

Poiesis
Standpunkte der Gegenwartsliteratur
Herausgegeben von Friedhelm Marx
Band 8

Fährmann sein

*Robert Schindels Poetik
des Übersetzen*

Herausgegeben von
Iris Hermann



WALLSTEIN VERLAG

»Tandaradunst«.

Zur Mittelalterrezeption bei Robert Schindel

MEINOLF SCHUMACHER

I.

In der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem vielschichtigen Werk Robert Schindels hat die Frage nach der Mittelalterrezeption gewiss nicht die höchste Priorität. Sie muss sich allerdings auch nicht auf die dienende Rolle einer kommentierenden Quellen- und Einflussforschung beschränken, welche neben biblischen, antiken, romantischen, expressionistischen und vielen anderen Bezügen selbstverständlich auch Anspielungen auf mittelalterliche Werke nachweisen kann. Zwar scheint für Schindel kein mittelalterlicher Dichter eine ähnliche Leit- und Identifikationsfunktion erlangt zu haben wie etwa Walther von der Vogelweide für Peter Rühmkorf¹ oder François Villon für Wolf Biermann.² An dem Gedicht »Amfortas« (2007)³ lässt sich jedoch zeigen, welche poetische Bildkraft Schindel aus Szenen der vormodernen Literatur wie jener vom siechen Gralskönig, der seinen Tod erwartet, gewinnen kann.⁴ Freilich wird dabei Wolframs Figurengestaltung von derjenigen Richard Wagners überblendet, so

1 Vgl. Peter Rühmkorf, Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich, Reinbek bei Hamburg 41981.

2 Vgl. Wolf Biermann, Ballade auf den Dichter François Villon (1964), in: Ders., Alle Lieder, Köln 1991, S. 119-124; dennoch wird Villon gern zu den »poetischen Ahnen« Schindels gezählt, so Marcel Reich-Ranicki, Nachwort, in: Robert Schindel, Fremd bei mir selbst. Die Gedichte (1965-2003), Frankfurt a. M. 2004, S. 460-463, hier S. 462; vgl. Andrea Kunne, »Verschwinden. Zwischen den Wörtern«. Sprache als Heimat im Werk Robert Schindels, Innsbruck u. a. 2009, S. 100 u. S. 126 f.

3 Robert Schindel, Mein mausclickendes Saeculum. Gedichte, Frankfurt a. M. 2008, S. 30.

4 Dazu Iris Hermann und Meinolf Schumacher, »Da bin ich und das wars«. »Strichpunktexistenz« und »Flüsterdennoch«: Robert Schindels Gedicht »Amfortas« (2007), in: Sprachkunst 39, 2008, S. 59-75; Andrea Kunne, »Verschwinden. Zwischen den Wörtern«, S. 132 f.

wie überhaupt in der neueren deutschen Literatur seit dem Humanismus die Rezeption des Mittelalters zunehmend Rezeption von Rezeptionen wird und sich somit nur selten in einfacher Gegenüberstellung von mittelalterlicher Vorlage und neuzeitlicher Aktualisierung erschließt.⁵ Es soll deshalb hier ein breiterer Zugriff auf die mediävistische Intertextualität des bisherigen Œuvres von Schindel unternommen werden, bei dem es darum geht, die spezifischen sprachlich-literarischen Möglichkeiten aufzuspüren, die durch die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Texten und ihrer neuzeitlichen Wirkungsgeschichte entstehen.⁶ Von möglichen Skrupeln, sich dabei mit einer eher äußerlichen Thematik dem Schindel'schen Werk zu nähern, kann der Dichter einen selbst befreien. In seinen Wiener Vorlesungen *Literatur – Auskunftsbüro der Angst* geht es an einer Stelle darum, dass lesende Autoren möglicherweise mehr auf die Bauformen literarischer Werke achten als andere Leser. »Meine Lektüre unterscheidet sich nahezu in nichts von Ihrer Lektüre. Vielleicht frage ich mich bisweilen: Wie hat der Kerl das gemacht, und wie hätte ich so was geschrieben, zum Beispiel das Nibelungenlied, aber auch das kommt selten vor.«⁷ Wer der »Kerl«, der das *Nibelungenlied* »gemacht« hat, auch immer war – für Schindel ist er jedenfalls ein Kollege, dem man auch heute noch auf die Finger schauen und von ihm etwas lernen kann, den man aber durchaus auch künstlerisch überbieten könnte (»wie hätte ich so was geschrieben«). Es wäre durchaus reizvoll, sich eine neue Nibelungendichtung von Robert Schindel vorzustellen; Jürgen Lodemann (*Siegfried und Krimhild*, 2002), Moritz Rinke (*Die Nibelungen*, 2002) und John von Düffel (*Das Leben des Siegfried*, 2009) haben das in diesem Stoff liegende Potenzial bei Weitem noch nicht ausgeschöpft.

