

Gerhard Kaiser

Kinder der Finsternis? Adolf Muschgs Roman »Kinderhochzeit«

Das müsste gar eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren Letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hereintritt.

Goethe, Wanderjahre II,3

Adolf Muschgs »Kinderhochzeit« liegt wie ein unübersichtliches Gebirgsmassiv im literarischen Gelände. Der Roman ist ein Alterswerk und zugleich die Eröffnung eines völlig neuen Kapitels; die Summe einer vieljährigen Autorschaft, und doch ungleich mehr als die verbreiterte Strömung seiner erprobten Erzählkunst. Sie bewährt sich auch hier, aber indem sie sich abarbeitet an einem widerständigen, in seinen Elementen auseinanderstrebenden, hoch brisanten und aktuellen Stoff. Muschg schmilzt Geschichte und Geistesgeschichte längst vergangener Jahrhunderte in Biographien und Erfahrungswelten ein, die sich zwischen Hitlerherrschaft und globalisierter Gegenwart erstrecken. Ein dichtes, zuweilen angestregtes Spiel der Verweisungen bis in entlegene Bildungsstoffe und ins eigene frühere Werk durchzieht den Text, der sich einer Fülle epischer Darstellungsmöglichkeiten bedient. Sie reichen vom lockeren, anschaulichen Erzählen bis zu knappen und sentenziösen Dialogen, denen das zugrunde liegende Geschehen hinzuimaginiert werden muß. Es lockt ein Labyrinth für neugierige und geduldige Leser, die bereit sind, einen geradezu barocken Romanaufbau mit Prolog, Epilog und Dokumenten-Anhang zu goutieren und sich schrittweise in komplexe Zusammenhänge hineinzutasten.¹

¹ Im Folgenden beziehen sich Zahlen in Klammern auf die Romanausgabe, Frankfurt a. M. 2008. Einige wichtige Beobachtungen am Text verdanke ich meiner Schülerin Gisela Geiger, vor allem den Hinweis auf Adolf Muschgs »Gegenzauber« von 1967. Hier tritt als Erzähler der Abiturient Klaus Marbach auf, und seine Kindheit und Schülerzeit erinnern auffällig an die Herkunftsgeschichte des Historikers Klaus Marbach in »Kinderhochzeit«, ohne doch mit ihr identisch zu sein. Hier wie dort gibt es die gründerzeitliche Villa »Soldanella«, wohin der Erzähler des früheren Romans – wie der spätere Historiker Marbach – schon als Kind aus der Öde seines Elternhauses mit unbefriedigter Mutter und fremdgehendem Vater ausweicht in eine Wohngemeinschaft ewiger Studenten und »verkrachter« Genies. Die Erzählung Marbachs von dieser Wohngemeinschaft, ihrem »Gegenzauber« gegen die »hehre« Wert-

Die Urszene

Labyrinth sind kunstvoll angelegt, und je kunstvoller, um so schwerer ist der Punkt zu finden, auf den hin und von dem her sie organisiert sind. In »Kinderhochzeit« ist er exzentrisch in einem Appendix versteckt (539–541), in dem der Deutsche Iring Selber, die Zentralfigur des Romans, als Erwachsener die Vergewaltigung seiner Mutter durch Soldaten der Roten Armee gegen Ende des Zweiten Weltkriegs schriftlich erinnert. Muschgs Darstellung ist erschütternd und verfremdend zugleich, denn sie spricht von einem irrwitzigen Geschehen in einer weithin minimalistischen Sprache. Sie findet ihren Ton gleich im ersten Satz. Da steht: »Wir waren nicht mit den Nachbarn weggegangen«, statt des in Nachkriegsdeutschland üblichen und die Sache besser treffenden: »Wir waren nicht vor den Russen geflohen«. Diese minimalistische Sprache besitzt gleichwohl eine große Spannweite von der klassischen Schlankheit sachlicher Berichtsprosa (»Sie bewegten sich in einer Schützenlinie, Maschinenpistolen im Anschlag, auf unser Haus zu«) bis zu fast klischeehaften Wendungen (»bange Minuten«, »Nun kam der Keller an die Reihe«, der Vater »kämpfte« »in Schlesien«, »Der Geschützlärm grollte«). Weiter finden sich Slang (einer »kam [beim Vergewaltigen] nicht mehr dran«), inselhaft bewahrte Kindheitsredeweise (»sagte die Mutter«, »was nicht böse klang«), die Stimme des Man (»Doch die Russen liebten Kinder«) und endlich die formelhafte Erbauungssprache Kanaans, wie sie in Herrnhut gepflegt wurde (»es steht in Gottes Hut«, »auch die Feinde sind seine Kinder«).

