingeschlagen. Während der Nikolaus genannte - ganz wie der reale Wyborny - noch eine Weile Physik studiert und dann Filmmacher wird. Die beiden Richard Martins sind Doppelgänger in einer doppelten Wirklichkeit, in der sich ihre Berufe und Lebensziele erheblich voneinander unterscheiden. Der eine versucht 1991 unter Qualen eine neue Frau zu finden, der andere wird um die Jahrtausendwende als Theologe verrückt. Dazwischen schwebt ein „realer“ Wyborny, der (seit irgendwann zwischen 1995 und 2000) offenbar zufriedenstellend verheiratet ist und mit einem Theologieprofessor aus Harvard manchmal eine Flasche Whisky köpft. Während man den Filmmacher Richard Martin noch für ein früheres Stadium jenes „Wyborny 2.0“ halten könnte, ist es bei dem Theologen unmöglich, dessen Lebenslinien sind ab 1970 von der Wyborny-Realität vollends abgespalten.

- 19 -

Wie sieht es im „*Ausnahmestand*“ aus? Dort tritt Wyborny indirekt als Regisseur auf, der in einem Wiener Kinosaal im Ich-Modus einen real existierenden vom Real-Wyborny gemachten Film vorstellt, der den Titel „Eine andere Welt“ hat. Insofern handelt es sich um eine namentlich nicht direkt genannte „Wyborny 2.0“-Erscheinung: er ist einer, der seine Sachen mit einer gewissen Souveränität in die Welt stellt, jemand, der mit Durs Grünbein korrespondiert, der beim Schreiben über das „Free Jazz-Verfahren“ verfügt und mit der „*Unsterblichen Geschichte*“ ein Jahr zuvor seine Jugendphantasie von Isabels Mutter in Szene gesetzt hat. Zudem ist er vermutlich verheiratet. In Wien berichtet er allerdings von einer Lebensphase, die zehn Jahre zurück liegt, was auf die früheren Materialisationen Wybornys verweist.

Die Datierung ist leicht anhand zweier Filme, der eine ist der Südsee- bzw.

Urknallfilm „*Das offene Universum*“, der andere ein Film über die römische Antike, „*Sulla*“. Zu Beginn des im „*Ausnahmestand*“ erzählten Stoffes sind die Südseepassagen des „*Offenen Universums*“ gerade abgedreht. Das in der Erzählung angesprochene Treffen mit dem Kulturminister Trinidads müsste also im September 1986 in Acapulco stattgefunden haben, als der Original-Wyborny noch voller Hoffnung für sein Projekt war und mit Schauspielern wie Tilda Swinton und Hanns Zischler selbstverständlichen Umgang hatte. Es handelt sich also gewissermaßen um einen in sich ruhenden „Wyborny 1.0“, der in seinen Regionen ähnlich souverän agiert wie der spätere „Wyborny 2.0“ in seinen. Er hat noch nichts mit dem hochgradig instabilen Philipp aus „*Vereinigt*“ und vor allem der „*Dame in Blau*“ zu tun, auch nicht mit dem nach seiner Scheidung hochgradig verunsicherten Richard Martin aus der „*Knabenzeit*“. Zudem wird die Trennung seiner Ehe von „Christiane“ im „*Ausnahmestand*“ vorverlagert, es heißt: „auch meine Frau hatte mich während der Dreharbeiten verlassen“. In „*Vereinigt*“ und der „*Dame in Blau*“ droht die Auflösung dagegen erst, in der „*Knabenzeit*“ war sie 1991 dann endgültig vollzogen. Um diese Zeit - als die ersten Teile der *Comédie* („*Sulla*“, „*Vereinigt*“ und „*Die Dame in Blau*“) also bereits klare Konturen hatten - hakte er in Trinidad nach. 1992 stand die Finanzierung, und im Oktober waren die in der Karibik spielenden Sachen des Kolumbus-Films bereits abgedreht. Dabei hatte er, laut „*Ausnahmestand*“, eine Affäre mit einer Schauspielerin. Ende 1992 drehte er in Indien, danach bekam er Geld für „*Sulla*“ (in der „*Knabenzeit*“ wurde ihm dafür eine Drehbuchförderung verweigert). Dass er in der Erzählung - also im Dezember 1992 - erwägt, Mrs. de Winter einen Heiratsantrag zu machen, korrespondiert mit seinen realen Ehe-Verhältnissen. Einige Jahre später findet, wie späteren Arbeiten zu entnehmen ist, eine Wiederverheiratung statt. Das in Indien spielende Geschehen beschreibt also jemanden auf dem Weg der Genesung. Er ist nicht mehr der Verrückte aus der „*Dame in Blau*“ und auch nicht der verstört nach einer Frau Ausschau Haltende aus der „*Knabenzeit*“. Wenn man so will handelt es sich um einen „Wyborny 1.5“, der seine Jugendphantasie nicht wie der Theologieprofessor ausgelebt hat, sondern der ihr als ihn faszinierendes Exportmodell unter besonderen Umständen im Dezember 1992 in Bhopal begegnet und mittlerweile wieder eine gewisse, wenn man so will, stoische Gelassenheit entwickelt hat.³⁵

35 Zum Entwickeln einer stringenten Chronologie lässt sich auch die Entstehungsgeschichte des Films „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“ benutzen, der, wie der „*Dame in Blau*“ zu entnehmen ist, in einem Zustand erheblicher Konfusion im Herbst 1990 begonnen wurde. Zu diesem Zeitpunkt war die erste erhaltene Fassung von „*Vereinigt*“ bereits hergestellt. Vom kommenden Frühjahr heißt es in der „*Knabenzeit*“: „*Fraglos machte mich das dafür bereit, in diesem Frühjahr Bäume zu klassifizieren und auf meine flackernde Art zu filmen.*“ In diesem Zeitraum entstanden wohl die zahlreichen Aufnahmen von Bäumen im Frühling. Die Griechenlandpassagen vom „*Zeitalter des Übermuts*“ wurden wiederum, ebenfalls nachzulesen in „*Aus der Knabenzeit*“, im September 1991

Der letzte Teil des Briefwechsels gibt einer weiteren Persönlichkeitsveränderung Konturen. Der sich aus dem Ur-Wyborny „Carl“ entwickelnde „Philipp-Richard-Wyborny-2.0-Charakter“, der uns in den verschiedenen Romanen der *Comédie* in verschiedenen Lebensphasen zwischen 1990 und 2004 entgegentritt, wobei er sich in die Brückenerzähler Willi und den Theologen Richard Martin zerfasert, wird ergänzt durch einen, man könnte sagen „Wyborny 3.0“, einen erneut transformierten Charakter³⁶, der sich als Wyborny nach seinem Herzinfarkt im November 2006 entpuppt. Seitdem steuert dieser zu einigen Arbeiten tagebuchartige Einschübe bei. Dieser „Wyborny 3.0“ bekommt dadurch Konturen, dass er aus der Intensivstation Briefe an Grünbein schreibt, sich im Februar 2007 an eine Plinius-Übersetzung setzt, die „7 Tage Eifersucht“ aus der Perspektive eines 65 Jährigen kommentiert, überraschenderweise noch einmal Professor wird, weiter Filme macht, z.B. „Das letzte Jahr“, „Hommage an Ludwig van Beethoven“, „Studien zum Untergang des Abendlands“ und „Syrakus“, in denen er z.T. frühere Arbeiten zusammenfasst und last not least als erste Teile der *Comédie* seine „Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms“, die „Grundzüge einer Topologie des Narrativen“ und - unter dem Titel „Versuche“ - seine „Schriften zum Film“ veröffentlicht, die ich herausgeben durfte.