5 Vgl. Meinolf Schumacher, Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters, Darmstadt 2010, S. 13-19: »Phasen der Rezeption mittelalterlicher Literatur vom Humanismus bis zur Postmoderne«.

6 Andrea Kunne, »Verschwinden. Zwischen den Wörtern«, S. 215-247: »Intertextualität«, geht auf das Mittelalter nicht ein und streift es auch im übrigen Buch nur sporadisch.

7 Robert Schindel, Gott schützt uns vor den guten Menschen. Jüdisches Gedächtnis – Auskunftsbüro der Angst, Frankfurt a. M. 2002, S. 37.

2.

Bei der Sichtung dessen, was bisher vorliegt, stellt man fest: Literarische Gattungen aus dem Mittelalter hat Schindel bislang nicht aufgegriffen. Zwar wird das letzte Gedicht aus dem Zyklus »Beobachtung der Herbstzeitlose« formal als »Minnegesang« charakterisiert, doch lassen sich keine mittelalterlichen Elemente des Minnesangs wie etwa die Kanzonenform erkennen.⁸ Gern hingegen greift Schindel einzelne sprachliche Formeln aus der mittelhochdeutschen Dichtung auf, allen voran den berühmten »Tandaradei«-Refrain aus Walthers »Lindenlied«,⁹ den er – in der Tradition von Autoren wie Neidhart stehend – sprachlich weiterentwickelt.¹⁰ Im zweiten Gedicht des Zyklus »Die Wörter im Futter« wird daraus der Refrain: »Sondern ich ich untergenau / Tandaradei Tandaradau.«¹¹ Und im dritten Gedicht formuliert es ein Programm fröhlicher Wortbildungskunst, welches Kalauer ausdrücklich, wenn auch etwas kokettierend, einbezieht:

Wogegenhin die Wörter tandaradunst
Aufsetzen endlich ihr Gekunst
Kyrie eleison von verschorften Wegen
Brechen sie übergenu
Voll entkernter Brunst
Auf zum großen Kalau.¹²

Bei einer weiteren Formel ist es schwerer zu entscheiden, ob sie Wurzeln im Mittelalter hat. Das »Lieblich 18 (Zauberhafte Nacht)« schließt mit den Versen: »Wir aber / Aber wir. Ach wir. Wir beide / Zuluste und zuleide.«¹³ Bereits in dem Gedichtband *Geier sind pünktliche*

8 Robert Schindel, Fremd bei mir selbst, S. 313; vgl. Robert Schindel, Die Nacht der Harlekine. Erzählungen, Frankfurt a. M. 1997, S. 98: »Vorne ist dem Tantis der Minnegesang der Vergangenheit; er schreitet in starker Spannung in seine Verjüngung.«

9 Walther von der Vogelweide, Leich, Lieder, Sangsprüche, hg. von Karl Lachmann und Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996, S. 77f. (L 39,11); Vgl. Schumacher, Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters, S. 126-128.

10 Zu diesem Komplex vgl. Renate Hausner, Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Peter K. Stein (Hg.), Sprache – Text – Geschichte, Göppingen 1980, S. 281-384.

11 Robert Schindel, Fremd bei mir selbst, S. 240.

12 Ebd., S. 240f.

13 Ebd., S. 303.

Tiere ist ein Gedicht überschrieben mit »Zuleide Romanze zuluste«. ¹⁴ Die Paarformel zieht sich durch den ganzen Text: »Nein wirklich, Folklore, wie bist du verborgen geblieben / Alle Zeit und tat ich dir nie was zuluste zuleide« (Str. 2). Und zwar auch in umkehrbarer Reihenfolge, als »Zuluste zuleide« oder »Zuleide zuluste« (Str. 4). Diese äußerst gelungene Sprachprägung, die den Phraseologismus »jemandem etwas zuleide tun« um ein positives adverbiales Gegenstück ergänzt, das nicht mit dem üblichen »zuliebe« identisch ist, fiel bald auf und wird seither fast wie ein Markenzeichen des Dichters behandelt. Fritz Popp überschrieb 1993 seine Rezension vom *Feuerchen im Hinternach* mit »Zuluste und zuleide«. Der Klappentext zu *Fremd bei mir selbst* charakterisiert Schindels lyrisches Ich als »ein Ich, das sich zwischen ›zuluste‹ und ›zuleide‹ bewegt«. Und auf Schindels Homepage ist das Gemälde »zuleide – zuluste« von Christof Šubik von 1986 zu betrachten. ¹⁵ Hat das etwas mit dem Mittelalter zu tun? Als Mediävist ist man jedenfalls an Gottfrieds *Tristan* erinnert, durch den sich die sprachliche Gegenüberstellung von »liebe« und »leide« zieht. ¹⁶ »Alsus treip Tristan und Isolt / mit liebe und leide ir stunde hin« (vv. 13074). »liep« meint dabei gerade nicht die Liebe, die meist noch »Minne« heißt, sondern das Angenehme in ihr, eben die Lust, die zur Liebe gehört wie das Leiden. An der zentralen Stelle des Prologs formuliert Gottfried dies sentenzhaft, indem er zunächst schon einmal die neue Bedeutung von »Liebe« setzt (die alte jedoch in denselben Versen beibehält):

swem nie von liebe leit geschach,
dem geschach ouch liep von liebe nie.
liep unde leit die waren ie
an minnen ungescheiden. (vv. 204-207)

(Wer niemals Leiden von der Liebe erfahren hat, dem ist in der Liebe auch keine Lust zuteil worden. Lust und Leiden sind in der Liebe immer untrennbar miteinander verbunden.)

