

Der Schlafrock, das Licht und die Wünsche Über Robert Gernhardt

Früh, wenn Tal, Gebirg und Garten
Nebelschleiern sich enthüllen,
Und dem sehnlichsten Erwarten
Blumenkelche bunt sich füllen;

Wenn der Äther, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage streitet,
Und ein Ostwind, sie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet,

Dankst du dann, am Blick dich weidend,
Reiner Brust der Großen, Holden,
Wird die Sonne, rötlich scheidend,
Rings den Horizont vergolden.

Ein Gedicht des alten Goethe. Die Schilderung des Tagesablaufs wird in ihm zum Gleichnis für den Ablauf der gesamten menschlichen Vita. Die »Große, Holde« ist die Sonne, *pars pro toto* aber auch die Natur. An ihr von Jugend an sich zu orientieren, empfiehlt der greise Dichter als sicheres Versprechen des Lebensglücks. Dornburg bei Weimar im Spätsommer 1828: Vom Tod des Erzherzogs Karl August erschüttert, hat Goethe sich für mehrere Monate hierher zurückgezogen. Erst gegen Ende des Aufenthalts kehrt sein Lebenswille wieder. In der Mittelstrophe von *Dem aufgehenden Vollmonde* verbindet sich der Anblick des zunächst hinter Wolken verschwindenden, dann aber immer höheren Gestirns mit dem Gedanken an die abwesende Geliebte: »Doch du fühlst, wie ich betrübt bin, / Blickt dein Rand herauf als Stern! / Zeugest mir, daß ich geliebt bin, / Sei das Liebchen noch so fern« – nach Weimar zurückgekehrt, sendet Goethe dieses Gedicht an Marianne von Willemers.

Trost der Natur, Trost der Dichtung. Ferne Verse. Dem Schriftsteller, Maler und Cartoonisten Robert Gernhardt werden sie genau 159 Jahre später zum Ereignis. Auf *Früh wenn Tal, Gebirg und Garten* stößt er beim Blättern in einer Anthologie; an *Dem aufgehenden Vollmonde* fühlt er sich erinnert, als er in seinem toskanischen Urlaubsdomizil eine totale Mondfinsternis beobachtet. Der »Goethe-Sound« – wie Gernhardt ihn nennt – setzt sich im Ohr fest. Ein Schreibfieber überfällt den Autor. In kurzer Zeit entstehen nicht weniger als neunzig Gedichte, die unter dem Titel *Wüstchen im Schlafrock oder September mit Goethe* nun Teil des Lyrik- und Prosabands *Klappaltar* (1998) geworden

sind.¹ Wie aber kann von Dornburg ein Weg in unsere Gegenwart führen? Ein Weg, der nicht zwangsläufig in der Sackgasse schnödesten Epigonentums oder auf der seifenglatten Planke der Parodie endet? Gernhardt gelingt ein tänzerisches Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung. In *Über die Alpen nach Zürich* fällt der Blick des Beobachters aus einem Flugzeug:

Siehst du dieses Meer, versteinert,
Menschenfeindlich steiler Faltung,
Sinnst du nach dem dunklen Sinne
Eisig dräuender Gestaltung,

Ahnst du, daß Gefahr auch uns droht,
Zu versteinern, zu erkalten,
Wenn wir nicht in festen Armen
Wärmend holden Busen halten.

In seinem klaren Aufbau erinnert das Gedicht an die emblematischen Strukturen, die dem Barock teuer waren: von der *inscriptio* (der Titel) über die *pictura* (die erste Strophe) zur *subscriptio* (die zweite Strophe). Vor allem aber ist die *imitatio* Goethes unübersehbar. Vom steinernen Meer zum steinernen Herzen: Wie in der Dornburger Lyrik wird hier – und in zahlreichen anderen Gedichten des *Wüerstchens im Schlafrock* – von der Natur analog auf den Menschen geschlossen. Und wie die Alterslyrik des großen Vorbilds sind die stets zwei Strophen zu vier Versen umfassenden Gedichte Gernhardts von einer nahezu lakonischen Kürze, die sie in die Nähe der – vom späten Goethe ebenfalls gerne verfaßten – Spruchdichtung rückt. Auch wegen ihrer didaktischen Untertöne: Die Erkenntnis, die der Flugreisende aus der Beobachtung der Natur zieht, wird dem durch »uns« miteinbezogenen Leser als eine Lehre mitgeteilt. Nicht zu aufdringlich jedoch, denn die Verwendung des Worts »ahnen« macht aus dem Zeigefinger, der sich zu erheben droht, im voraus einen dezenten Wink.