Für den „*Ausnahmestand*“ nicht weniger wichtig sind die theologischen Exkurse der „*Unsterblichen Geschichte*“, denn unser Ich-Erzähler (dessen Gelassenheit ihn in die Nähe unseres „Wyborny 2.0“ rückt) verfügt über erhebliche Theologiekenntnisse, die er sich womöglich in Gesprächen mit jenem Harvardprofessor erworben hat, von dem in der „*Unsterblichen Geschichte*“ die Rede ist. In der „*Unsterblichen*

aufgenommen, anschließend wurden die Herbstaufnahmen von den Bäumen gedreht. Die auftauchenden Pyramiden sind älteren Datums und stammen wohl aus dem Jahr 1985, als sich Wyborny mehrere Monate in verschiedenen Regionen Afrikas aufhielt, um seinen Film „*Verlassen; Verloren; Einsam, Kalt*“ zu drehen. Die Uraufführung von „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“ fand auf den Berliner Filmfestspielen am 14. 2. 1994 statt. Spätestens 1993, als er diesen Film fertigstellte, war er also wieder im Vollbesitz seiner Kräfte. Im November 1991 war die schlimmste Krise offenbar ausgestanden. Als er damals im Literaturhaus Hamburg den Vortrag hielt, der den letzten Teil dieser Materialsammlung bildet, hatte er den Weg aus der Irrenanstalt herausgefunden. 1992 war bereits den Dreharbeiten für den zehn Jahre später beendeten Kolumbus-Film gewidmet, der die Basis des „*Ausnahmestands*“ bildet.

36 Was an „*Joseph Kerkhovens dritte Existenz*“ von Jakob Wassermann anspielen mag, eins der Bücher, die beide Richard Martins (und damit wohl auch Wyborny) als Jugendliche lasen.

Geschichte“ kulminieren diese Kenntnisse einerseits in den orgiastischen Blasphemien des sogenannten „*Dritten Buch Carla*“, zugleich wird aber die Genese der Trinität recht sorgfältig untersucht, insbesondere die Synode von - wie es so kommt: - Rimini, auf welcher der Arianismus (und damit der religiöse gesunde Menschenverstand) letztmals Krallen zeigte. Am Zusammenhängendsten wirkt der theologische Diskurs, der bis zu einer theologisch-polemischen Analyse von Freuds Theorien und gewissen momentan kritischen Punkten der modernen Physik reicht, in einem Telefonat Richards mit seinem Doktorvater, dem emeritierten Harvardprofessor Dr. Friedrich Ziegler, der bereits in den an Grünbein am 22. 4. 2004 zugeschickten Passagen als Botschafter praktizierter Vernunft erscheint:

- „Ja, Freud ist natürlich interessant [erklärt jener Ziegler am Telephon], der einzige der gewagt hat, mal was über Religion zu schreiben und der nicht gleich im Opium versackte oder es, noch kühner, gleich ans Volk verteilen wollte. Aber er hatte leider Grenzen, vom Christentum hatte er keine Ahnung, trotz seines Atheismus blieb er Jude und wollte alles alttestamentarisch auf die Kausalität zurückführen. Die Trinität hat er nicht mal im Ansatz begriffen, das ist natürlich der Haken an der Psychoanalyse. Da soll ein Schritt auf den anderen folgen, usw, usw. aber so funktioniert das Leben nicht. Das ist, als hätte Gott Jesus Christus erzeugt, das ist billigster Arianismus, wie ihn am Ende nur noch die Vandalen hatten, Ausdruck des gesunden Menschenverstands. Insofern sind wir, sobald wir zu diskutieren beginnen, zwar alle Arianer, wie zu ihrer Verblüffung schon die Synode von Rimini festgestellt hat, als man die Trinität ernsthaft unter dem Gesichtspunkt des gesunden Menschenverstands zu begreifen versuchte. Aber die Welt ist nun einmal nicht nach den Prinzipien des gesunden Menschenverstands konstruiert, sondern nach den Regeln der Trinität. Weil Gott nämlich schon an die Naturgesetze gebunden war, obwohl er sie erst erzeugte, und genau da fangen auch die Physiker zu weinen an, weil sie nicht wissen, wie die Naturgesetze in die Welt kamen, obwohl es vor dem Urknall noch gar keine Welt gab, in der die Naturgesetze hätten existieren können, und damit auch keine Symmetrien, wie sie heute die Naturgesetze ersetzen sollen. Da können auch sie nur noch vom Heiligen Weltgeist schwafeln, an den man glauben muss und der auch ohne Welt schon vorhanden war. Denn mit dem gesunden Menschenverstand kommt man nur bis zu den Vandalen, da erobert man Afrika und lässt die anderen oder die Idioten für sich arbeiten und versucht so faul wie möglich zu sein, unterdes man gedankenverloren das Leben genießt. Aber da wurde den Vandalen ja bereits von Belisar einfach die Luft abgeschnitten, als dem Botschafter der Trinität, und sonst hätten sie die Mohammedaner massakriert, einfach weil sie mit ihrem gesunden Menschenverstand zu faul wurden und sich, als Made im Speck, in ihr Fäustchen gelacht haben über alles und jeden, der mal was Kühnes und Neues gedacht hat oder bloß fleißig sein wollte, auch wenn es vielleicht ein bisschen gefährlich ist. Und das wird jetzt

auch den Europäern passieren, wenn sie sich weiter, in munterer Vandalenart das Leben genießend, von ihrem gesunden Menschenverstand leiten lassen und nur noch Windmühlen bauen, weil sie so harmlos wie Gummibärchen aussehen und man sie anfassen kann oder ihre Flügel höchstens mal einem Zugvogel das Genick brechen, denn der Menschenverstand ist leider nicht besonders gesund. Dass außer ein paar Zugvögeln ganze Zivilisationen den Bach runtergehen können, wenn man nicht entschlossen genug dafür kämpft, wird schlicht ignoriert. Aber diese Phänomene kennen wir, ganz unter uns, ja schon vom Christentum, wo aus ähnlicher Sentimentalität das Römische Reich zu Grunde gerichtet wurde. Nicht dass es um die damalige Despotie schade war, dass aber dabei eine ganze Kultur für 1000 Jahre baden geht und man sie den Barbaren zum Fraß überließ, konnte nicht Ziel der Sache sein. Und das muss man jetzt doch nicht großspurig wiederholen und sogar noch stolz drauf sein, über die nächsten zwanzig Jahre nicht kühl hinausdenken zu können, weil man dahinter bloß apokalyptische Katastrophen erkennt wie unsere Vorgänger einst das Jüngste Gericht. Na wenigstens verdanken wir dem unsere Jobs, man soll ja nicht undankbar sein. Ach ich weiß auch nicht, warum ich mich darüber in letzter Zeit so aufreg, aber ich werd wohl senil, und da fängt man an, sich um die Zukunft Sorgen zu machen und denkt nicht immer nur an die eigene Karriere. So viel zum gesunden Menschenverstand. Dessen Grenzen hat, wo Sie drauf gekommen sind, übrigens selbst Freud begriffen, indem er vom Christentum wenigstens die Erbsünde übernahm. Das war natürlich genial, das Geschenk Wiens an ihn, das Alte Testament kannte die Erbsünde ja noch nicht, jedenfalls nicht in der verschärft augustinischen Variante, die Freud zu 100 Prozent übernahm, aber er kam nicht bis Christus. Die scheinbare Idiotie der unbefleckten Empfängnis, für die Sie nun die Erklärung fanden, hat ihn blind dafür gemacht, deshalb blieb er in der Erbsünde stecken, und darum drehen sich seine Therapien immer im Kreis, weil da auf linearem Weg nichts zu machen ist, und so kommt es zur unendlichen Analyse, worin die Trinität das Leben nach jeder Sitzung als Ratlosigkeit verdüstert, bloß weil man sich nicht gleich von Anfang an zu ihr bekannt hat. Trotzdem sehr guter Mann, aber eben von der Geschichte längst widerlegt. Denn der Sohn zeugt zugleich den Vater, das kann man zwar nicht verstehen, aber man kann es sich (...) verständlich machen...“