¹⁴ Ebd., S. 221-223.

¹⁵ http://www.schindel.at/fotos_subik.htm. Aufgerufen am 22.9.2011.

¹⁶ Friedrich Ranke (Hg.), Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isold*, Dublin/Zürich ¹⁴1969; vgl. Wolfgang Mieder, »liebe unde leide«. Sprichwörtliche Liebesmetaphorik in Gottfrieds *Tristan*, in: *Das Mittelalter* 2, 1997, H. 2, S. 7-20; Meinolf Schumacher, Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters, S. 86-91.

Man kann vermuten, dass Schindels Formulierung die Gottfriedsche Paarformel aufgreift und sie (auch) in sprachgeschichtlicher Hinsicht aktualisiert. Es gibt freilich noch eine mögliche Anregung aus dem 20. Jahrhundert, und zwar aus dem lyrischen Werk von Ludwig Strauß. In dem 1935 im Berliner Schocken Verlag erschienenen Gedichtband *Land Israel* reflektiert Strauß seine Übersiedlung nach Palästina. Dabei spricht er im Gedicht »Dem Nachbarn« die arabische Bevölkerung an und stellt die jüdische Neubesiedlung als göttlichen Auftrag dar:

Du grollst mir, daß ich dränge
Ins Heim zu dir,
Dir wandle und dir enge,
Dein räumiges Revier.
Nie hätt ich dir zuleide
Und nimmer mir zulust
Um Acker oder Weide
Gedurft so und gemusst:
Wenn nicht der Herr mich triebe
Mit stürmischem Gebot,
Mit Stachel meiner Liebe
Und Geißel meiner Not,
Nicht seine Hand mich stieße
In unser Erbe ein
Und drinnen jäh mich ließe
Mit dir allein.¹⁷

3.

In einen klareren Bezug zum *Tristan* als die »Zuluste zuleide«-Formel bringt sich die Erzählung »Die Nacht der Harlekine« (die bereits 1969 entstanden ist, aber wohl erst 1994 in der gleichnamigen Prosasammlung erschien). Dies wird schnell deutlich, da der Protagonist, ein des Eltern- und Brudermords angeklagter Gymnasiast, »Tantris« heißt. Er heißt zwar »Willi Tantris«, trivialer geht es kaum, aber der seltene Hausname verweist doch auf das anagrammatische Pseudonym, unter dem Tristan als Spielmann nach Irland reist, um sich dort

¹⁷ Ludwig Strauß, *Dem Nachbarn I*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 3: Lyrik und Übertragungen, hg. von Tuvia Rübner, Göttingen 2000, S. 355 f.

von der Königin Isolde, der alten Isolde, von seiner schlimmen Giftwunde heilen zu lassen. Es dauert nicht lange, bis der Rückgriff auf den *Tristan* thematisiert wird: »Der Poet vergißt seinen Text.« Doch er macht aus der Not eine Tugend: »Der Poet sucht einige Stellen bei Tristan und Isolde zum Zitieren.«¹⁸ Was und woraus dann allerdings zitiert wird, bleibt ein wenig offen: »Tristan und Isolde nähren sich von Wurzeln und Beeren, nachdem ein Liebestrank sie in die Hörigkeit gebracht hat. Lange ists her. Seitdem versteckt sich Tantris hinter papierenen Wänden und verteidigt seine Souveränität mit einem routinierten Lächeln.«¹⁹ Welcher Tantris? Der aus der alten oder der aus der neuen Geschichte? Oder beide? Schließlich, unter der musikalischen Satzangabe »Feierlich«, tritt das »Zitieren« eine Weile ganz an die Stelle des (eigenen) »Texts«:

Erinnern wir uns: Als Tristan im Sterben lag, in diesem Zustand, wollte er nochmals anschauen Isolde mit den goldenen Haaren. Bei ihm jedoch war eine Frau nur deshalb, weil sie auch Isolde hieß, aber sie hielt nicht aus neben Isolde mit den goldenen Haaren, denn kein irrtümlicher Liebestrank vermittelte sie mit dem, den sie liebte auf eigne Art.

Tristan hatte es mit den Namen. Erschlich er sich dereinst nicht den Zutritt zu Isolde Goldhaar als Tantris der Narr?