Die Welt des Krieges, der Gewalt, des Zorns bricht hier in eine Sphäre sanfter und leiser, aber starker religiöser Innerlichkeit ein, denn die

ordnung und die »unsauberen« Praktiken des »Establishments«, das sie in phantasievолlem Spiel mit dessen eigenen Waffen schlägt, macht den Roman aus. Die Schilderung vom Triumph und der Implosion dieser Gruppierung gesellschaftskritischer Utopisten und »Nichtsnutze« ergibt eine satirisch-sentimentalisch gesehene Schweizer Variante der westlichen Jugendbewegung der 1960er Jahre. Motive aus diesem Zusammenhang wie das des sexuellen Mißbrauchs, der ödipalen Bindung und sogar das Stichwort der Kinderhochzeit (Taschenbuchausgabe, Frankfurt a. M. 1981, S. 372) tauchen im Altersroman weiträumig geschichtlich entfaltet und kaleidoskopartig verschüttelt wieder auf. Klaus Marbach – in »Gegenzauber« der weit über sein Alter hinaus souveräne, sensibel-ironische Erzähler – ist nun eine tief verstrickte Handlungsfigur, dabei immer noch weiterhin der Augpunkt der Erzählperspektive. Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten der Romane drängen sich auf und wollen wahrgenommen werden, ohne daß ich hier darauf eingehen könnte.

Mutter Iring Selbers ist wie ihre zwölfjährige kleine Schwester Herrnhuterin, Glied also der ins 18. Jahrhundert zurückgehenden evangelischen »Brüdergemeinde« des Grafen Zinzendorf, die ihre Angehörigen im Lebensstil bis in die Kleidung hinein prägte. Diese Innerlichkeit nimmt sich zurück und ist doch zu Gebärden von erschütternder stiller Macht und Exaltation fähig. Die Frau und das Mädchen hatten in Erwartung des russischen Einbruchs die strenge Tracht der Herrnhuter Schwestern angelegt, und die Mutter hatte unter dem Geschützlärm nach dem Mittagessen in ihrem »Flecken Stille« noch einen kleinen Gottesdienst am Tisch abgehalten. »[...] wir durften [den Feind], sagte die Mutter, ruhig erwarten«. Fast etwas wie Feierlichkeit liegt über der Gruppe, weil sie sich in der Obhut ihres Gottes weiß, was da auch kommen mag. Der Einfall der Soldatenhorde in den Frauenhaushalt – Irings Vater ist als SS-Soldat fern – löst ein herzerreißendes Durcheinander von routinierter Gewalt und Zerstörung bei der Hausdurchsuchung einerseits, Verhaltensweisen und Gesten der Ergebung, Demut und Gastlichkeit bei der Mutter andererseits und wiederum antwortenden täppischen Höflichkeiten der Eindringlinge aus – Mutter und Sohn werden bewacht und festgesetzt, aber in den Polsterstühlen. »Meine Mutter saß unbeweglich in ihrer Schwestertracht mit Kopftuch und hielt die Hände gefaltet«. Nachdem Gefahr und Überfall durch versprengte deutsche Soldaten ausgeschlossen worden sind, treten bei der Soldateska schrittweise Übermut, Gelächter, dann nach schnellem Alkoholbesäufnis aus Beständen der gutbürgerlichen Kredenz, die jeder Gewitzte beiseite gebracht hätte, Zorn und Brutalität hervor. Einer der Soldaten zerdrückt das Schnapsglas mit leerer Hand und bringt dabei seine Hand zum Bluten, was ihn »in Stimmung« bringt. Schließlich läuft die Vergewaltigung der Mutter durch die Männerhorde wiederum nach grotesk wirkenden zivilisatorischen Präliminarien – Wegrücken der störenden Sitzgruppe, Zurechtlegen des Seidenteppichs –, schweigend und geradezu rituell ab: »Meine Mutter lag mit nacktem Unterleib wie eine Gekreuzigte«. Der Junge sieht über die Schulter eines Soldaten zu, der ihn währenddessen wie in einem Schraubstock festhält und mit alkoholdicker Stimme unverständlich auf ihn einredet – »Ich kann nicht sagen, wie kurz oder wie lange die Kreuzigung meiner Mutter dauerte.«

Schon bis hierhin ist das mehr und anderes als das erwartbare Grauen – es ist ein durch christliche Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster des Opfers zugleich gebändigtes und extremiertes Entsetzen, das sich dem Kind unauslöschlich einbrennt. Jetzt aber tritt ein Ereignis ein, das der textimmanente Ich-Erzähler, der ja längst nicht mehr das sensible Kind ist, sondern ein hoch traumatisierter Erwachsener, spitz wie einen Stachelkranz formuliert: In der Tür stand mit einem Mal die aus ihrem Versteck hervorgekrochene zwölfjährige »Rahel, ganz nackt, eine Erscheinung hellen Wahnsinns, und begann zu singen [...] mit zitternder Stimme eine Strophe nach der andern«: »Befiehl du deine Wege und was dein Herze kränkt«. Das ist Paul Gerhardts berühmter und gottesdienstlich noch heute oft gesungener Choral des Gottvertrauens mit den Versen:

[...] dein Tun ist lauter Segen,
dein Gang ist lauter Licht;
dein Werk kann niemand hindern,
dein Arbeit darf nicht ruhn,
wenn du, was deinen Kindern
ersprießlich ist, willst tun.