In der „*Völkerwanderung*“ wird die hier kurz angesprochene Synode von Rimini (sie fand im Jahr 359 statt) in Priscillas Biographie noch eine entscheidenden Rolle spielen. Die theologischen Erörterungen der „*Aus dem Reich der Toten (de quaternitate - Scherzo: zunächst lento, dann munter, springend)*“ und „*fnis terrae*“ genannten Schlussteile des „*Ausnahmestands*“, in denen die Trinität um eine Person erweitert wird, um Platz für eine „*Quaternität*“ zu machen, in welcher außer Gott, Christus und dem Heiligen Geist auch der Geist der Naturwissenschaft (personifiziert durch Gottes „zweiten Sohn“, Christoph Kolumbus) seit dem Anbeginn aller Zeiten am

Wirken ist, wurde jedenfalls erst möglich durch die Exkurse in eine fiktive Quantentheologie, für die der verrückt werdende Richard steht.

Im „*Ausnahmestand*“ ist sich Wyborny seiner durch das Schreiben der „*Unsterblichen Geschichte*“ gewachsenen schriftstellerischen Fähigkeiten inzwischen so stark bewusst, dass er die Erzählung in ihrem Entstehen gleich an Hans Hurch schickt, dem sie am Ende auch gewidmet wird. Grünbein ist in diesem Fall nicht mehr der Vergeber von Sünden, sondern nur ein weiterer Ansprechpartner, mit dem er sich fortan mehr über die Verfilmung der Gedichte unterhält.

Dabei ist folgende Bemerkung aus dem „*Ausnahmestand*“ auch als eine Art Essenz der „*Unsterblichen Geschichte*“ zu verstehen:

Wenn sie vor Schmerzen dann aufschrie, öffneten sich ihre Beine in einem Reflex wie von selbst und ihr prachtvoller Leib bäumte sich auf eine Art auf, dass man sich wie in einem Traum vorkam ... zum Haltlosen, wenn man so will, auf ewig verdammte, in die Welt geschleuderte Trümmer eines verunglückten Volks, das seine Heimat verloren hat...

Etwas Wichtiges offenbart sich aber auch in einem von weltmännischer Wehmut durchzeichneten Gespräch zwischen dem Protagonisten und dem indischen Hotelmanager, nachdem die „Belgierin“ den Ort der wunder-schönen Handlung sang und klanglos einfach verlassen hat.

- „Und haben wenigstens Sie sie näher kennengelernt?“ versuchte nun auch er, seine Neugierde ein wenig zu befriedigen: „Heute haben Sie doch miteinander gefrühstückt...“ - „Nein, nein, sie ist eine Deutsche.“ - „Das wusste ich gar nicht...“ - „Sie hat einen Belgier geheiratet.“ - „Ach, dann konnten sie ja über ihre gemeinsame Heimat sprechen.“ - „Nein, nein, Deutsche gehen sich im Ausland gern aus dem Weg, da läuft nichts...“

was impliziert, dass er dieser Dame wohl nicht auf diese Weise nahegetreten wäre, wenn er nicht zu Beginn geglaubt hätte, sie sei Belgierin. Denn - das ist die Pointe - was Wyborny in literarischer Form über einen gewissen deutschen Frauentyp zu sagen begehrte, hat er im „*Hundertjährigen Krieg*“ und in der „*Unsterblichen Geschichte*“ gesagt.³⁷ Im „*Ausnahmestand*“ geht es nur noch um die Sexualität von

37 Bemerkenswert ist, dass es eine Personen-Überlappung zwischen dem „*Hundertjährigen Krieg*“ und der „*Unsterblichen Geschichte*“ gibt: Der Stukaflieger Waldemar hat eine bedeutende Rolle in beiden, und selbst Carla Kellberg taucht als Schatten in den Bekenntnissen der Dame aus Essen auf, denn sie von einem Hamburg-Ausflug, den sie mit einer Freundin gemacht hatte, berichtet sie:

- „Mit ihr war ich auch eine Woche in Hamburg, wolltest du nicht auch das vorhin wissen, zu Besuch

Emigranten, wobei interessant ist, dass Mrs. de Winter sich vermutlich vor 1968 ins Ausland verheiratet hat, so dass sie noch dem Frauenbild der Adenauerrepublik entsprach, mit belgischen Übertönen.

Die Bewegung von gegenwärtigem Sex zu Bekenntnissen über vergangenes sexuelles Verhalten ist die das Rad des Lebens vorantreibende Struktur der „*Unsterblichen Geschichte*“. Im „*Hundertjährigen Krieg*“ wurde die erste Sonde gesetzt, die „*Unsterbliche Geschichte*“ bietet dann ein Panorama der deutschen Geschichte bis 2004, wobei sich im Epilog ein Seitenstrang über das Petain-Frankreich angegliedert. Damit hat sich das historische Deutsche für Wyborny gewissermaßen erschöpft. Die Belgierin schenkt dem noch einen Emigrantenaspekt, danach ist mit deutschen Damen Schluss. In der Völkerwanderung ist Priscilla jemand, der in den Bergen um Lyon geboren und nach Trier verheiratet wurde. Und die Germanen halten sie eine Weise als Sexsklavin gefangen.

Von so in die eigene Geschichte sich verkrallendem Gestus kann 1991, als der letzte Teil dieser Materialsammlung entstand (und zugleich ihre älteste Schicht), noch nicht die Rede sein.

- 22 -

Und zwar geht es in diesem im November 1991 im Hamburger Literaturhaus gehaltenen Vortrag genau um Rimini und den im „*Ausnahmezustand*“ erwähnten Film über den Urknall, von dem in der Wiener Filmeinführung folgendermaßen gesprochen wird:

Im September 1986 drehte ich in Acapulco die letzten Szenen eines wohl als krankhaft ehrgeizig zu bezeichnenden Films (so jedenfalls meine heutige Einschätzung), womit dreimonatige Dreharbeiten in zuvor der Südsee, insbesondere dem Bereich der Fiji-Inseln,

bei einer von ihren Freundinnen. Nein, nicht auf der Reeperbahn, wo denkst du hin, nein, nein, ein langweilig öder Vorort, wo ich Selbstmord begehen würde, viel grausamer noch als Werden. Aber die, uh, ja, die hatte wirklich was zu erzählen, meine Güte, weißt du, sie machte es tatsächlich gern mit Vertretern...“

wobei es sich bei der Freundin um Hedwig Krüger handelt, die beim Sex immer sehr lautstark stöhnte. Was sich im Datengerüst der Unsterblichen Geschichte wie folgt niederschlägt:

etwa 1973 möglicherweise besucht Hedwig Krüger, zusammen mit einer namenlos bleibenden Dame aus Essen, Carla in Hamburg, wobei sie gemeinsam ins *Café Keese* gehen

Diese Überlappung ergibt insofern Sinn, als die Dame aus Essen mit einem Stalingradüberlebenden verheiratet war. Und bei der Interaktion mit Willi lässt sie ihn einiges von den sexuellen Vorlieben des Ehemanns wissen. Dadurch taucht die Erzählung in die Vergangenheit ein, was in Waldemars Erzählung von einem Widerstandsnest kulminiert. Und Waldemar war ein Freund ihres Mannes.

zum Abschluss gebracht wurden: produktionstechnisch ein Alptraum, bei dem, auf Grund der kärglichen Finanzierung, täglich der finanzielle Ruin drohte, sobald etwas schief laufen würde.