Also hing er auch sein sinnliches Mäntelchen nach dem Gleichklang der Namen und gab sich ab mit Isolde, deren Haar nicht golden war, da seine Goldene nicht erreichbar war für Tristan.

Die ungeliebte Isolde nannte man schlicht Isolde Weißhand; bei der also, erinnern wir uns, der todkranke Tristan sich einrollte, um zugrunde zu gehen, aber vorher wollte er ansehen nochmals Isolde mit den goldenen Haaren, also:

Boten schickte man aus, und Tristan kämpfte gegen den Tod, indem er wartete. Er befahl der Isolde Weißhand, die ihn aufopfernd pflegte, beim Fenster hinauszuschauen, ob die mit den goldenen Haaren schon am Horizont der See erscheint, und es ward ausgemacht, daß falls sie kommt, das Segel weiß wie die Unschuld aussehen solle, aber falls sie nicht kommt, die Boten das Segel schwarz wie die Trauer herzeigen müssen.

So mußte die liebende Weißhand nicht nur den siechen Helden pflegen, sondern sie mußte auch andauernd aufs Meer schauen.

18 Schindel, *Die Nacht der Harlekine*, S. 102.

19 Ebd., S. 102.

Als dann das weiße Segel auftauchte am Horizont und Tristan fragte, welche Farbe hat das Segel, da sagte Isolde Weißhand zu sich: Mein Haar ist nicht golden, aber vielleicht hat die andere Isolde schwarze Hände, die in die Brust meines Tristan greifen, und das halte ich nicht aus. Bin ich ein Dreck, fragte sich außerdem die Weißhand, bin ich ein Dreck, weil ich Isolde heiß wie die überm Meer, die jetzt daherkommt und mit ihrem Goldhaar das Gesicht meines Geliebten zudecken wird, bis zum Ende? Hab ich ihn gepflegt und die Liebe auf mich genommen, und stirbt er in Kürze, dann sollen auch meine Weißhände – wie die Unschuld weiße – sein Gesicht bedecken.

Welche Farbe – Weib – hat das Segel? fragte Tristan von der dunkleren Ecke her. Rötlich war das Antlitz der Weißhand, denn die Abendsonne warf ihr Licht auf das Weib, und Isolde sagte mit krächzender Stimme: Es ist schwarz, mein Geliebter, und ihre weißen Hände wurden in Seufzerschnelle die Totenmaske von Tristan. Da brach die Weißhand zusammen. Die Goldhaar erschien, warf sich aufs Lager des Toten und herrschte die Weißhand an: Das ist mein Platz. Und Isolde ging aus der Kammer, verschwand in der Namenlosigkeit. Isolde mit den goldenen Haaren, erinnern wir uns, starb wie gehabt und verband sich als Rose mit der Rebe aus dem Grabe von Tristan.²⁰

Erinnern wir uns? Wir? Woran? Man macht es sich wohl zu leicht, mit Andrea Kunne davon auszugehen, der Erzähler wende sich hier »an ein Lesepublikum, das ebenso wie er selber weiß, was im mittelalterlichen Tristan-Epos geschieht.«²¹ Denn ganz so einfach lässt sich das Erzählte durchaus nicht zuordnen.²² Gottfrieds *Tristan*-Roman jedenfalls erzählt nichts von Tristans Tod, da er ja ein Fragment geblieben ist, das abbricht, als Isolde Weißhand gerade ins Leben von Tristan tritt. Gottfrieds Vorgänger als Bearbeiter der Tristan-Geschichte, Eilhart von Oberg, erzählt es in der Tat recht ähnlich wie Schindel, aber bei ihm heißt Tristan nicht so, er trägt vielmehr wie in der englischen Tradition des *Sir Tristrem* ein weiteres R im Namen, er heißt »Tristrant« – und das taugt nicht für das Anagramm »Tantris«. Das Gleiche gilt für den frühneuhochdeutschen Prosaroman, das

20 Ebd., S. 105 f.

21 Andrea Kunne, »Verschwinden. Zwischen den Wörtern«, S. 329.

22 Einen Überblick zur älteren Stoffgeschichte gibt Peter K. Stein, *Tristan*, in: Volker Mertens und Ulrich Müller (Hg.), *Epische Stoffe des Mittelalters*, Stuttgart 1984, S. 365-394.