Nichts anderes als die in diesem Zusammenhang wahnwitzigen, gotteslästerlich klingenden Reime könnte das Ungereimte, den Irrsinn des Geschehens stärker ausdrücken, und doch erzeugt diese »Erscheinung« eines Kindes in völliger Selbstpreisgabe und Märtyrerbereitschaft eine nochmalige weitere Drehung der Situation:

Statt daß nämlich die enthemmte Soldatenbande auch noch über das nackte Mädchen herfällt, bedeckt sie einer der Männer mit einer Decke und zieht diese vor ihrer entblößten Brust zusammen. Auch die sexuelle Peinigung der Mutter hört sofort auf. »Einer faßte den Rock, der bis zu ihren Schultern hochgezerrt war, behutsam an, bedeckte sie damit und versuchte ihn glattzustreichen.« Der Mann, der den Jungen festgehalten hatte, begann zu schluchzen und grub seine Fäuste in die Augen. »Derjenige, der zu befehlen hatte« schreit, wohl ein Kommando, die Russen ordnen ihre Kleider, nehmen ihre Waffen, sammeln sich und ziehen im Gänsemarsch ab, nicht ohne daß der Befehlshaber vorher der am Boden liegenden Mutter nach Kavaliersklischee »den Arm bot«. Sie zieht sich,

darauf gestützt, hoch, steht eine Weile in äußerster Einsamkeit im Raum und schließt dann den Jungen und die kleine Schwester in die Arme.

Ein verstörtes Ich und seine Selbst- und Welterfindungsspiele

Das Nachkriegs-Leben Iring Selbers ist eine Kettenreaktion auf dieses Geschehen, das dramatisch die von Sigmund Freud beschriebene ödipale Verfassung des männlichen Kleinkindes zwischen dem dritten und fünften Lebensjahr ausagiert. Die Soldaten sind Kollektivverzerrungen des Vaterbilds: Muttervergewaltiger und Ausschließungsinstanz des Sohns von der Mutter. Dieses Erlebnis war für die Kinderseele so zerstörerisch, daß Iring fortan Grandiositätsbilder des eigenen Ich aufbauen muß und damit Karriere macht. Sein Leben ist die Flucht aus der Kindheitskatastrophe in Egowelten und Rollenspiele, aus Ohnmacht in Machtphantasien. »Iring Selbers Selbstentdeckung hatte etwas Napoleonisches. Aus allem, was dem Ich zustieß, wußte sie ein Imperium zu machen.« (127) Er wird zum überaus erfolgreichen Persönlichkeits(er)findungs-Guru, esoterischen Lebenssinnstifter, Autor von Lebenshilfeleratur und Leiter einer angeblich amerikanisch finanzierten »Academy of Signs and Sense« in Berlin. Alles in allem: eine »Selbstwertschöpfungsmaschine« (144). Das einstige auslösende Geschehen aber muß der Gestörte auf Lebenszeit in einer geheimen Aufzeichnung verstecken. Sie bricht ab mit dem Verschwinden der Vergewaltiger vom Ort der Tat. Im Textkorpus des Romans erscheint Iring erstmals als stillgestelltes Objekt auf einer Photographie aus Nachkriegswestdeutschland, die zum Zeitpunkt der Betrachtung schon vor Alter vergilbt ist. Auf dem Foto ist Iring ein Schulkind in einer Kindergruppe, ein Gesicht, das »nur ein kleiner leerer Fleck« war (99). Zunächst will ihn keiner kennen. Mühsam muß dieser Fleck von einem Außenstehenden durch Recherche angefüllt werden. So schlägt der Inhalt des Romans – das biographische Trauma der Hauptfigur in seiner Verdrängung – in Form um.