Dieser 2005 retrospektiv also als „*krankhaft ehrgeizig*“ eingestufte Film wurde nämlich im September 1990 auf dem Filmfestival von Rimini aufgeführt, und in dem Vortrag werden, außer etlichen Begleitumständen jener Präsentation, auch einige Passagen des Films, in dem Tilda Swinton und Hanns Zischler die Hauptrollen spielen, mit ähnlicher Sorgfalt beschrieben wie die Gedichtverfilmung von *Fanum Fortunae* in dem Brief an Wolfgang Kaußen. In Rimini ist der Autor, wie man im Text weiterhin erfährt, von der Filmwelt jedoch so deprimiert, dass er in andere Bereiche der Kunst blickt, um vielleicht neue Betätigungsfelder zu finden. Dass er dies in einem Vortrag zu verarbeiten sucht, stellt eine weitere Zwischenphase auf seinem Weg dar, in der Literatur Fuß zu fassen. Anscheinend ist er lange unsicher, wie die Mixtur zwischen dem Hintergründigen, das in die Essayform drängt, und dem flach Erzählenden der üblichen Belletristik aussehen könnte.

Wer ist nun der im November 1991 diesen Text Vortragende? Vordergründig wird eine Lebensphase beleuchtet, in der unser souveräner „Wyborny 1.0“ 1990 auf einem Festival auftritt. Andererseits lag im März 1991 schon eine erste Fassung der „*Dame in Blau*“ vor. Wyborny hatte sich also bereits tief in die Philipp-Gestalt verstrickt, von der wir sagten, sie stelle eine in den Irrsinn driftende Auflösungserscheinung des „Wyborny 1.0“ dar. Im Sommer hatte er sich davon aber offenbar wieder gelöst, denn da begann er als bloß noch hochneurotischer „*auch Nikolaus genannter Richard Martin*“ die „*Knabenzeit*“. Im November scheinen die hochkritischen Phasen dann einigermaßen überwunden gewesen zu sein, und er befand sich auf dem Weg zur etwas gelasseneren „Wyborny 1.5“-Persona, die 1992 dann den Kolumbus Film drehte und im Dezember jenes Jahres in Bhopal angeblich seiner „Belgierin“ begegnete.

- 23 -

Im Zentrum dieses Vortrags steht aber fraglos eine andere Begegnung, die nämlich mit dem Giotto zugeschriebenen Kruzifix im ‚*Tempio di Malatesta*‘, auf die wir schon mehrfach eingegangen sind. Dabei fiel bereits auf, dass das Ausführliche ihrer Schilderung im „*Ausnahmezustand*“ etwas befremdlich wirkt. In dem Vortrag erfahren wir, dass es offenbar nur die Inhaltsangabe eines noch komplexeren Geschehens war, dessen Details weiterhin in unserem Autor herumspukten. Dies wird

nun ausführlich dargestellt. Dabei erhält der im „*Ausnahmezustand*“ namenlos gebliebene junge portugiesische Filmmacher, der mit ihm zunächst ein Fresko Piero della Francescas und dann jenes Kruzifix anschaut, nicht nur einen Namen, nämlich „Joao Mario“, sondern er erweist sich auch als jemand, der von Renaissance- und mittelalterlicher Kunst deutlich mehr verstand als der den Vortrag haltende Ich-Erzähler. Was in jenem „*tempio*“ derartige Ausmaße annimmt, dass er sich gegenüber der Souveränität Joao Marios immer mehr wie eine „Geliebte“ vorkam, die den Worten eines weit intelligenteren Liebhabers lauscht. Im Originalton:

„So also nimmt eine dumme Geliebte ein Kunstwerk wahr“, dachte ich, „was für eine hilflose Innigkeit, die nicht das Geringste sieht!“

Das begriff er offenbar als Herausforderung. Um das Dumme einer Geliebten zu überwinden, musste er sich indes ernsthaft mit dem auseinandersetzen, was ihm dort angeboten wurde, mit dem durch das Kruzifix und die Marienverehrung symbolisierten Katholizismus. Ein Bewusstsein der dadurch aufreißenden Konfliktlinien verrät bereits folgende Vortragspassage, die Bezug auf die raffinierten Frauenporträts in Joao Marios ebenfalls auf jenem Festival gezeigten Film nimmt:

Inzwischen hatte ich begriffen, dass er ein katholischer Filmmacher war, und dass die Marienverehrung im Zentrum seines ästhetischen Empfindens stand (...) Ähnliches gelte für seine Frauenporträts [sagte ich:] - ich bewundere sie sehr, könne mir als Protestant aber keinen Arbeitsprozess vorstellen, der mich durch Kleinstarbeit zu diesem Optimum an Ausdruck brächte. Ich könne Schönheit nicht herauspolieren, sie sei für mich nur zufällig erreichbar. Ich würde mehr auf die geometrischen Aspekte des Ausdrucks achten, und besonders interessiere mich dabei der Bildrand (...), und dann erzählte ich ihm von meinen Überlegungen zum Rechteck.

Und diese Überlegungen werden uns nun mitgeteilt, nicht in der Form allerdings, in der es in Rimini geschah, denn am Ende heißt es lapidar:

Nun, das ist jetzt alles ganz nett und einigermaßen folgerichtig formuliert, damals am Frühstückstisch muss es ein ziemlich zusammenhangsloses Gestammel gewesen sein.

was impliziert, dass jene Ausführungen inzwischen kunsthistorisch unterfüttert wurden. Davon zeugt z. B. die Kenntnis von Mosaiken in den Kirchen von Ravenna, wobei man annehmen darf, dass er von Rimini aus nicht nur, wie es im Vortrag heißt, Urbino besuchte, wo er Ucellos Predellentafeln zum Hostienwunder sah (die

wiederum Ausgangspunkt seiner Befassung mit „*Frühformen filmischen Erzählens*“ gewesen sein mochte), sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Ravenna. Und dass er all das so verarbeitet hat, dass seine Überlegungen nun einigermaßen zusammenhängend und stringent klangen.

Zugleich schien er zu spüren, dass man sich der Kunstentwicklung mit allein formalen Überlegungen, die von geometrischen Betrachtungen ausgingen³⁸, nur unzureichend zu nähern vermag. Entscheidend ging es, wie im Fall Joao Marios Frauenporträts, entscheidend auch um das, was man gewöhnlich „Ausdruck“ nennt. Das blieb für Wyborny nicht auf den künstlerischen Ausdruck beschränkt. Mit erwecktem Interesse für den Katholizismus begann er zögernd auch die Wurzeln seiner eigenen „protestantischen“ Religiosität zu reflektieren, auf die er in Rimini verwies. Davon kündeten jedenfalls die Anfangskapitel der „*Knabenzeit*“, die im Frühjahr 1991 entstanden. Dort wird u.a. auf den Konfirmandenunterricht im protestantischen Milieu eingegangen, und zwar aus der Perspektive eines in der Moderne gescheiterten Künstlers, für den all das so unendlich fern ist, dass er nicht einmal mehr den Wortlaut des Glaubensbekenntnisses erinnert.