Auf zwei der wesentlichen Merkmale von Goethes Alterslyrik verzichtet Gernhardt im Gegenzug freilich entschieden. Weder erlaubt er sich grammatische Kühnheiten und Verrätselungen des Sinns, noch wirft er je einen naturfrommen, ahnungsvollen Blick in eine jenseits der Hülle der Erscheinungen vermutete höhere Welt. Daß sich »angesichts des Schönen / Dank an einen Schöpfer regen« kann, solche Vermutung äußert sich gerade einmal. Sonst bleiben die Gedichte Gernhardts, selbst wenn ihr Ich in den Wolken schwebt, stets *down to earth*. Auch mit Goethe im Ohr behält der Autor Brecht im Hinterkopf. Das toskanische Refugium, in dem fast alle Gedichte des Zyklus angesiedelt sind, ist keine zeitenthobene Insel der Seligen, sondern ein nur etwas bevorzugter Teil der Welt von Heute, in dem die alte

¹ Das umfangreiche Werk Robert Gernhardts liegt nahezu komplett bei Haffmans in Zürich und beim Fischer Taschenbuch Verlag in Frankfurt vor. Von den im folgenden genannten Titeln ist nur *Innen und Außen* zur Zeit vergriffen.

agrарische Kultur immer mehr zugunsten von industriell betriebener Landwirtschaft, Tankstellen und Ferienwohnungen zurückgedrängt wird.

Und dennoch: Auch wenn die Klage »Übers Jahr ist von dem Schönen / Wieder ein Stück weggebrochen« vielfach variiert wiederkehrt – die Goethe-Variationen Gernhardts schließen auch insofern an die Dornburger Lyrik an, als sie diskrete Hymnen an das wiedergefundene Lebensglück sind. Im Hintergrund steht in beiden Fällen die Erfahrung der Todesnähe. Die ein Jahr vor dem *Klappaltar* publizierten *Lichten Gedichte* (1997) enden mit dem Zyklus *Herz in Not*, einer lyrischen Aufarbeitung der Bypassoperation des Autors. Auf den Spaziergängen und Fahrten in und um Montaió zeigt sich ihm die Welt dagegen als ein ununterbrochenes Fest der Sinne: »Drum laßt mich / Schönes finden, Schönes rühmen, / Und wem das nicht paßt, der haßt mich.« Die »Holde«, die immer wieder besungen wird, hat auch hier einen Doppelsinn: Sie ist zugleich die Geliebte und die unermüdliche, nachsommerliche Sonne. In den Strahlen dieses Doppelgestirns beginnt alles, auf das der Blick sich richtet, zu leuchten und gleichnishaft zu sprechen, vom jungen Olivenbaum über die verdorrten Sonnenblumen bis zu den als *Morgendliche Fallen* ausgebreiteten Spinnennetzen:

Brombeerranken, eingesponnen,
Spinnennetze, taubedeckte,
Todesfallen, silberschöne,
Todesboten, aufgeschreckte:

Fürchtet nicht, mein fester Stecken
Werde euer Werk verletzen!
Bin ja selber eingesponnen,
Zapple selbst in festern Netzen.

Gleichwohl: So tief der Dichter erlebt, er weiß, daß er nicht mehr als ein »Kurzzeitrühmer« sein kann. Mit dem Ende des Septemberhochs, das jeder »meteorologischen Normalität ... aufs herrlichste Hohn« spricht, muß auch er wieder in die sprachliche und gedankliche Normalität zurückfinden. Der literarische »Kostümverleih« schließt seine Pforte: »»Bist im Weimaraner Schlafrock / Lang genug herumstolzieret, / Würstchen, leg ihn ab, ich seh doch, / Wie's dich trotz der Maske frieret.««

In den Goethe-Gedichten Gernhardts liegt eine dreifache Provokation. Sie trifft zunächst seine Leser, von denen nicht wenige dem Autor immer noch vorwerfen, er sei früher lustiger und subversiver gewesen – ein Urteil, das sich auch Woody Allen viele Jahre gefallen lassen mußte. Sie trifft zudem die in der Moderne zum Topos geronnene Ansicht, daß die Feier des Lebens in der aktuellen Dichtung kein Heimatrecht mehr habe und nur noch Verlegenheit hervorrufen könne. Daß die Dichter zum Rühmen bestellt seien, hat zuletzt Rilke zu behaupten gewagt, und schon bei ihm war diese These als Kühnheit gedacht. Und nicht zuletzt provoziert Gernhardts unbekümmertes Nach- und Neudichten auch das seit 250 Jahren kaum verändert gültige

Originalitätsdogma: die Forderung, jedes literarische Werk habe sich als etwas Ungeheures, noch nie Dagewesenes dem Leser vor Augen zu stellen.

Sicherlich: Kein kühner Erneuerer, sondern ein Fort- und Umschreiber ist Gernhardt seit seinen Anfängen gewesen. Schon in dem 1981 veröffentlichten *Wörtersee* steht eine Variation von *Früh, wenn Tal, Gebirg und Garten* neben Gedichten wie *Zu einem Satz von Mörike* oder *Zu zwei Sätzen von Eichendorff*, die bekannte Verse der Klassiker neu ausspinnen. Jedoch wie bei allen früheren Arbeiten Gernhardts – inklusive der Prosa – dient das Schlüpfen ins Kostüm hier stets den Zwecken von Nonsens, Satire und Parodie, von Formen also, zu deren Praxis das Vermummen, das Sicheinschleichen in die fremde Sprache gehört. Seit einiger Zeit aber verfolgt Gernhardts lyrisches Schreiben ganz andere Ziele. Geblieben ist, beim gleichzeitigen Zurücktreten des direkten Zitats, die virtuose Anverwandlung der Tonfälle der großen Toten. Völlig verändert hat sich jedoch die Funktion dieser Anverwandlung.