sogenannte »Volksbuch« (*Tristrant und Isalde*). Näher kommen die Gottfried-Fortsetzungen von Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, doch »Isolde Goldhaar« heißt die blonde Isolde dort ebenfalls nicht. Sie greifen allerdings die Überlieferung von Tristans Tod aus der Thomas-von-England-Überlieferung auf. Einen weiteren Hinweis gibt der Text Schindels wohl: *Tantris der Narr*. Das ist der Titel eines Dramas von Ernst Hardt aus dem Jahr 1906 (wo von »Isolde Blondhaar« die Rede ist),²³ welches auf die altfranzösischen Episodengedichte *La Folie Tristan* zurückgreift. »Isolde Goldhaar« heißt die blonde Isolde aber bei Karl Immermann (1841),²⁴ und im Anschluss daran wird sie häufig so genannt. Schindel scheint also verschiedene Elemente der europäischen Tristan-Überlieferung zu einem Prosatext in archaisierendem Märchenstil des 19. Jahrhunderts zusammenfassend nachzuerzählen, bei dem die Nähe zum Kitsch nur durch ironische Bemerkungen wie »starb wie gehabt« vermieden wird. Der Märchenstil fügt sich ein in die intertextuellen Bezüge zu den Märchen von Hans Christian Andersen, zum *Hässlichen Entlein* und vor allem zu *Des Kaisers neue Kleider*, die hier die des Dichters sind, denn das Kind ruft in dieser Erzählung entlarvend aus: »Der hat ja keinen Text!«²⁵ Wenn die Tristan-Passage der *Nacht der Harlekine* mit einem »erinnern wir uns« eingeleitet wird und sich die Formel in diesem Abschnitt mehrfach wiederholt, dann heißt das nicht einfach, dass ein Einvernehmen über eine genaue Textgrundlage bei Erzähler und Lesenden vorausgesetzt wird. Eher im Gegenteil: So wie der Dichter des *Nibelungenlieds* mit seinem Eingangsvers »Uns ist in alten maeren / wonders vil geseit ...« eine Tradition aufruft, die er in dieser konkreten Form erst selbst begründet, fordert auch bei Schindel der Appell an das gemeinsame Erinnern dazu auf, seiner neuen Gestaltung des im Kern Bekannten Aufmerksamkeit zu schenken.

4.

Von allen mittelalterlichen Stoffen spielen die der deutschen Heldenepik die größte Rolle im Werk Schindels. Dies wird meist nicht auf die Lektüre mittelhochdeutscher Originaltexte wie das *Nibelungenlied* zurückgehen, eher auf diejenige neuhochdeutscher Nach-

²³ Vgl. Ernst Hardt, *Tantris der Narr*. Drama in fünf Akten, Leipzig 1910.

²⁴ Vgl. Karl Leberecht Immermann, *Tristan und Isolde*. Ein Gedicht in Romanzen, Düsseldorf 1841.

²⁵ Robert Schindel, *Die Nacht der Harlekine*, S. 109.

erzählungen, die wohl zur Jugendlektüre gehörten:²⁶ »Wie mochte ich die deutschen Heldensagen: Die Freundschaft Hagens mit Walter von Aquitanien. Der feige Gunter. Volker der Fiedler. Vor allem Dietrich von Bern.«²⁷ Dabei ist die Abgrenzung von dem Stoffkreis der Artusepik (»*matière de Bretagne*«) nicht ganz so scharf, wie es in einem Mediävistik-Seminar gefordert würde:²⁸ »Mir standen die Germanen so nahe wie die Griechen und Trojaner – ich hielt damals zu Letzteren und hasste Achilles, weil er mir den Hektor erschlug. Meine kommunistische Sozialisation ersparte mir den alten Karl May, doch ich träumte mich gerne tief ins europäische Mittelalter. Tristan und Gawan, Lancelot und Erec galten mir lange als Germanen im fernen Cornwall, so nah.«²⁹ In der Rede zum Mörike-Preis 2000 verbindet er die Deutsche Heldenepik mit der antiken Mythologie und dem – sozialistischen Realismus: »Götter- und Heldengestalten picken sich an, Hagen von Tronje, Volker von Alzey, Giselher, mein lieber Dietrich von Bern, aber auch links hinten kommt Hektor und stößt Pawel Kortschagin zur Seite, der wehrt sich, ein Zweikampf über Jahre, bis Pawluscha unterliegt, Gott sei Dank.«³⁰ Pawel Kortschagin ist der Protagonist des sowjetischen Romans *Wie der Stahl gehärtet wurde* (1932) von Nikolai Alexejewitsch Ostrowski.³¹ Dass er in dieser Reihe genannt wird, besagt: Der sozialistische Realismus ist die Heldenepik des 20. Jahrhunderts. Sie unterliegt im Kampf mit der heroischen Dichtung der Antike und des Mittelalters, allerdings erst in einem langen Zweikampf der Lesebiografie als ernstzunehmender Gegner. Dann aber endgültig und zu Recht (»Gott sei Dank«).

Die deutsche Heldenepik findet an wenigen Stellen Einlass in die Lyrik. Das Gedicht »Nature morte I« (aus *Nervös der Meridian*)³² zitiert die Nibelungen-Thematik an, allerdings machen »die Blätter«

²⁶ Zu denken wäre z. B. an Gustav Schalks in über 30 Auflagen verbreitete *Deutsche Heldensagen* (Nachdruck zuletzt Köln 2009). In der Nachkriegszeit besonders populär waren die (im Wiener Ueberreuter Verlag bis heute lieferbaren) *Deutschen Heldensagen*, die 1950 unter dem Pseudonym Gerhard Aick erschienen, hinter dem sich der niederösterreichische Autor (und Altnazi) Gerhard Aichinger (1900–1978) verbarg.