In einem immer wieder angesprochenen Lebenshilfebuch gibt der erwachsene Autor Iring Selber die Regeln:

»Lerne auf die Nadelstiche Gottes achten.« »Um zum Komponisten deines Lebens zu werden, mußt du seine Notenschrift erkennen.« »Deine

Lebenskunst besteht darin, an den Punkten, wo sich bei dir etwas Wirkliches ereignet hat, Fermaten zu setzen: hier ist dir dein Engel begegnet.« (119)

Er hat begriffen: Es ist Sache des selbstschöpferischen und damit welt-schöpferischen Ich, im eigenen Leben die Fermate der Engelsbegegnung zu »setzen«! Der Roman führt eine solche Selbstsetzung im Lebensratgeber Irings vor: Mitschüler haben einst den Außenseiter Iring unter falschen Vorspiegelungen in einer von ihnen entdeckten Riesenhöhle eingesperrt und lassen ihn da endlos sitzen; Iring, nur mit einer Taschenlampe ausgerüstet, deren Dynamo im Handbetrieb Strom erzeugt, dichtet als Autor die Szene der Demütigung in eine Szene des Triumphs um: Er macht den innerhalb eines schon erschlossenen Karsthöhlensystems neu gefundenen Riesenraum zu *seiner* Entdeckung. Läßt er die Taschenlampe verlöschen, stürzt die Höhlenwelt ins Nichts. Aber: »Ein Druck meiner Hand, und die Schöpfung springt wieder an.« (126) Aus dieser Lebens-»Komposition« kann man schließen, daß wahrscheinlich auch die »Kreuzigungs«-Szene der Mutter imaginativ umgeformt und überhöht ist, vor allem was den Auftritt des nackten Mädchens, der Mutterschwester, betrifft. Sie dürfte das Urbild der in der Lebensfermate selbst zu setzenden Engelserscheinung sein, von der er als Guru spricht.

Jedenfalls bleibt Iring Selber in einer Übersprungrreaktion sexuell fixiert auf jungfräuliche Kind-Frauen, Nachfolgefiguren des martyriumbereiten Halbkindes, das als Schwester der vergewaltigten Mutter deren Korrespondenz- und Stellvertretergestalt ist. Auf dieser Spur wird der neun-jährige Flüchtlingsjunge 1949 der kleine Bräutigam bei einer folgenreichen Kinderhochzeit in Nieburg, einem fiktiven Ort an der Rheingrenze zwischen Deutschland und der Schweiz, wohin es ihn mit seiner Mutter aus Ostdeutschland verschlagen hat. Das schon erwähnte Gruppenfoto ist bei dieser Gelegenheit entstanden. Iring heiratet später die damalige Kind-Braut Imogen, dem keltischen Namen aus Shakespeares »Cymbeline« gemäß die Jungfrau, und verliert sie wieder, als er nach zahlreichen Affären die Adoptivtochter ihrer kinderlosen Ehe, das Indianermädchen Judith, sexuell missbraucht. Wieder der Namenssymbolik entsprechend wird Judith – in Haßliebe an ihn gebunden – zur tödlichen Rächerin dieses Kindesmißbrauchs. Sie steigt zum mächtigen Oberhaupt einer militanten amerikanischen, nach Deutschland ausstrahlenden Sekte auf, in der sie wohl lernt, die erlittene männliche Übermacht ins Heilige um-

zukostümieren, die sexuelle Verführung als orgiastisch-enthusiastisches Promiskuitätsspiel gottesdienstlich zu inszenieren. So setzt sie sich auf die Spur Irings. Sie verfolgt ihn auf seiner Flucht aus der Berliner Akademiedirektion, spinnt ihn intrigant am Fundort ein und begräbt ihn schließlich lebendig im ›Mutterschoß‹ der Sekte.

Abermals erweist dabei die Vergangenheit ihre Prägekraft. Ist Irings nach dem Selbstmord seines SS-Vaters ›absolute‹ Mutter Herrnhuterin, so vollendet sich in Herrnhut und Görlitz Irings Weg von der Egomanie in den religiösen Wahn, in dem er sich mit dem Görlitzer Barockmystiker Jakob Böhme, dann dem Barock-Ekstatiker und Erotiker Quirinus Kuhlmann, einem Propheten des apokalyptischen Tausendjährigen Reichs, schließlich mit Jesus Christus und dem Bräutigam des Hohenlieds identifiziert. Ein schauriges Zeugnis davon ist ein weiterer Appendix, eine blasphemische Hohelied-Paraphrase unter dem Titel »Die Berufung« (555–557). Judith ist die Braut, Überlieferungsträgerin und zumindest Mitverfasserin dieses auf Bräutigam und Braut verteilten Rollengedichts zwischen Gewalt und Begehren. Teuflich konsequent macht Judith den nach einem Schlaganfall in ein ›locked-in-Syndrom‹ lebend eingesargten pseudo-religiösen Phantasten zum Offenbarungsträger, den sie in widerlicher liturgischer Inszenierung als zeichengebendes Orakel verwendet. Nach seinem Tod wird seine Asche in der angeblich von Iring als Schüler entdeckten Höhle in der Nähe von Nieburg verstreut, die von der Stararchitektin Zaha Hadid mit dem Davidstempel der Sekte gekrönt werden soll. Auch König David, nach alter kirchlicher Überlieferung der königliche Prophet mit dem Saitenspiel, war eine Rolle des nun endlich Toten. Irings egomanische Selbst- und Welterfindung hat sich als selbstmörderisch erwiesen; denn der Selbst- und Welterfinder ist zuletzt zur Erfindung seines Opfers geworden. Seine Welterfindungsphantasien aber sind mutiert in das eschatologische Weltheilsversprechen einer aggressiven Sekte.