»Man kann als Autor persönlich werden, wenn man eine Form findet, die dem Leser das Gefühl nimmt, in ein allzu privates Fühlen und Geschehen hineingezogen zu werden«, hat Gernhardt in einem Gespräch bemerkt und hinzugefügt, das Wiederaufgreifen strenger, tradierter Ausdrucksweisen zwingt zur Präzision. Man darf diese Aussage getrost verschärfen. Denn das Private, das erst im Kostüm des Gestern sagbar wird, ist in der Lyrik Gernhardts noch entschieden mehr: Es ist das von den diversen zornigen Göttern der Moderne mit den alten Formen zugleich Verstoßene, das durch unsere Hochkultur nur als ein stummes Unbehagen irrt. So hartnäckig es seinen Platz im Leben und Erleben – auch und gerade der Intellektuellen – verteidigt, äußern darf es sich, mitunter kaum noch erkennbar, allein in den schrillen Travestien der Popkultur. Die letzten Dinge: das Verstreichen der Zeit und ihr dunkles Ziel, der Tod; die Natur in ihrer Vielfalt: die Sonne, der Wechsel der Jahreszeiten, die Landschaft und das Tier; die Liebe schließlich: das Begehren, die Eifersucht, das Glück der Nähe und der schmerzliche Zerfall der Zuneigung – es sind nicht nur die alten Formen, sondern auch die alten, großen Themen der Lyrik, die in Gernhardts Gedichten, längst versunkenen Inseln gleich, wieder an die Oberfläche treten. Wie kann man über den Anblick eines vom Abendlicht durchglühten herbstlichen Baums schreiben? Was geht in einem Mann vor, der ausgerechnet in einer Metzgerei dem Inbegriff weiblicher Schönheit begegnet? Und wie läßt sich, ohne sentimental oder exhibitionistisch zu werden, der Tod eines geliebten Menschen literarisch verarbeiten? An der Beantwortung solcher Fragen hat sich Gernhardts Lyrik in den letzten Jahren immer wieder versucht, und sie hat, oft genug, Antworten gefunden, die man exemplarisch nennen darf.

Robert Gernhardt ist weder der Geibel noch der Carossa unserer Tage. Die prächtigen Schlafröcke, zu denen er gerne greift, schenken dem Unzeitgemäßen, das wider alle Erwartung immer noch zeitgemäß ist, zwar eine schützende Hülle, ohne die es sonst frieren müßte. Zugleich sind sie aber von ihrem Brokat befreit oder sogar kunstvoll durchlöchert: edle Lumpen, denen alles Sakrale fehlt. Nur so entsteht, allen Anverwandlungen zum Trotz, der inzwischen sofort identifizierbare Gernhardt-Sound aus Saloppheit und

Wohlklang, aus Szenesprache und Pathosformel. Selbst im ungewöhnlichen hohen Ton der Goethe-Variationen ist er noch spürbar. Und daher ist auch die Pointe, besonders am Schluß, dem Autor immer noch wichtig. »Als hätte / Ein Gott sonst sehr verstreuten Glanz / Hierhergelenkt« – so erscheint dem Reisenden in *Körper in Cafés* die *Roma Aeterna*. Dennoch endet das Gedicht mit dem bewußt flachen Satz: »Rom hat viel alte Bausubstanz«. Eine Ernüchterung der vorherigen Schwärmerei? Eher deren Ermöglichung. Denn nicht mehr, um falsches Sprechen zu entlarven, nutzt Gernhardt heute die Pointe. Sondern um ein richtiges Sprechen auch dort zu ermöglichen, wo es den meisten schon lange den Mund verschlossen hat.