So vom Geist der Herrlichkeit erfüllt fand ich die Kirche jedoch nicht, worin man mir [die Worte des Glaubensbekenntnisses] erstmals hohl zum Erklären brachte. Es war eine ganz 'normale' Kirche, was hieß, sie war hässlich, vor allem im Innen hässlich, von einer mit biederster Ordentlichkeit gepaarten Kahlheit, einem fanatischen Antikatholizismus, der mir heute Angst macht. Damals war ich freilich furchtlos.³⁹

In diesen Anfangskapiteln ist auch vom Erwerb einiger Postkarten aus der *National Gallery* in London und aus Edinburgh die Rede, z.B. einigen Bellini-Madonnen, deren Schönheit in der „*Knabenzeit*“ diskutiert wird. Dass auch von diesen Postkarten Dias in dem Vortrag erscheinen, mag als Beleg dafür gelten, dass diese Passagen vor oder in etwa zeitgleich mit dem Vortrag entstanden. Und nachdem er sich so eine gewisse Basis erarbeitet hatte, konnte er sich vorsichtig auch um die Erkundung eines Terrains bemühen, auf das ihn Joao Mario beim Blättern in jenem Piero-della-Francesca-Buch hingewiesen hatte, den Themenkreis der Verkündigung. In dem

38 wie sie von etwa Panofsky in die Kunstgeschichte eingeführt wurden

39 was sich im Grünbein am 22.4.2004 zugesandten Anfang der „Unsterblichen Geschichte“ verwandelt zu: „*Aber auch die Hässlichkeit der Kirche, vor allem innen, diese protestantisch biedere Ordentlichkeit und wie sie sich mit Kahlheit paart, mit einem fanatischen Antikatholizismus, der mir heute Angst macht. Damals war ich freilich furchtlos. In Harburg die Konfirmation, die evangelische Jugend, die gleiche Kahlheit und ... Isabel. Isabel Kellberg.*“

von diesen Erkundungen Berichteten versuchte Wyborny zunächst offenbar, sich auf den von Joao Mario vorgeschlagenen Bahnen zu bewegen, bis er allmählich Regionen berührte, in denen dessen beiläufig verkündete Frühstückswisheiten nicht mehr recht gültig zu sein schienen, was sich z.B. so äußert:

Die Säule [zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel] steht offenbar zumindest zum Teil für die Raumtrennung zwischen der Verführten und dem möglichen Verführer. Mit seiner Behauptung, sie symbolisiere den Heiligen Geist, scheint sich Joao Mario trotz seines inständigen Bittens, ihm zu glauben, dagegen eher geirrt zu haben - der Heilige Geist taucht meist in Form einer Taube auf...

Damit war Wyborny endlich in Bereiche gelangt, in denen er nicht mehr die dumme Geliebte war, nun stand er auf eigenen Füßen.

- 24 -

Der Vortrag wurde also von jemandem geschrieben, der über die nacherzählte Situation im „*tempio di Malatesta*“ hinausgewachsen ist. Das war natürlich nicht das Ende der Entwicklung, es ging ja nicht um einen Zweikampf mit einem portugiesischen Filmmacher, sondern um das, was dieser angestoßen hatte. Denn der Themenkreis von Verkündigung und unbefleckter Empfängnis erzeugte weitere Recherchen, die ihn - insbesondere nach einem im September 1994 gemachten Besuch Assisi⁴⁰ - über den Heiligen Franziskus zu Duns Scotus als dem Erfinder der „menschlichen Freiheit“ führten, alles Überlegungen die wiederum Eingang in spätere Versionen der „*Knabenzeit*“ und von „*Vereinigt*“ fanden.

Davon gingen wiederum starke Bestrebungen aus, die zu noch gründlicherer Befassung mit früher religiöser Kunst führte, was, außer in manchen Texten, vor allen in seiner 2004 veröffentlichten DVD-Serie „*Frühformen filmischen Erzählens*“ mündete, in der er vielleicht keine neue Sicht auf katholische Kunst entwickelte, in der sich aber die ästhetische Qualität seiner Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Kunstwerken deutlich erhöhte.⁴¹ Es ging also bald nicht nur darum, etliche Kunst-

40 der wohl auch in dem Verfilmungsvorschlag von Grünbeins Gedicht „Hinter Assisi“ Niederschlag fand, der im Brief vom 25. 8. 2003 skizziert wurde

41 Einen Eindruck vom Ausmaß seiner Erkundungen verrät die DVD „Italien im Mittelalter“, auf der von ihm in den Neunziger Jahren angefertigte Videos folgender Kunstwerken enthalten sind:

A. *Antikes Erbe*: 1. Antike Prunkvase mit Satyrn und Mänaden (Camposanto Pisa, vor 3. Jh.); 2. Phädra-Sarkophag (Camposanto Pisa, 3. Jh.); B. *Romanik*: 1. Kapitelle im Dommuseum Pisa (12. Jh.); 2. Taufbecken mit Szenen aus dem Leben des Moses (San Frediano, Lucca, 12. Jh.); 3. Monatsdarstellungen (Dommuseum Ferrara, 12. Jh.); 4. Benedetto Antelami Skulpturen für das Baptisterium

geschichtsdefizite auszuräumen.

- 25 -

Von diesen Erwägungen, die nicht ganz zeitgemäß waren, denn das Christliche hat sich in der Kunst in der Tat überlebt, traute er sich natürlich nicht, Grünbein etwas mitzuteilen. Das Äußerste, was er wagte, waren die im erwähnten Brief vom 30. 8. 2003 auftauchenden Andeutungen:

Die Tiberiusbrücke also, welch schöner Einstand (...) Natürlich dachte ich bei „Christus“ sofort an das in unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser Brücke hängende Kruzifix Giottos im „Tempio“ Albertis (...) Man könnte [es] (...) nach dem nächsten oder übernächsten Gedicht auftauchen lassen (...), gepaart mit einer neuen Einstellung der Tiberiusbrücke, wobei das Kruzifix, auch in seiner Beziehung zu zappelnden Fischen, natürlich hochgefährlich ist, im Grunde nur erscheinungsfähig, wenn man auf das Christentum im Lauf der Gedichtzyklen weiter eingeht, was wiederum vermutlich das riskanteste Unternehmen ist, auf das sich ein Dichter (...) heutzutage einlassen kann. Gott, wie hat man Claudel verspottet.“