Die Parallel- und Kontrastfigur: Der Historiker, der sich in der Vergangenheit verliert

Die kontrastive Entsprechung Iring Selbers ist der junge Schweizer Historiker Klaus Marbach.² Als ehemaliges Mitglied der 1996 gegründeten Schweizer Bergier-Kommission zur Untersuchung des Verbleibs von Vermögenswerten, die im Zweiten Weltkrieg in die Schweiz transferiert worden waren, dringt er bei Weiterforschungen auf eigene Faust Schritt für Schritt in das Deutsch-Schweizer Geschlinge der Hitlerzeit und noch tiefer in diese Iring Selber-Geschichte ein und wird zugleich in sie verwickelt. Seinem Erfahrungsweg folgend ist die Hauptmasse des Romans erzählt, immer mit dem Gefälle auf Iring zu. Als vaterloses Produkt der Gruppenvergewaltigung eines volltrunken gemachten einfachen Mädchens durch Schweizer Verbindungsstudenten fühlt Marbach sich »gewissermaßen« als Selbers »nächster Verwandter« (129). »Meine Mutter ist auch vergewaltigt worden.« (227) Eine weitere Gemeinsamkeit ließe sich in beider Tendenz sehen, ihre Mütter im Stich zu lassen, wohl gerade deshalb, weil ihre Prägung als Söhne verlassener Frauen so bedrückend ist. Beim Tod der Mutter verfolgt Marbach »die Phantasie, er habe sie geopfert« (41), und nicht von ungefähr nimmt er als Erbe die Schulden seines treulosen bürgerlichen Vaters auf sich. Zum Nachfolger Irings wird er bei Imogen, der maßlos reichen Schweizer Industriellentochter im deutschen Teil des Grenz- und Industriestandorts Nieburg, einer Mittelstadt mit historischem Kern, dem Fokus seiner Forschungen. Wie Imogen von Iring getrennt, aber nicht geschieden ist und ihn insgeheim quasi-mütterlich finanziert und »ernährt«, damit auch manipuliert,

² In der Einschätzung des Verhältnisses von Marbach und Iring Selber befinde ich mich in diametralem Gegensatz zur Rezension von Roman Bucheli (Les enfants du paradis. In: Neue Zürcher Zeitung v. 20./21.9.2008, S. 30), der textnächsten und eindringlichsten der mir bekannt gewordenen Zeitungsbesprechungen. Bucheli deutet Marbach als die Hauptfigur des Romans, Iring Selber als »Marbachs Spiegelfigur«, sein »Alter Ego«. Ich verstehe das Verhältnis umgekehrt. Aus meiner folgenden Argumentation dürften meine Gründe hierfür hervorgehen, nicht zuletzt der, daß Marbach selbst sich in den Schatten Irings stellt. In Buchelis Charakteristik spielt eine wichtige Rolle, daß er Marbach in Parallele zum »Grünen Heinrich« und damit vor den Hintergrund von Adolf Muschgs Keller-Monographie stellt; aber von der Art seines Pseudokünstlertums und seiner Phantasielastigkeit her ist Iring Gottfried Keller und dem Grünen Heinrich viel näher als der wissenschaftliche Historiker Marbach. Für mich ist deshalb auch Iring zentral für die Thematisierung von Dichtung und Autorschaft in diesem Roman (s. u.).

so zieht sie später Klaus Marbach als Telefongeliebten und Nachmittagsteegast an sich und hält ihn zugleich fern, bis sie sich schließlich als leise alternde Frau in einer von ihr inszenierten überschwenglichen Liebesnacht von ihm töten läßt. In dieser Liebesnacht ist sie ihm »alle[s]«, »Jungfrau [...], Nymphe [...] und Alte« (421), und der von ihr ferngesteuerte Geliebte fährt schließlich wie beauftragt mit der Urne der Eingäscherten in den Schweizer Nationalpark am Ofenpaß, um sie dort am geheimen Ort zu begraben. Wie Judith ist also auch Imogen eine von Iring Gezeichnete, die sich gegenläufig ihm und noch seinem Nachfolger Marbach einflischt. »Spiegeln Sie sich jetzt in Irings Geschichten?« fragt Imogen ihn hintersinnig (227).