Ist Robert Gernhardt besessen vom Gedanken an den Ruhm? Auffällig oft hat er sich in seinen Texten, quer durch alle Gattungen, diesem Thema gewidmet. Und allen (selbst)ironischen Brechungen zum Trotz: Die latent subkulturelle Exklusivität, die eine jahrelange Existenz als *Pardon*- und 2001-Autor mit sich brachte, scheint für Gernhardt in der Tat schmerzlich gewesen zu sein. Gernhardt versteht sich nicht als ein Künstler für Eingeweihte. Er will durchaus in die Breite wirken, und sein geheimes Ziel ist wohl nicht nur die inzwischen gelungene Aufnahme in Reclams Universalbibliothek, sondern auch die Verewigung im Büchmann oder, besser noch, im Volksmund. Zugleich hat Gernhardt sich freilich, als wolle er gar nicht hoch hinaus, immer wieder ostentativ kleingemacht. Und dies nicht nur durch seine Wahl, zunächst ausschließlich in den dunklen Bergwerken literarischer Komik, in die kaum je ein Lichtstrahl des Feuilletons fällt, zu arbeiten. Bis 1971 publizierte er zudem nur unter dem mittelhochdeutschen Pseudonym »Lützel Jeman«. Der wahre Name des »kleinen Irgendwer« sollte den Werken seiner eigentlichen Ambition vorbehalten bleiben: den Gemälden. Bevor er Anfang der Sechziger in die *Pardon*-Redaktion wechselte, hatte Gernhardt in Stuttgart und Berlin Kunst studiert. Und davon, sich hauptberuflich als Maler zu verstehen, ist er auch trotz seiner zahlreichen sonstigen Aktivitäten nicht abgerückt. Allein: Ein Blick auf die in dem Band *Innen und Außen* (1988) versammelten, zwischen Anfang der Siebziger und Ende der Achtziger entstandenen Bilder lehrt den Betrachter schnell, daß Gernhardt als Maler ebenfalls in der Maske des »Lützel Jeman« agiert. Als sei ihm jede große Geste zuwider, versucht er auch hier hartnäckig, die Hallen des Ruhms auf keinen Fall über den Haupteingang zu betreten.

Eine unspektakulärere Malerei, als *Innen und Außen* sie präsentiert, ist schwer vorstellbar. Die Farben: hell, aber gedeckt. Ocker- und Rotbrauntöne dominieren; Graugrün und Graublau treten hinzu. Die Formate: bescheiden. 70 x 65 – für Gernhardts Verhältnisse ist dies ein großes Bild; selbst für ein Ölgemälde reicht ihm sonst schon ein Umfang wie 24,5 x 18. Die Motive: immer wieder betrachtet, immer neu arrangiert, als reiche ein Leben nicht aus, ihren unendlichen Reizen auf die Spur zu kommen. Alle Aufmerksamkeit des Malers gilt den Gegenständen und dem Licht. Das direkte oder indirekte Licht, das Gegenstände erhalten, und der Schatten, den sie werfen oder in dem sie ruhen – an der malerischen Wiedergabe dieser Phänomene sich

stets von neuem zu versuchen, wird Gernhardt nicht müde. Zwei oder drei um einen Betonpfosten gruppierte Eimer in verschiedenen Beleuchtungen geben ihm Stoff für fast ein Dutzend Bilder. Auf eine graue, zur Hälfte in tiefstem Schatten liegende *Wand mit Anschlag* fällt von rechts oben ein wiederum mit Schattenlinien durchzogenes Licht auf ein gewelltes und zerfetztes Papier, das längst reine Struktur geworden ist. Andere Bilder zeigen Unterführungen, Durchgänge und Tore, Mauern, Bretter und Stäbe, Glas-, Ton- und Metallgefäße, Papier und Kartonagen aller Art – kein Gegenstand ist Gernhardt zu alltäglich oder zu schäbig, um nicht die in *Lichte Gedichte* programmatisch angestimmte *Ballade von der Lichtmalerei* in die künstlerische Tat umzusetzen: »Leg etwas in das Licht und schau, / was das Licht mit dem Etwas macht, / dann hast du den Tag über gut zu tun / und manchmal auch die Nacht«.

Unter den Bildern Gernhardts sind auch einige Naturansichten. Aber so ruhig und aufgeräumt zeigt sich in ihnen die Natur, daß sie etwas Stillebenhaftes bekommt: Innen und Außen – kaum noch ein Unterschied. Woher rührt unter solchen Umständen die sanfte Irritation, die diese Bilder im Betrachter auslösen? Die Malerei Gernhardts ist von einem eigentümlichen Zwiespalt geprägt. Ihr eignet etwas zugleich Anheimelndes und Unheimliches. Sie lädt einerseits zum gesammelten Verweilen ein. Die Ruhe und Konzentration, die der Künstler aufbringen mußte, um die Licht- und Schattenspiele zu fixieren, strahlt aus ihr nicht nur wider, sondern wird auch von dem, der ihren spezifischen Reiz erkennen will, gefordert. Andererseits haben viele Bilder Gernhardts etwas Traum- und Alptraumhaftes, etwas Zwischenweltliches; realistisch möchte man sie, so geduldig sie der Wirklichkeit auf der Spur sind, nur bedingt nennen. Riesige, rätselhafte Gebäude: Die *Florentiner Wand* und die *Mauern in Lucetto* gleichen einer extraterrestrischen Bühnenarchitektur. Manche der vielen Gefäße scheinen zu frieren oder Angst zu haben, so eng scharen sie sich umeinander; andere wiederum scheinen von einer stummen, wechselseitigen Abneigung erfüllt. Und warum öffnet sich *Millers Tür* nicht nur in einen leeren Raum, sondern dazu noch vor einem geschlossenen Rolladen?