Dass er sich gegenüber einem wie Grünbein nur in solchen Andeutungen äußern durfte, hat ihn offenbar gewurmt. Und erst das hat ihn in die Lage versetzt, sich tatsächlich einmal an einen Theologen in unserer Zeit heranzuwagen, und so entstand im Jahr darauf die „*Unsterbliche Geschichte*“. Natürlich musste diese etwas Aktuelles und nicht a priori Begrabenes haben, wozu er eine Quanten-Theologie entwickelte, die von jenem verrückt werdenden Richard Martin vertreten wurde. Dessen Verrücktheit war insofern eine gesunde Reaktion, die ihn auf den Boden

von Parma (ca. 1200); 5. Kruzifix mit Darstellungen der Passion Christi (San Frediano, Pisa, Anfang 13. Jh.); C. *Die Entdeckungen der Gotik*: 1. Bonaventura Berlinghieri: Der Heilige Franziskus (San Francesco, Pescia, 1235); 2. Weihwasserbecken von Nicola Pisano (San Giovanni Fuorcivitas, Pistoia, ca. 1260); 3. Außenskulpturen des Pisaner Baptisteriums von Giovanni Pisano (Dommuseum Pisa, ca. 1280); 4. Kruzifix von Giotto (Museo Civico Padua, ca. 1300); D. *Serialisierung vor dem Einbrechen der Pest*: 1. Freskenzyklus zum Leben Petri von Deodati Orlandi (San Piero a Grado, nach 1310); 2. Flügelaltar von Pietro Lorenzetti (Santa Maria della Pieve, Arezzo, ca. 1320); 3. Flügelaltar von Ambrogio Lorenzetti (Dommuseum Siena, ca. 1320); 4. Annunciata (Museo Nazionale Pisa, 1321); 5. Annunciata von Agostino di Giovanni (Museo Nazionale Pisa, 1321); 6. Flügelaltar von Simone Martini (Museo Nazionale Pisa, ca. 1320); 7. Pisanische Figur (Museo Nazionale Pisa, 14. Jh.); 8. Andrea Pisano Relieffelder für den Campanile von Florenz (Dommuseum Florenz, ca. 1330); 9. Jüngling (Dommuseum Siena, nach 1320); 10. Andrea Pisano Verkündigungsendel (Museo Nazionale Pisa, ca. 1320); E. *Anhang: Frührenaissance*: 1. Fra Angelico Madonna mit Kind (Museo Nazionale Pisa, ca. 1425); 2. Donatello Madonna mit Kind (Dommuseum Siena, ca. 1425); 3. Annunciatas und ein San Giovanni (Holzfiguren aus dem Museo Nazionale Pisa)

der heidnischen Gegenwart führte.

In der „*Unsterblichen Geschichte*“ befasste sich Wyborny auch mit den Grundlagen der Trinität, die wiederum in den Schlusskapiteln des „*Ausnahmezustands*“ durchschlagen. Zwar war das Kreuz nicht das Zeichen, mit dem man wie einst Konstantin auch heute noch siegen kann, aber es hatte ihn nachdenklich gegenüber den Fundamenten unserer Kultur gemacht. Ohne diese Nachdenklichkeit hätte er sich wiederum nie und nimmer an eine Darstellung des Lebens des Heiligen Martin von Tours gewagt. Denn in der „*Völkerwanderung*“ setzte er noch einen drauf, indem er sich an den Übergang von der heidnischen Antike zum Christentum wagte, und wie es dem Christentum wider Erwarten gelang, sich bei den Franken einzunisten. So entstand der Anhang der „*Völkerwanderung*“, insbesondere „*Das Leben des Heiligen Martin*“ und „*Das Leben der Brunichilde*“. All dies, und das ist der Punkt, wurde von der Begegnung mit jenem Kruzifix ausgelöst. Insofern bildet dieser Vortrag die älteste Erzählschicht unserer Materialsammlung. Wenn man ihn liest - insbesondere die Passagen über das durch Bilder evozierte Mitgefühl -, wird klar, dass Wyborny nicht erst von Grünbein auf den für ihn charakteristischen Gedankenmix gehoben wurde, sondern dass die Bewegung dorthin von jenem Kruzifix ausgelöst wurde.

Wohl kann man nicht davon sprechen, dass er eine Konversion zum Christentum erlebt hätte, aber seine vor einem Zeugen sich offenbarende Ignoranz provozierte ihn wohl dazu, sich Kenntnisse der Kunstgeschichte anzueignen und darüber, auch unabhängig vom Kino, nachzudenken. Die theologischen Erörterungen der „*Unsterblichen Geschichte*“, die des „*Ausnahmezustands*“ und der „*Völkerwanderung*“ basieren allesamt auf dieser Ur-Begegnung. Offensichtlich wurde von ihm in Rimini ein Absprung gesucht, dessen Sprungrichtung sich in dem Vortrag andeutete: Reflexionen über Kunst, deren Vermischung mit persönlichen Erlebnissen, ästhetische Verarbeitung autobiographischer Ereignisse, usw. usw. Strukturell enthält der Vortrag eine Bewegung, die sich im „*Ausnahmezustand*“ wiederholt, wo das Geschehen aus dem Kino in etwas vollkommen Kinounabhängiges springt.

- 26 -

Dabei ist als Motiv bemerkenswert, dass er bei einem Dauerlauf am Strand plötzlich zu sterben meint:

Nach dem Film wollte ich etwas am Strand laufen. Ich hatte die letzten Tage

Herzschmerzen und wusste nicht, ob ich mich nur im Schlaf verlegen hatte oder ob es sich um eine wirkliche Krankheit handelte. Vielleicht war es ja auch nur das bekannte einschnürende Gefühl der eigenen Minderwertigkeit, das einem häufig auf Festivals begegnet. Am Strand begann gerade der Abend. Ich war in meinen Gedanken noch bei dieser Filmvorführung, da war er ganz plötzlich da, dieser Strand, ja, so muss ich es ausdrücken, ganz plötzlich, nicht als Terrain, als etwas ganz anderes als Terrain. Er war eine Art Offenheit, eine weite Offenheit, die in den Kopf eintrat - eine enorme Erleichterung nach all dem abgedunkelten Kinoerleben der letzten Tage. Ja, hier war offene Welt, in die man laufen konnte, in Wasser, Abend und Strand, barfuß lief ich hinein in die Weite und spürte dabei wieder die Schmerzen in der Herzgegend, und auf einmal wollte ich sterben, dieser Gedanke kam wie ein kurzer, heftiger Schnitt. Ja, sterben, ganz klar spürte ich es, jetzt und in dieser Weite wollte ich sterben, während des Laufens, in kurzem heftigen Krampf. Und so lief ich den Strand entlang und „Sterben“ wiederholte es sich in mir, „ich will sterben“, und während ich weiterlief und nicht starb, fragte ich mich, ob ich tatsächlich sterben wollte, doch da meinte ich schon zu 80 Prozent: „Nein!“

Inzwischen weiß ich, dass solche Anwendungen bei Männern meines Alters normal sind. Sie entstehen, wenn man merkt, dass der Geschmack der Jugendlichkeit, den man Festivals wie dem von Rimini anbieten muss, sich in einem verflüchtigt hat, das Versprechen des Wachsenwollens und des Gleichmuts, der sich bei einer Niederlage schon einen neuen Weg suchen wird, und wo man zu spüren glaubt, dass die Wüste, in die hinein man sich so spielerisch bewegt hat, wirklich ist - wirklich, gnadenlos und unendlich. In diesen Momenten wird das Kreuz plötzlich als Pluszeichen interpretiert: man ist nicht mehr lebendig und noch nicht tot, man ist nur noch zähe Substanz. Womöglich ist genau dies auch der Moment, in dem wir unsere Augen noch einmal öffnen können und uns angemessener in der Wirklichkeit einzuordnen vermögen. Anders jedenfalls, als man es in der Rolle des vor Selbstbehauptungswut berstenden Jugendlichen versteht. So gesehen beginnt vielleicht erst nach solchen Momenten das sogenannte wirkliche Leben.

Nun, wirklich oder nicht - in dieser Nacht starb Alberto Moravia. Ich dagegen traf Joao Mario am nächsten Morgen beim Frühstück.... usw. usw

Dort in Rimini entstand also gewissermaßen eine Brücke, die von seinem damaligen Fast-Tod zu seinem Herzinfarkt führte. Interessanterweise hat er dort um den 26. September 1990 (das Todesdatums Alberto Moravias) auch das Stück von der Tiberiusbrücke gedreht, das später ins „*Zeitalter des Übermuts*“ eingepasst wurde. Vielleicht auch daher der für die *Comédie* so wichtige Begriff der „*Brückenerzählung*“. Insofern wurde Grünbein gewissermaßen benutzt, um einer in Rimini sich in unklare Richtung erstreckende Brücke zu konkreter Gestalt zu verhelfen.