²⁷ Robert Schindel, *Mein liebster Feind*. Essays, Reden, Miniaturen, Frankfurt a. M. 2004, S. 59.

²⁸ Vgl. Meinolf Schumacher, *Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters*, S. 60 ff.

²⁹ Robert Schindel, *Mein liebster Feind*, S. 59 f.

³⁰ Ebd., S. 71.

³¹ Vgl. Nikolai Ostrowski, *Wie der Stahl gehärtet wurde*, Deutsch von Thomas Reschke, Dortmund 1977.

³² Robert Schindel, *Nervös der Meridian*, Frankfurt a. M. 2003, S. 411.

hier »Das Seelchen unverwundbar«, sie verändern also nicht wie bei Siegfried den Leib, sondern die Seele, und sie beeinträchtigen nicht die Unverwundbarkeit der hürnenen Haut, sie bewirken sie vielmehr. Durch solcherlei »Blätter« gestärkt kann das lyrische Ich getrost »siegfriedvorder stapfen« und diese Wirkung der Literatur zuschreiben: »Nehme das Lindenblatt und lese es.«

Solche speziellen Lesekünste sind gefragt bei den besonders schwierigen Stellen des Romans *Gebürtig* (1992). Zu ihnen gehört auch der Traum im sechsten Kapitel, am Beginn des vierten Abschnitts. Es träumt der jüdische Schriftsteller Emanuel Katz:

Amaliental, Ankunft in Volker, die Tronjes tanzen, Bechelarn an der Alster, wieso Käthe das, da tritt sie bereits vor der Kirche Krimhilden in den Hintern. Wieder und wieder klatscht sie mit den ausgezogenen Stiefeln auf die Backen von Utes Tochter, doch die Sturmglocken läuten und schlucken das Geklatsche. Mit rotem Kopf weist Krimhild in die Ferne, dort im Galopp Leon mit blonder Mähne heranreitet, auf seinen Schultern Alberich mit der Juddennase. Wieso Mendelssohn, noch dazu von dem aus Alzey gefiedelt? Käthe wirft ihr Haar zurück. Hans und Holger treten aus dem Schatten der Kirche, nehmen die Schwester in die Mitte, und sie schreiten auf den Reitersmann zu. Schon holt Holger aus und trifft ihn mit dem Speiß von vorne in den Rücken, Alberich springt herab und schwimmt im Brunnen herum, am Rand sitzt Gebürtig und singt mitten in den Mendelssohn hinein ein Lied von Moischele mein Freund; die Tronjes, alles einäugige Männer mit Bart, formieren sich zur Polonaise. Das ist die Rax, und die Nibelungen krabbeln auf dem Plateau kreuz und quer, Käthe kommt ins Zimmer. Sie wirft nochmals die Haare zurück, geil, sagt sie, wonnegeil und aus ihrem Mund blubbern grüne Gallenblasen, denn Kalteisen steht in der Tür und sagt, das sind Gallenblasen. Mit Gummihandschuhen greift sie in Käthes Maul und zieht zerquetschte Frösche heraus und wirft sie in den Kübel, die fallen mit metallischem Ton dort hinein. Kirchenglocken und Sirenen, Zimbeln und Klingeln, Katz stand kerzengrade im Bett und glotzte auf den Wecker.³³

In einer Art von Selbstkommentar zu dieser Stelle schreibt Schindel: »Käthe ist die deutsche Exfreundin von Katz.«³⁴ Zu Leon heißt es dort: »Emanuel's Vater, vor kurzem verstorben.« Hans und Holger

33 Robert Schindel, *Gebürtig*, Frankfurt a. M. 1992, S. 253.

34 Robert Schindel, *Mein liebster Feind*, S. 58 f.

sind Käthes »semmelblonde[.] Brüder, die sich judenfeindlich gegen Emanuel geäußert haben.« Zur Rax, die das Glossar des Romans bestimmt als »Gebirgsstock in den steirisch-niederösterreichischen Kalkalpen (Heukuppe 2009 Meter)«,³⁵ heißt es hier: »wo ein alter Spanienkämpfer den Egger, Schädelknacker von Mauthausen und Ebensee, wiedererkannt hat.« Und Kalteisen wird erläutert als »Christiane Kalteisen, die Freundin von Emanuel's Freund Danny Demant und die Ärztin seiner eben verstorbenen Mutter«.