In dem umfangreichen Erzählessay *Engel, Löwe, Lichtfleck*, der *Innen und Außen* beschließt, unternimmt Gernhardt einen sehr persönlichen Exkurs in die deutsche und internationale Kunst und Kunstgeschichtsschreibung nach 1945. Muntere, polemische Erörterungen – und doch ist unüberhörbar, daß sich in ihnen ein Bedrängter zu verteidigen sucht: ein Maler, der sich in seinen Ambitionen früh und schmerzlich als *man out of time* zu begreifen lernte. Die künstlerische Orientierungssuche des 1937 geborenen Gernhardt fiel in eine Zeit, in der die deutsche Kunstszene mit Macht den Anschluß an die Moderne suchte. Alles, was sie zuvor versäumt hatte, wurde nun mit um so dogmatischerem Fortschrittseifer und Telosglauben kompensiert: »Maler vergangener Zeiten mochten ihren eigenen krausen Zielen gefolgt sein, so richtig ins Gewicht fielen sie nur dann, wenn sie irgendeine Stufe auf dem Lichtweg zur Moderne erklimmen, besser noch: vorweggenommen hatten. Malereigeschichte als Heilsgeschichte, Künstler als Kündler und Propheten

der Erlösung der Kunst von plattem Abbild und stumpfer Nachbildung, als engelhafte Bekämpfer der in absteigender Linie drei Todsünden der Bildenden Kunst: des, ein Kreuz, Naturalistischen, des, zwei Kreuze, Literarischen und des, drei Kreuze, Anekdotischen.«

Keine gute Atmosphäre für einen jungen Maler, dem soviel Pathos zuwider war und den gerade die verfemte Gegenständlichkeit faszinierte. »Was man eigentlich noch malen könne« – dieses »auf allen Künstlernägeln brennende Thema« mußte Gernhardt schon als Achtzehnjähriger auf einer Kunstreise durch Italien mit seinem Bruder diskutieren: »Wobei wir uns auf Phänomene sinnlich erfahrbarer Welt beschränkten – daß Inhalte der Religion, Geschichte oder Ideologie mit malerischen Mitteln nicht mehr darzustellen seien, stand für uns ganz außer Zweifel. Doch auch sonst blieb nicht viel übrig, eigentlich nur Stilleben, Portrait und Landschaft, also eine bereits von Cézanne festgeschriebene und von den Kubisten nachdrücklich bestätigte Ideologie. Viel mehr gab es über das Nicht-, bzw. Nichtmehr-malbare zu sagen. An eines meiner Beispiele erinnere ich mich: Daß man keinen Reiter (mehr) malen könne, der mit einem Pferd über ein Hindernis setzt. Warum nicht? Ich weiß es nicht mehr ... Doch ich weiß noch, daß ich das alles mit leisem Bedauern feststellte. Wäre doch zu schön, ein Pferd malen zu dürfen, das mit einem Reiter über ein Hindernis setzt!« In solcher Sicht erscheint die Geschichte der modernen Malerei weniger als eine Geschichte der Gewinne denn der Verluste.

Das Abgründige, das in Gernhardts trotziger Kleinmeisterlichkeit wiederholt aufbricht, ist die geheime Spur dieser frühen Verunsicherung. Das stolze Bekenntnis zur Konkretion – »Ich habe nie ein abstraktes Bild gemalt« – ist mit einem Rückzug auf deren Basis, auf den Anfangsgrund aller Malerei verbunden. Der Blick, die Körper, das Licht: alles, was darüber hinausgeht, ist hier nur in Allusionen, in Anstößen präsent. »Daß kein gegenständlicher Maler einfach nur das malt, was er zu malen vorgibt, macht die gegenständliche Malerei so spannend (und die abstrakte so langweilig)«, heißt es in *Engel, Löwe, Lichtfleck*. Der realistische Tiermaler, der Gernhardt gerne geworden wäre, hat sein Refugium allein in den von animalischen Figuren wimmelnden Cartoons und Bildgedichten von *Gernhardts Erzählungen* und *Hier spricht der Dichter* gefunden – in einer vermeintlich minderen Form also. Die Tiere in seinen Gemälden dagegen existieren – ebenso wie die Leidenschaften der anthropomorphen Gefäße – allein in den Phantasien des Malers und des Betrachters: »Das fahle Gelb einer Pappe, das sandig aufleuchtende Ocker eines Kartons – legen die nicht beredtes Zeugnis davon ab, wer sich in solchen Behältern verbirgt, nämlich Löwen? Die Blecheimer voller Wasser, in welchen sich blauer Himmel und leicht bewegtes Gewächs spiegeln – auf wen warten sie denn, wenn nicht auf Löwen?«