Das Motiv, dass das Verlassen einer Filmveranstaltung in Todesangst übergeht, hat Wyborny 1990 mehrfach verwandt. Es taucht bereits in der ältesten erhaltenen Version von „*Vereinigt*“ auf, die im Oktober 1990 fertiggestellt wurde, also unmittelbar nach dem Riminifestival. Auch die Film-Passagen vom Anfang des Vortrags, in dem eine Sequenz aus dem „*Offenen Universum*“ erörtert wird, erscheinen dort. Offenbar wurden sie 1991 aus dem Roman in den Literaturhaus-Vortrag exportiert, um in ausgearbeiteter Form in spätere Fassungen von „*Vereinigt*“ reimportiert zu werden. Im Roman tritt der Protagonist jedoch nicht aus einem Kino ins Freie und bekommt dort bei einem Strandlauf Herzschmerzen, sondern er spricht in einem Seminarraum der Berliner Akademie der Künste über seinen Film. Dabei wird ihm schlecht, wonach er im Tiergarten, also ebenfalls im Freien, zu sterben meint. Aber er erholt sich, trifft in der Akademie eine interessante Dame, schaut sich mit ihr einen Film von (leicht zu entschlüsseln) Harun Farocki an, wonach sie zu ihr in die Wohnung gehen, wo statt des Todes eine Liebesnacht wartet. Exakt dieses Motiv strukturiert, in abstrakter Form, den „*Ausnahmestand*“: auf eine Kino-Szene folgt eine Liebesnacht, nur dass - anders als in „*Vereinigt*“ - der Übergang keinen zeitlich linear voranschreitenden Wirklichkeitswert hat, sondern als zwischen verschiedenen Zeitebenen jonglierendes Formenexperiment gestaltet wird.

- 27 -

Trotz der Unübersichtlichkeit dieser Metamorphosen, lässt sich - unabhängig von einer bislang nicht vorhandenen „wahrheitsgemäßen“ Darstellung von Wybornys Lebensumständen - aus der objektiven Vorhandenheit der entstandenen Kunstwerke und diesen Materialien eine plausible Chronologie der aufeinander folgenden Phasen entwickeln. Diese stellt also keinen Versuch dar, seinen Lebensverlauf anhand von recherchierbaren soziologischen Fakten gültig zu konstruieren, sondern ist - ähnlich wie man das Leben antiker Autoren, etwa von Horaz oder Juvenal, nur aus ihrem Werk und einigen zufällig überlieferten Dokumenten erschließen muss - einzig das Resultat einer philologischen Anstrengung, die sich spekulativ mit einigen Lebensphasen befasst.

- 28 -

Chronologie
(vorerst nur grob skizziert)-

1984/85 „Ur-Wyborny“ dreht in England und Afrika „*Verlassen; Verloren; Einsam, Kalt*“. In Kairo entstehen dabei die Aufnahmen der Pyramiden, die später in „*Aus*

dem Zeitalter des Übermuts“ eingeschnitten werden. „*Verlassen; Verloren; Einsam, Kalt*“ (90 Min) hat 1986 zunächst als Stummfilm auf den Filmfestspielen in Berlin Premiere, dann noch einmal in einer vertonten Fassung 1992. Drei Abschnitte wurden erneut in „*Hommage an Ludwig van Beethoven*“ verwandt (Viennale 2006) 1986 „Wyborny 1.0“ dreht „*Das offene Universum*“ in der Südsee und in Acapulco. Dort laut „*Ausnahmezustand*“ Begegnung mit einem Bordellbesitzer aus Trinidad 1987/88 weitere Aufnahmen für „*Das offene Universum*“ in Marseille, England, dem Silicon Valley und New York

1989 Fertigstellung des „*Offenen Universums*“ (94 Min)

1990 Januar Aufführung des „*Offenen Universums*“ in Rotterdam; März vergeblicher Versuch den Film auch noch in Cannes unterzubringen; Juni in Italien zunächst Arbeit an einem Drehbuch, für das eine Grobfassung von „*7 Tage Eifersucht*“ entwickelt wurde, dann erste Fassung des später verfilmten Anfangs von „*Sulla*“. Beginn der Persönlichkeitsdeformation. Juli/August/September Fertigstellung des „*Ur-Sulla*“ (nun enthalten in „*Eis*“), Arbeit an „*Ur-Vereinigt*“, Beginn der „*Dame in Blau*“ und des Films „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“. Rasch zunehmende Dekomposition der „Wyborny 1.0“-Persona, ablesbar am „*Philipp*“-Charakter aus „*Vereinigt*“ und der „*Dame in Blau*“. Ende September „*Das offene Universum*“ in Rimini, im Oktober liegt eine Erstfassung von „*Vereinigt*“ vor (als „*Ur-Vereinigt*“ enthalten in „*Eis*“).

1991 Januar Beginn von „*Eis*“ (mit nunmehr „*Richard*“ als Protagonisten); März erste Fassung der „*Dame in Blau*“ liegt vor (nun ebenfalls enthalten in „*Eis*“), Baumaufnahmen für „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“. Im Mai „*7 Tage Eifersucht*“ als Roman, Vorführung des „*Offenen Universums*“ in Edinburgh; auf der Rückreise Besuch der Londoner *National Gallery*; Beginn von „*Aus der Knabenzeit*“ (mit weiterhin „*Richard*“ als Helden), in der diese Reise Spuren hinterlässt; Recherchen für einen möglichen Kolumbus-Film; September Griechenlandaufnahmen für „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“; Ablehnung einer Drehbuchförderung für „*Sulla*“; November Vortrag „*Was sehen wir eigentlich in Bildern*“ im Hamburger Literaturhaus. Allmähliche Stabilisierung zur „Wyborny 1.5“-Persona

1992 Februar Tonfassung von „*Verlassen; Verloren; Einsam, Kalt*“ (90 Min) auf den Berliner Filmfestspielen, Frühjahr Drehbuchentwurf „*Eine andere Welt*“, Gesamtkonzeption für die *Comédie*; August Dreharbeiten „*Eine andere Welt*“ auf dem Atlantik, sowie in Trinidad und San Maarten; Dezember Dreharbeiten in Indien, u.a. in Bhopal; dort laut „*Ausnahmezustand*“, Begegnung mit einer Belgierin

1993 „Wyborny 1.5“ beendet „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“

1994 Februar „*Aus dem Zeitalter des Übermuts*“ (80 Min) auf den Filmfestspielen Berlin; Juni Finanzierung von „*Sulla*“ ist gesichert; September Recherchen für *Sulla*

in Italien, dabei auch Besuch von Assisi, Arezzo und Siena. In Siena ein erstes Video über die Skulpturen Giovanni Pisanos. Entwicklung von Computerpersönlichkeiten, die die einzelnen Teile der *Comédie* herausgeben. Erstes „*Gespräch im Nirgendwo*“, in dem die Konstruktion der *Comédie* erläutert wird.