Was hier freundlicherweise erklärt wird, das weiß jeder Lesende des Romans ohnehin. Diejenigen Fragen hingegen, bei denen man weitgehend ratlos bleibt, werden in den Erläuterungen gar nicht erst angesprochen. Nur einige davon seien genannt: Wie kann man in Volker ankommen? Weshalb erscheint Hagen von Tronje als »tronjes« im Plural? Wieso liegt Bechelarn an der Alster und nicht an der Donau? Wie trifft man jemanden von vorn in den Rücken? In der Pseudorealität einer Traumwelt mag so etwas vorkommen. Das ändert aber nichts an der grundsätzlichen Frage: Weshalb verarbeitet Katz seine Erlebnisse und Erfahrungen der letzten Zeit in Analogien zum *Nibelungenlied*, also in einem mediävistisch-intertextuellen Traum? Dass der Figur Katz dieser Text sonst besonders nahe gewesen wäre, wird ja nirgendwo behauptet. Zwar hat Katz ein Faible für blonde Riesendamen, »je deutscher desto lieber«,³⁶ aber es ginge doch zu weit, anzunehmen, dass deshalb auch das *Nibelungenlied* in seinem Bewusstsein nachtaktiv wäre.³⁷ Unbestreitbar bleibt, dass jüdische Elemente in diesen quasi-germanischen Kontext eingebunden werden. Dies ist weniger deutlich bei dem hier pluralisierten Hagen von Tronje der Fall, der als Einäugiger präsentiert wird. Vielleicht denkt man bei einem großen Strategen mit nur einem Auge unwillkürlich an den israelischen General und Politiker Mosche Dajan; das ist freilich nicht zwingend, denn schon im mittellateinischen *Waltharius* verliert Hagen im Kampf sein rechtes Auge.³⁸ Wenn dies auch im *Nibelungenlied* nicht vorkommt, wird Hagen doch häufig als Einäugiger dargestellt, etwa in dem berühmten Stummfilm von Fritz Lang (*Die*

35 Robert Schindel, *Gebürtig*, S. 358.

36 Ebd., S. 27.

37 So Andrea Kunne, »Verschwinden. Zwischen den Wörtern«, S. 274: »Der Traum enthält intertextuelle Hinweise auf die Nibelungensage und stellt Katz' Vorliebe entsprechend (vgl. G 27), germanisches Gedankengut in einen jüdischen Kontext.«

38 Gregor Vogt-Spira (Hg.), *Waltharius*, Stuttgart 1994, S. 172 (v. 1393 »Nam feriens dextrum Haganoni effodit ocellum ...«).

Nibelungen, 1924).³⁹ Weit einschlägiger ist hier allerdings die Figur des Alberich »mit der Judennase«. Dazu gibt die mittelalterliche Tradition gar nichts her. Dort gehört der Hüter des Nibelungenhorts und Besitzer der Tarnkappe zu den Alben oder Elfen, der trotz seiner Zauberfähigkeiten zweimal Siegfried im Kampf unterliegt. Wohl erst bei Wagner bekommt Alberich als Zwerg Attribute des rassistisch Minderwertigen, die sich in die antijüdischen Stereotype des 19. Jahrhunderts einfügen.⁴⁰ Man kann nicht behaupten, dass Wagner den Alberich bereits zum Juden mache; aber viele Elemente für eine solche antisemitische Identifizierung sind vorgegeben: die Physiognomie, das Aneignen riesiger Besitztümer, die der übrigen Menschheit entzogen werden, das Streben zur tyrannischen Herrschaft mit unfairen Mitteln usw. So ist es durchaus von Wagner vorbereitet, wenn in Langs Nibelungenfilm die Rolle des Alberich betont jüdisch besetzt wird: mit dem Schauspieler Georg John bzw. Jacobsohn, der 1941 im Ghetto Lodz ums Leben kam. Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass der Traum neben dem Biografischen der Figur Katz auch allgemeiner die Verwobenheit der jüdischen mit der deutschen Kultur demonstriert, sowohl mit den negativen Stereotypen und Denunziationen als auch mit den großen kulturellen Leistungen der jüdisch-deutschen »Synthese«, für die Felix Mendelssohn-Bartholdy steht, zum Fiedler Volker wohl über das berühmte *Violinkonzert e-Moll* op. 64 assoziiert. Und genau dies ist der Ansatz für die weitere Bedeutungsebene des Traums. Denn in die Musik Mendelssohns hinein singt Schindels fiktionale Figur Hermann Gebirtig das jiddische Lied von »Mojschele, majn frajnd«, das von eben jenem 1942 im Ghetto Krakau erschossenen Dichter Mordechaj Gebirtig stammt, der dieser Figur ihren Namen gab.⁴¹ Die nicht assimilierte, eigenständige jüdische Kultur erhebt damit Einspruch gegen die Assimilation und bringt sich mit eigener Stimme energisch zur Geltung.

39 Zu diesem Film zuletzt Lothar van Laak, *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts*, München 2009, S. 235-248.

40 Vgl. Marc A. Weißer, *Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners*, Berlin 2000, S. 321 ff.

41 Mordechaj Gebirtig, *Jiddische Lieder*, hg. von Manfred Lemm, Wuppertal 1998, S. 58-61.

5.