Die Figuren in Robert Gernhardts erzählender Prosa: Künstler, Kommunikationsfachleute und Theaterwissenschaftler, Psycho-, Sozio- und Politologen, freie Journalisten, Kameraleute und Fernsehregisseure. Alle reden sie ein wenig zu viel und zu klug; alle trinken sie ein wenig zu viel Wein, Bier

und italienischen Schnaps. Und meistens sind sie zudem, mit wenigen weiblichen Ausnahmen, in jenen Jahren, die man mit kaum getarntem Hohn die besten nennt, in den Jahren zwischen Ende dreißig und Ende vierzig also, in denen das Haar dünner und der Bauch dicker wird, in denen die Sinnfrage quält, der Beruf auf die Nerven fällt und – noch einmal – der erotische Neuanfang lockt. Viele dieser Figuren sind zwischen den Texten austauschbar. Auch weil man stets nur ihre Vor- oder Nachnamen erfährt; manchmal muß sogar eine grob verallgemeinernde Bezeichnung wie »der Sohn«, »der kluge Mann«, »die schöne Frau« oder »der Kranke« genügen. Gernhardts Prosa ist Gedankenprosa, und seine Figuren sind Gedankenträger. Was ihn interessiert, sind die über den Einzelfall hinausgreifenden psychischen Verfassungen. Gernhardt ist ein Moralist im französischen Sinne des Worts: Er schildert die *mœurs*, die zeit-, milieu- und anlaßtypischen Verhaltensweisen. Seine spezifische Erzählkunst besteht daher in der Vermeidung des Schematischen. So sorgfältig und gewitzt vorzugehen, daß die Typen, die er schildert, schließlich die Dimension von Charakteren erlangen – das ist die Herausforderung, vor die sich Gernhardt in seinen Erzählungen immer wieder stellt.

In dem Roman *Ich Ich Ich* (1982) flieht ein Maler und Schriftsteller aus Frankfurt, wo ihm beruflich und privat alles über den Kopf zu wachsen droht, in die Toskana, wo er innere Ruhe finden und malen will. Aber sein Verhältnis zu seiner Existenz als Künstler bleibt auch dort höchst widersprüchlich. Einerseits träumt er davon, große oder zumindest gelungene Bilder zu malen. Andererseits graut ihm vor dem offenbar unstillbaren Eifer seiner berühmten Kollegen, die auch in vorgerückten Jahren nichts anderes kennen als Malen, Malen, Malen: »Warum gibt es eigentlich keinen einzigen bildenden Künstler, der irgendwann im Laufe seines Lebens freiwillig den Griffel weggeschmissen hat? Keinen Rimbaud, keinen Robert Walser, keinen Koeppen?« Einerseits liebt er die italienische Kunst und das italienische Licht. Andererseits weiß er sich hierin nicht nur unangenehm mit den stetig wachsenden Touristenströmen verbunden, sondern mehr noch mit der umfänglichen, »von der Zeit dahingerafften Künstlertruppe Süd«, die bis in die frühe Neuzeit zurückreicht und dem als Arrièregarde Nachstolpernden längst alle Möglichkeiten, sich originell zu äußern, geraubt hat: »Wie dieses Mädchen auf der Steinbrüstung der Treppe saß – das war doch ein Marées! Wie diese Kinder in die Melonenscheibe bissen – Murillo, reinster Murillo! Wie dieser Mann mit den strohumwundenen Fiaschi sich näherte – wem wären bei diesem Anblick nicht sogleich Caravaggio, Annibale Carracci, der frühe Velazquez, die Gebrüder Le Nain, Blechen, der jüngere Piloty, Lenbach, ja selbst noch Otto Scholderer eingefallen?«

Ich Ich Ich: Die dreifache Beschwörung der ersten Person im Titel hat nichts Triumphierendes. Sie verweist nur auf die obsessive Introspektion und heillose Zersplitterung des Protagonisten. Kräftig befördert wird dieser Vorgang von einem Phantasma, das den ganzen Text durchzieht: einer kleinen Spinne, die als abgespaltener, kritiksüchtiger Teil des Ichs den Protagonisten ständigen Verhören unterzieht und seine Selbstbetrügereien und Widersprüche – auch in politischer und sexueller Hinsicht – gnadenlos aufdeckt. So

einsam der Toskanaflüchtling ist, so unablässig spricht er daher: unter anderem auch mit dem Leser; mit den Gegenständen, die sich lauthals über seinen Malstil beschweren; mit einem – vielleicht imaginären – Besucher, den er in kataraktischen, oft aggressiven Wortschwallen über die ländliche Kultur Italiens aufklärt. Wiederholt verwandelt sich die realistische Szenerie zudem völlig, und der Erzähler taucht ein in die Welt der Literatur. Ein nächtliches Fest, an dem er teilnimmt, zitiert vergleichbare Szenen aus Eichendorffs *Marmorbild*; und wenn er als Mörder verdächtigt oder scheinbar selbst ermordet wird, befindet er sich in einem Kriminalroman, wie Agatha Christie ihn geschrieben haben könnte. Der Zersplitterung des Protagonisten – sinnfällig gemacht auch durch den dauernden Wechsel von Ich zu Er – entspricht so die Zersplitterung der Form. Zugleich macht diese den Text aber erst lesbar, da sie mit ihrer Mischung aus Epik und Essayistik, ihrer Auflösung der Reflexion in Dialoge und ihrem oft surrealen Witz alle nabelschauerische Monotonie und Larmoyanz wirksam unterläuft.