1995 Beeindruckt von Assisi werden die Passagen über den Heiligen Franziskus und den Beginn der europäischen Bildkunst in „*Vereinigt*“ und „*Aus der Knabenzeit*“ eingefügt. Weitere Recherchen für „*Sulla*“ in Italien, dabei Dreharbeiten für die spätere DVD „*Frühformen filmischen Erzählens*“ (75 Min 2005) in Pisa, Pescia, Parma, Lucca, Pistoia, Siena und Florenz

1996 Dreharbeiten für „*Sulla*“ in Italien

1997–2001 Arbeit an der *Comédie*, Schnitt von „*Sulla*“

1998 Arbeit an der Urfassung von „*Eine andere Welt*“, dazu genaue Analyse der Polarsternpositionen für 1498 (siehe Anhang I), die seine Konzeption in Wanken bringt. Erste CD-Gesamtausgabe der *Comédie Artistique*, erste Fassung der „*Topologie des Narrativen*“, zweites „*Gespräch im Nirgendwo*“, allmähliche Metamorphose zur „Wyborny 2.0“-Persönlichkeit.

1999/2000 Insertierung der Irrenanstaltszenen und des Gedichts „*Pilgerfahrt*“ in die „*Dame in Blau*“, angeblich von einem Computer namens „PC Melville“ hervorgebracht

2002 „Wyborny 2.0“ Professor in Berlin, im März verfasst er im Verlauf einer Tunesienreise „*Eine Episode aus dem Hundertjährigen Krieg*“; im Sommer erste Begegnung mit Grünbein im Hamburger Literaturhaus; Oktober Premiere von „*Sulla*“ (121 Min) auf der Biennale in Wien, verbunden mit einer 5 teiligen Werkschau

2003 Beginn des Briefwechsels mit Grünbein; im Mai drittes „*Gespräch im Nirgendwo*“; September Entwicklung des Proserpina-Projekts, „*Sulla*“ auf dem Filmfestival von Split, Beginn der Dreharbeiten zu „*Das letzte Jahr*“

2004 März „Wyborny 2.0“ schreibt „*Unsterbliche Geschichte*“; Oktober erste Dreharbeiten für das Proserpina-Projekt in Rimini; November erste Verfilmungs-Versionen von „An der Tiberiusbrücke“, „Kalender“ und „Fanum Fortuna“

2005 Januar Briefwechsel mit Wolfgang Kaußen; Mai Dreharbeiten in Martigny für „Ein Siedler in Octodurus“; im Sommer Fertigstellung von „*Eine Andere Welt*“ unter Einschluss der bisherigen Grünbein Verfilmungen, 14-teilige Retrospektive im Filmmuseum Frankfurt; im September wird für die Wiener Uraufführung von „*Eine andere Welt*“ (108 Min) die Erzählung „*Ausnahmezustand*“ verfasst, in dem die Einführung zu dem Film in die Schilderung einer erotischen Nacht während der Dreharbeiten zu diesem Film in Indien im Dezember 1992 übergeht; im November Anfang der „*Völkerwanderung*“

2006 Januar „*Histoire du Cinéma*“ (25 Min) als Installation einer von Harun Farocki

kuratierten Ausstellung in Wien; Oktober „*Hommage an Ludwig van Beethoven*“ (72 Min) auf der Viennale, mit zwischen 1977 und 1985 (also vom Ur-Wyborny) in Hamburg, England und Afrika aufgenommenem Bildmaterial; November Herzinfarkt

2007 Februar „Wyborny 3.0“ beginnt mit einer Plinius Übersetzung; April Dreharbeiten in Berlin für den „Bayrischen Platz“; Mai Dreharbeiten in Sizilien für „Syrakus“; Überarbeitung von „7 Tage Eifersucht“ mit aktuellen Tagebucheinschüben
2008 Anhang zur „*Völkerwanderung*“ (Zum Leben des Heiligen Martin von Tours, Über Ausonius, Justina in Mailand, Vom Leben der Brunichilde)

2009 August Wyborny in der Villa Massimo, wo sich Grünbein schon seit Jahresbeginn aufhält, gemeinsame Dreharbeiten für etliche Gedichte und den Juvenal; Oktober weitere Dreharbeiten für „Syrakus“ in Sizilien, „*Das letzte Jahr*“ (124 Min) auf der Viennale in Wien; November „Wyborny 3.0“ Professor in Mannheim

2010 März Dreharbeiten in Athen für „Auf der Akropolis“ und „Tempel des Poseidon“; Oktober „*Durs Grünbein liest Juvenal*“ (28 Min) und „*Torso des Polyphem*“ (10 Min) haben Premiere in Schwabenberg; „*Studien zum Untergang des Abendlands*“ (80 Min), wofür wieder Bildmaterial des Ur-Wyborny verwendet wird, auf der Viennale in Wien

2011 Dreharbeiten zu „*Studien für Monet*“; „*Studien zum Untergang des Abendlands*“ auf diversen Filmfestivals

2012 Oktober „*Syrakus*“ (75 Min) mit zehn Gedichten Grünbeins (Torso des Polyphem, Tempel des Poseidon, Ein Siedler in Oktoduros, Im Grab der Volumnier, An der Tiberiusbrücke, Kalender, Unterm Titusbogen, Auf der Akropolis, Fanum Fortuna, Syrakus) auf der Viennale Wien

2013 Publikation von „*Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms*“ (460 Seiten); im September Dreharbeiten für „Grotte des Catull“ in Sirmione

2014 März Dreharbeiten für „Am Flusshafen von Aquileia“, Publikation von „*Grundzüge einer Topologie des Narrativen*“ (355 Seiten); Oktober „*Studien zu Monet*“ (103 Min) auf der Viennale Wien

2016 Januar englische Untertitelung von „*Eine andere Welt*“. Dabei Umarbeitung des zweiten und dritten Gesangs, wodurch der Film nur noch 96 Minuten lang ist.

Thomas Friedrich, Mannheim

I.

Korrespondenz

zur Wiener Uraufführung von „Eine andere Welt“

23. 6. 2005

Lieber Klaus Wyborny,

hoffe sehr, es geht Ihnen gut! Eine Freude, Sie mal wieder zu kontaktieren!
Im Osnabrück-Katalog haben wir über ihren Film „Eine andere Welt. Lieder der Erde Teil 2“ gelesen - es versteht sich von selbst, dass wir den Film nur zu gerne im Hinblick auf das Hauptprogramm der VIENNALE 2005* sichten würden!
Hätten Sie evtl. eine VHS oder DVD, die Sie uns schicken könnten? Wäre großartig!
Wir würden uns herzlich freuen, bald von Ihnen zu hören.
Mit besten Grüßen aus Wien - auch von Hans Hurch
Katja W.

**) Bitte beachten Sie, dass die Filme des VIENNALE-Hauptprogramms bereits auf anderen internationalen Festivals gezeigt worden sein können, jedoch noch nicht in Österreich zu sehen gewesen sein dürfen.*

Katja Wiederspahn VIENNALE Vienna International Film Festival
Program + Print Co-ordination Dept.
Siebensterngasse 2, 1070 Vienna Europe, Austria

27. 6. 2005

Liebe Katja Wiederspahn,
wie schön, mal wieder Ihr prachtvolles Deutsch zu lesen! Können Sie auch Mini-DVs sichten?
Ihr K.W.

28. 6. 2005

Lieber K.W.,
die Freude ist ganz meinerseits! Und vielen Dank für die Blumen.
A propos Mini-DV: Ich fürchte, wir haben keine Möglichkeit sprich kein entsprechendes Gerät (weder Hans Hurch zuhaus noch wir im Büro), um Mini-DVs zu sichten, hätten Sie evtl. auch eine DVD oder VHS? Falls nein, würde ich mich hier um die Konvertierung auf VHS kümmern, würde auch gehen.
Ihre K.W.

Katja Wiederspahn