Für seine erste Frau Manon war Klaus Marbach »Tabis«, der Held seines Lieblingskinderbuchs »Tabis Nuckerli« (39), und sie fragt ihren männlich schönen Mann kryptisch: »[B]ist du auch echt?« (33) Eine viel spätere Schlüsselszene zeigt den schönen Mann, starken Schwimmer und willensschwachen Klaus vor einem sonst zugehängten Spiegel im befremdeten Blick auf sich selbst. Als Iring Selber ihm früher ein einziges Mal in pseudonymer Verhüllung entgegengetreten ist, hat auch der ihn etwas gefragt – die Rätselfrage, ob er ein Gott sei (96). Jetzt begreift Marbach den Sinn von Irings einstiger Erkundigung. Er erkennt *sich* als Mängelwesen, indem er Gott *ex negativo* versteht. Wie Irings Welterschöpfung letztlich Wirklichkeitsverneinung ist, so kommt Marbach vor dem Spiegel auf eine negative Bestimmung Gottes: »[E]r ist der einzige, der nicht an sich zu glauben braucht.« Iring und Marbach – beide sind Pseudo-Götter, denn ein Gott *mufs* nicht an sich glauben, weil er seiner vollkommen sicher ist; Marbach und Iring können nicht wirklich an sich glauben, weil sie ihrer vollkommen unsicher sind. Sie haben deshalb auch nur die Macht zu verschwinden – die Gegenbewegung zur göttlichen Epiphanie. »Sein Spiegelbild lächelte dazu, aber Klaus lächelte nicht zurück, und mit der nächsten Bewegung hängte er den Spiegel wieder zu. Das, fiel ihm ein, hatte man früher in einem Trauerfall gemacht.« (366) Bei der Urnenbeisetzungsaktion verschwindet Marbach tatsächlich – auch im kriminaltechnischen Sinne spurlos – aus dem Roman, löst sich quasi in Luft auf – eine vexatorische Anspielung auf die entsöhnende und lebenskrönende Apotheose des uralt-blinden Königs Ödipus im antiken Mythos. Schon als Kind hat Marbach das Verlieren als

Lebenskunst gelernt – im Verlust seines symbolträchtigen Taschenmessers, das schließlich wiederzubekommen eine Spur von Enttäuschung in sich enthielt. Am Ende ist er verloren. Ein ödipaler Held mithin auch er, gefesselt wie Iring Selber an eine heiligenhaft-nymphenhafte Jungfrau-Mutter-Geliebte, von der beide nicht loskommen: Iring, der Treulos-Treue, hat, ehe er im Bann Judiths verschwand, sein Wichtigstes, den Vergewaltigungsbericht, als Nachlaß zu Lebzeiten Imogen in die Hände gespielt, die ihn verwirft.

Vergrabene Vergangenheit als individuelles und gesellschaftliches Syndrom

Mit der Urne der Industriellentochter Imogen vergräbt Marbach-Tabis-Ödipus den Kernfund seiner historischen Forschungen, das geheime Tagebuch von Imogens Großvater, des großen alten Mannes des Schweizer Industrie-Imperiums, nachdem er schon vorher seine eigenen Aufzeichnungen über Nieburgs NS-Vergangenheit mit ihren Schweizer Verflechtungen verbrannt hat (415). Indem Marbach seine Forschungserkenntnisse als Historiker in der Urne Imogens verschwinden läßt, ›blendet‹ er sich wie König Ödipus, aber er fährt nicht, wie dieser, entsühnt in den Götterhimmel, sondern in das Gebärmuttersymbol in der Tiefe. Diese Aktion könnte nun wie ein ungewolltes Sinnbild dafür erscheinen, daß Adolf Muschg einen breit angelegten historisch-zeitkritischen Romanstoff mit weit aufgefächertem Personal, ausgreifend schließlich in die sich globalisierende Zeitgeschichte bis zum Irak-Krieg, unter Individualkonflikten und -neurosen verschüttet. Als würde der Gesellschaftsroman begraben in einem ödipalen, religionspathologisch aufgeladenen Psychodrama mit kolportagehaften Zügen, die im knappen Inhaltsreferat ja besonders grell hervortreten. Aber ich sehe das anders. Was bei Marbachs Forschungen herauskommt, hat nichts von Sensation an sich, es ist furchtbar, aber es ist die furchtbare Banalität des Bösen – Mitläufertum; der Geschäftsgeist des *non olet* gegenüber einem Europa in Trümmer legenden Verbrecherregime; Ausbeutung, auch sexuelle, von Opfern des Systems; die Augen schließen. Schwamm über das, womit zu leben Mut und Kraft notwendig wäre. Deshalb ist das Vergraben des Eigenen im Muttersymbol der Urne durch einen neuen Ödipus ein nicht nur biographisches, sondern auch

kollektives zeitkritisches Symbol für die Verdrängung der Katastrophengeschichte des jetzigen und des vorigen Jahrhunderts, letzten Endes für die regressive Sehnsucht, die Geburt, damit das Leben in den Schlaf der Welt zurückzunehmen. Indem der Roman das Zudecken von Geschichte durch einen Hauptakteur, einen Historiker, erzählt, bewahrt er sie in sich auf, und gerade hierin hat er sein zeitkritisches Gewicht, nicht in dem, was an historischem Material vergraben wird.