Am Schluss dieses Beitrags sei noch auf eine Nibelungen-Anspielung in Schindels Essays verwiesen. In dem Beitrag »Die Ringparabel 2003« ist die Rede zunächst selbstverständlich von Lessing. Er, der aufklärerische Autor des *Nathan*, habe »das Wort als Spiegel in die Schlangengrube geworfen, auf dass die Basilisken, die Fafners und Medusen zerplatzen und deren Blutströme eine zivilisierte Hornhaut bilden«. ⁴² Eine zivilisierte Hornhaut aus dem Drachenblut der Aufklärungsgegner! Betrachtet man die europäischen Vorstellungen und Metaphern für Zivilisiertheit,⁴³ dann ist es – wohl im Anschluss an die Skepsis von Rousseau – oft das Bild einer dünnen Schicht, die vielleicht trügerische Stabilität vortäuscht, aber keinen starken Belastungen standhält: Firnis, Tünche usw. »Europens/Übertünchte Höflichkeit« heißt es in Seumes Gedicht »Der Wilde« (1793),⁴⁴ und es fasst die Tradition gut zusammen. Gegenüber diesem prekären Status der Kultur signalisiert Schindels Bild eher eine beruhigende Botschaft: das Zivilisiertsein von Menschen als stabile Siegfried-Drachenhaut. Da könnte eigentlich nichts mehr passieren, wenn nicht der unwahrscheinliche Fall eintritt, dass ausgerechnet Siegfrieds Schwachstelle getroffen würde. Doch diese Sicherheit ist eine Illusion. Die stabile Haut hat etwas durchaus Ambivalentes. Sie panzert den Menschen, macht ihn damit unempfindlich. Dieser Schutz hilft zu leben, ist aber auch mit eine Ursache dafür, wenn man solch schreckliches Unrecht geschehen lässt, wie es geschah: »Dass so eine Hornhaut auch Ausschwitz möglich machte, und sogar, dass wir es ertragen, Ausschwitz wirklich gemacht zu haben, war einst nicht im Futteral, aus dem die Spiegelwörter herauskullerten, eingestickt.«⁴⁵ Das Bildargument aus der Nibelungengeschichte besagt: Wir müssen uns auch auf unsere Schwächen verlassen. Nicht immer, das hielte man nicht aus. Doch man muss sich bewusst sein, dass die Stärke des Abendlands, die Zivilisationsbotschaft von Aufklärung und Toleranz, die sicherlich viel Schlimmes verhindert, nicht notwendig vor den großen Katastrophen schützt. Sie hat die Menschheit auch nicht vor der größten aller Katastrophen bewahrt.

42 Robert Schindel, *Mein liebster Feind*, S. 79 f.

43 Vgl. z. B. Jean Starobinski, *Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung*, Deutsch von Horst Günther, Frankfurt a. M. 1992, S. 9 ff.

44 Johann Gottfried Seume, *Der Wilde*, in: Ders., *Werke*, hg. von Jörg Drews, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1993, S. 478-481, hier S. 478.

45 Robert Schindel, *Mein liebster Feind*, S. 80.

IRIS HERMANN Fährmann sein Robert Schindels Poetik des Übersetzen	7
ROBERT SCHINDEL Über die Figur	16
ROBERT SCHINDEL Scharlachnatter	25
NORA GOMRINGER Für dein Dach <i>und</i> Dem großen Hund	26
DORON RABINOVICI Anmerkungen zu Robert Schindel	28
HARTMUT STEINECKE Die »Generation nach Celan« Schindels Umgang mit einer Tradition	40
ARTUR PEŁKA »Wir ticken halt / In unserer Zeit« Zur Generationalität in der Lyrik Robert Schindels	51
NORBERT OTTO EKE »Ich hab mich schon in der Erd« Robert Schindels Gegen-Sprechen	64
FRIEDHELM MARX Traumatische Orte. Die »Lager« in Robert Schindels <i>Gebürtig</i> (1992) und W.G. Sebalds <i>Austerlitz</i> (2001)	85
MATTHIAS BEILEIN Zwei kurze Blicke auf Robert Schindel	99

ANDREA BARTL

»Amor mobilis«, Robert Schindels

»Sehnlid 5 (Ballade im Nebel)«

oder: Die Liebe im Zeitalter der Mobilität 105

IRIS HERMANN

»Da bin ich du«

Ich und andere Figuren bei Robert Schindel 120

JOANNA JABŁKOWSKA

Gegen Xenophobien

Robert Schindels Essayistik 134

CHRISTOPH HOUSWITSCHKA

Erkennedichfremd in Robert Schindels Film

Gebürtig (2002) 147

MEINOLF SCHUMACHER

»Tandaradunst«

Zur Mittelalterrezeption bei Robert Schindel 163

Die Beiträgerinnen und Beiträger 176