Ich Ich Ich schließt mit den Sätzen: »Diese Worte beenden die bisherigen Aufzeichnungen des Norbert Moritz Gamsbart. Ein zweiter Band soll seine Hinwendung zu den Ideen eines wohlverstandenen Sozialismus schildern, ein dritter sein tätiges Eintreten für eine bessere Welt.« Als locker gefügter Künstlerroman und deutlich autobiographisch gefärbter Bericht einer Lebenskrise ist Gernhardts Text ein Remake der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Unter komischen, bestenfalls tragikomischen Vorzeichen freilich: Das Pathos des Schmerzes, das Rilke kultiviert, fehlt hier völlig. Aus der elegischen Arie des Vorgängers ist bei Gernhardt ein schriller Katergesang geworden, der ins Bewußtsein gänzlicher Jämmerlichkeit mündet.

Auf ein anderes, untergründig aber ähnliches Terrain führen die Erzählungen des Bands *Es gibt kein richtiges Leben im valschen* (1987). Sie tragen den Untertitel *Humoresken aus unseren Kreisen*. Unsere Kreise – das ist das Frankfurter Milieu der jungen Grünen und ergrauten Achtundsechziger, die den Kampf zwischen politischem Anspruch und sich gegen diesen sträubender Lebenspraxis täglich neu wagen, ihn selten genug aber gewinnen. Satirische Zuspitzungen, lustvolle Übertreibungen: Gernhardt versucht sich hier als ein alternativer Kishon. Kein anderes Werk seiner erzählenden Prosa zielt zunächst so sehr auf das Gelächter des Lesers. Zunächst. Denn so komisch diese Kritik der linken Ideale ist, so vernichtend ist sie auch. Gernhardt schildert Exzesse von Betrug und Selbstbetrug und ein unbedenkliches Hantieren mit Worten, deren Phrasencharakter allen Beteiligten längst genau bewußt ist. Ob es um schwierige »Erfahrungs-, Mitleids und Kennenlernarbeit« geht, um den »von durchsichtigsten Verwertungsinteressen angeheizten Tennis-Boom« oder um die Erkenntnis, daß es »in der Sexualität ja so etwas wie die Perversion an sich« nicht gibt – stets liegen, um die wahren Interessen und Absichten ebenso konsequent wie notdürftig zu bemänteln, die passenden Worte auf der Zunge.

Gelingt es aber, mit Ach und Krach, den gewählten Anspruch einmal aufrechtzuerhalten, so tauchen sofort neue Widersprüche auf, die den alten in ihrer Intensität in nichts nachstehen. Von der Aufhebung des Hauptwider-

spruchs ist schon lange keine Rede mehr. Aber auch die Nebenwidersprüche wachsen, sucht man sie zu beseitigen, wie die Köpfe der Hydra nach. In der Erzählung *Umweltbewußtsein* stachelt die Einführung der Mülltrennung ein junges Paar zu fiebriger Überwachung der Nachbarn an. Ein Blockwartverhalten, das alle rechten Überwachungsräume auf der linken Überholspur hinter sich läßt und den frustrierten Erzähler gegenüber seiner Ehefrau zu einem komischen Lamento über die Wechselfälle des Zeitgeists und »das Entstehen einer neuen Moral« veranlaßt: »»Ingrid!« sagte ich beschwörend. ›Weißt du, was das heißt, bedeutet, eine neue Moral? Es bedeutet neue Werte und neue Gesetze, neue Verinnerlichungen und neue Institutionen, neue Sünden und neue Schuldgefühle, neue Päpste und neue Häresien – und wir beide immer vorneweg als Apostel der neuen Umweltmoral, ausgerechnet wir, die wir Jahrzehnte damit zugebracht haben, die Bürde der alten klerikal-bourgeoisen Moral abzuschütteln!«

Aus dem Labyrinth der Wünsche und der verfehlten politischen Ansprüche auszurechnen, gelingt nur dem Kulturjournalisten Christian in *Komodo oder Erloschene Konten*, der letzten Erzählung des brillanten Bands *Lug und Trug*. Die Klarheit, zu der er gelangt, ist von Zynismus und Resignation allerdings nicht allzuweit entfernt. Mit der Reise, die der durch seine Walter-Benjamin-Kenntnis ebenfalls als Alt-Achtundsechziger Ausgewiesene nach Indonesien unternimmt, verbindet sich zunächst die vage Hoffnung auf erotische Erneuerung in tropischem Klima. Zu dieser kommt es jedoch nicht – zu zerrüttet ist Christians Verhältnis zu seiner Frau. Vor allem aber: Christian ist von dem Ehrgeiz erfüllt, ein Reisender im alten, emphatischen Sinne zu sein. Zwar weiß er im Gespräch mit seinem vor Ort lebenden Schwager um »das alte europäische Übel der weltweit betriebenen Unschuldserwartung, Unschuldssuche und Unschuldsunterstellung«. Ein Tourist wie alle anderen, das freilich will er auf keinen Fall sein. Vielmehr will er sich abgeschlossen und neugierig auf die Fremde einlassen. Daher verachtet er – wie er glaubt: souverän – den »Lockruf exotisch zarten Fleisches«, der alle Welt zu den weiblichen Schönheiten Balis lockt. Statt dessen macht er sich – ohne seine Frau, die zum Relaxen in Jakarta zurückbleibt – zu den Waranen der Insel Komodo auf.