»Kinderhochzeit« stellt zudem dar, wie geschichtliche Altlast, hier materialisiert im »Nibelungenhort« der Schweizer Aluminiumkönige Bühler am Rhein, mit dem sowohl Imogen wie Judith operieren, bis in die Familiengeschichten hinein und wieder über sie hinaus böseartig virulent ist. Etwa im Nieburger Honoratiorenklub »Stillstand«, dessen Name satirisch gleichzeitig auf die restaurativen Tendenzen der Nachkriegszeit und auf das psychologisch Regressive seiner im Ort maßgeblichen Mitglieder verweist. Denn sie sind allesamt ehemalige Mitschüler und Rivalen des Flüchtlingskinds Iring Selber, später komfortabel alimentiert als Beiräte einer Bühlerstiftung zur Aufwertung Nieburgs. Das vergilbte Foto der Kinderhochzeit, die dem Roman seinen Namen gibt, ist nicht nur auf der Rheinbrücke an der Deutsch-Schweizer Grenze entstanden als Dokumentation einer Anstrengung, die finstere Vergangenheit mit ihrer anröchigen Kollaboration der Nachbarländer unter erneuerter Freundnachbarlichkeit zu begraben; die Kinderhochzeit ist auch die Brücke zwischen öffentlichen und privaten Verstickungen, politischem und psychologischem Roman. Dieselben Leute, die aus der damaligen Faszination durch die unnahbar-verführerische Nymphe Imogen auch als Erwachsene nicht herauskommen, sind – und wenn sich die meisten noch so sehr dagegen wehren – unlösbar seit dieser Kinderhochzeit mit dem Hitlerkriegskatastrophenkind Iring und seinen Wahnwelterfindungen verklammert. Sie sind gleichermaßen Verkörperungen einer individuellen Fesselung in ihrer Kindheitsgeschichte wie eines zudeckenden Umgangs mit der anröchigen NS-Vergangenheit der Pseudo-Idylle Nieburg. Sie vollenden ihre Karriere schließlich als Exponenten der weltweit wie eine subkutane Großmacht operierenden Sekte Judiths, des Iringischen Missbrauchsopfers. Sie spinnt am Ende alles in ihr Machtsystem ein und manipuliert noch die Industriekönige Bühler in der Gestalt ihrer letzten Repräsentantin Imogen, die ihrerseits alles manipulieren wollte.

Schließlich beansprucht einer aus dem »Stillstand«, der später als Funktionär der Sekte zu seinem angestammten Namen August Kaiser den alttestamentlichen Prophetennamen Ezechiel annimmt, der Erfinder des neuen, klinisch reinen und aufgeräumten, geschichtslosen Nieburg zu sein. Er sieht sich wie sein alttestamentlicher Namenspatron als apokalyptischer Prophet und Kaiser Augustus dieser repräsentativ deutschen Provinzstadt mit internationaler Wirtschaftsverflechtung, in der die »Machtergreifung« (439) Judiths stattfindet. Dieses Wort mit seiner NS-Geschichte fällt im Romantext wie ein Donnerschlag. Daß sich August Kaiser, der Neuerfinder des putzig schmucken Nieburg über den Katakomben der Vergangenheit, als Lehrling der fatalen Ich- und Welt-erfindungskünste Iring Selbers bekennt, legt die Gelenkstelle des Zusammenhangs von individuellem und politisch-gesellschaftlichem Elend geradezu chirurgisch frei. Es illustriert noch einmal die tiefe Unfähigkeit dieser Gesellschaft, historisch ins Offene zu gelangen, und erklärt ihre letztendliche Bereitschaft, sich stattdessen auch noch endzeitlich inszenieren und instrumentieren zu lassen. Alles das reicht in nicht bewältigte psychische Verstümmelungen durch eine katastrophische Epoche zurück. Die schwachen Männer Iring und Klaus mit ihrer regressiven Mutterschoßbindung, der folgenlose Historiker und der utopische Phantast, der Deutsche und der Schweizer, beide Verfehrer ihrer Gegenwart, sind Repräsentanten zweier beschädigter Generationen.