Schon auf Lombok, seiner ersten Zwischenstation, muß er aber erkennen, daß es längst unmöglich geworden ist, in die Fußstapfen »nicht sexdurstiger, sondern erkenntnishungeriger Männer wie Cook, Forster, Humboldt« zu treten. Das unter Denkmalschutz stehende Weberdorf, in das ihn sein betrügerischer Guide schleppt, stellt seine wohlfeilen Ansichten völlig auf den Kopf. Christian besucht das Dorf inmitten einer Schar von Holländern, die sich, als wären sie in Disneyland, »mir nichts, dir nichts durch die schmalen Eingänge der Häuser drängen, um in fremde Küchen, Wohnzimmer und Arbeitsräume zu starren«. Ein Verhalten, das Christian entsetzt, das er verachtet, und das von den Einheimischen dennoch erwartet, ja: gewünscht wird: »Als ob da von Haus zu Haus Rache genommen werden sollte für ungezählte ungebetene Hausbesuche früherer Jahrhunderte, warteten in den Räumen, in die der Europäer dieser Tage schaute, nicht mehr Dinge darauf, von ihm ent-

deckt zu werden, sondern Menschen, die es auf ihn abgesehen hatten, ihn, das gar nicht obskure, sondern lediglich solvante Objekt jener so zeitgemäßen, weltweit lechzenden Begierde, die auch die Bewohner dieses äußerlich so zurückgebliebenen Gemeinwesens umtrieb: verkaufen, verkaufen.«

Im Zeitalter der Globalisierung haben sich die Rollen von Tätern und Opfern verkehrt – vielleicht sind aber auch alle zugleich Täter und Opfer geworden. Wer ausgebeutet wird, versucht selbst wieder auszubeuten; wer ausgebeutet, muß seine eigene Ausbeutung ertragen. Eine Erfahrung, die sich auf Christians Inseltrip ständig wiederholen wird und die ihm zu akzeptieren dennoch schwerfällt. Angemessen verhalten sich in einer solchen Situation jedenfalls allein die von dem empfindsamen Intellektuellen geschmähten »Holzhackertouristen«. Sie kämen nie auf die Idee, der Verwandlung der Welt in einen riesigen Freizeitpark sentimentalische Sehnsüchte entgegenzusetzen, sondern beschränken sich auf das Knipsen von Fotos und den Erwerb von Souvenirs. Daß Christian sich diesem Verhalten verweigert, macht ihn zu einer anachronistischen Witzfigur, zu einem Don Quijote des Fern-tourismus.

Lug und Trug ist 1991 erschienen; die sonstige erzählende Prosa Gernhardts stammt aus den Achtzigern. Zu den Aporien der Künstlerexistenz hat der Autor sein Teil wohl gesagt; was sich erzählerisch nicht bewältigen ließ, ist in die satirische Essayistik von *Glück Glanz Ruhm* und *Wege zum Ruhm* eingegangen. Und die Achtundsechziger? Die Texte, die Gernhardt ihnen gewidmet hat, lesen sich wie die Fragmente eines großen, inzwischen historischen Romans. In den Neunzigern haben die Achtundsechziger ihre private und politische Midlife-crisis hinter sich gelassen; am Horizont ihrer Jahre erscheint von ferne das Pensionsalter. Auch dies bedeutet das Ende der alten Bundesrepublik: den langsamen Abschied von einer Generation, deren Träume und Ansprüche das kulturelle Klima über zwei Jahrzehnte lang dominiert haben. Daß der erste Außenminister der Berliner Republik Joschka Fischer heißt, widerspricht diesem Befund nicht, es bestätigt ihn nur.

Lyrik, Malerei, Prosa. Der Reim und die alten, großen Themen, das konkrete Tafelbild, die Kunst des Erzählens. Robert Gernhardt glaubt an die Vorzüge der Tradition. Aber er ist kein Epigone und kein Kulturkonservativer. Der Reiz seiner Arbeiten besteht vielmehr gerade darin, daß das Alte stets im Spiegel einer ganz und gar heutigen, skeptisch-wachen Sensibilität erscheint. Der einundsechzigjährige Gernhardt ist nicht nur erstaunlich jung geblieben, wie nur wenige versteht er sich auch auf die Kunst des Verjüngens.