Tiefsinnig bezieht der »Neuerfinder« Nieburgs ein barockes Historien Gemälde, das Prunkstück seines Nieburger Büros, darstellend die Schlacht bei Rheinfeldern, die so nie stattgefunden hat, von der Nachbarstadt auf Nieburg: »Das Vexierbild der Schlacht von Rheinfeldern zeigt das Gesicht der Vanitas. Ihr Name ist Iring.« (158) Er ist die Schlüsselfigur, auch des Symbolgewebes. Das gilt noch für einen zusätzlichen Mythenbezug, der ein weiteres Mal dem Thema verfehlter Vergangenheit Resonanz gibt: Iring, alias König David mit dem Harfenspiel, *rex et propheta*, der Biographie-Dichter, ist ein anderer Orpheus, der sich nach seiner verlorenen Eurydike-Imogen und damit seiner Vorgeschichte umsieht und – dabei selbst im Orkus untergeht. »Daß ich mich nach ihr umgedreht habe, war mein größter Fehler«, wird er nach seinem Tod zitiert (564). So kommt auch Marbach, als Historiker Fachmann für Vergangenheit, abhandeln, sogar dem Romantext, auch er, indem er sich nach Imogen umkehrt. Der

Roman »Kinderhochzeit« zeigt als Umschlagbild ein berühmtes antikes Relief aus dem kapitolinischen Museum, Amor und Psyche im Kuß –, »ein Bild unvollendeter Zusammengehörigkeit«, wie kommentiert wird (117). Aber der antike Mythos von Amor und Psyche bleibt nicht stehen in Versteinerung; er endet in vollendeter Umarmung, in endgültiger Vereinigung, im gemeinsamen Heraustreten eines Paares aus Schatten der Vergangenheit – das Gegenbild zur Pseudo-Eschatologie-Verheißung am Ende des Romans, von der noch die Rede sein wird.

Aber ist das alles ein Einwand gegen die These, der Roman gleite in Kolportage ab, sei so etwas wie eine Schweizer-Deutsche Variante der ›Denver-Clan-Soap-Opera‹? Gehört nicht das Verstecken und Aufdecken, das Maskenspiel gleichfalls ins Arsenal der Kolportage, die sich durchaus mit politischen und gesellschaftlichen Themen aufwerten kann – man denke etwa an Johannes Mario Simmel? Ein noch genauerer Hinblick auf Iring Selber zeigt exakt den Unterschied zwischen Kolportage und virtuoser Instrumentalisierung des Kolportagehaften, hier des Versteckspiels. Ein Kennzeichen der Indienstnahme der Kolportage-Elemente, daß das Motiv des Verbergens mit Irings Biographie bis in die Struktur hineinreicht – als Verstecken der Vergewaltigungserzählung im Appendix – und sich so psychologisches Motiv, politisch-gesellschaftliches Motiv und Struktur wechselweise Wiederhall geben: Nieburg vergräbt seine Vergangenheit, Klaus Marbach vergräbt seine zeitgeschichtlichen Forschungen und Funde und sich selbst, der Roman vergräbt Iring Selbers unerträgliche Sckreckensgeschichte im Anhang, und Iring Selber vergräbt noch seine Autorschaft als Autobiograph, sogar indem er sie der untergründig immer geliebten Frau offen legt. So gibt er sein Typoskript als Erinnerung eines amerikanischen, aus Europa geflohenen Juden F. Schaumgold aus, benutzt aber andernorts den Namen Schaumgold für sich als Pseudonym. Imogen kennt diese Namensspiele, denn sie waren Teil ihrer Liebesgeschichte und auch deren Abgrund. Sie erzählt von Irings gewohnheitsmäßiger Verwendung von »Schaumgold« für Scheibenkleister, was ein Deckwort für ›Scheiße‹ ist. Dazu paßt, daß Iring schon als Schüler das genetische Programm des Menschen ›beschissen‹ nennt (369). Iring heißt ›Selber‹ nach dem Muster *lucus a non lucendo*, der Wortableitung vom Gegensatz. Er ist kein Selber und er hat kein Selbst; denn man hat es ihm zerstört. Er ist Jedermann, und Jeder-

mann, der Mensch, ist für ihn ›beschissen‹. Nicht umsonst wird Iring zur Vanitas-Allegorie ernannt. Und nicht umsonst ›vergräbt‹ Imogen als letztes Glied der Kette auch noch Irings Urszenen-Niederschrift, indem sie sich weigert, sein Typoskript zu lesen. Marbach muß es lesen und trägt die Lektüre stumm bis zum Verschwinden mit sich herum. Und wo wird Iring, der sich mit dem barocken Ekstatiker Quirinus Kuhlmann identifiziert und gelegentlich mit dem Namen des falschen russischen Thronprätendenten Demetrius demaskiert hat (537), begraben? In der Quirinus-Höhle bei Nieburg. Der Sektenheilige und Quirinus-Imitator deckt den mittelalterlichen Heiligen Quirinus als ursprünglichen Namensgeber des Höhlensystems zu.

Eschatologischer Triumph der Hure Babylon und schwarze Grotteske

Wie sich in Irings Namensversteckspiel der Kolportagezug markant als Glied einer tief gestaffelten, virtuosen Komposition erweist, so erweisen sich im Blick auf den Gesamtroman die beim ersten Blick konsternierenden Kolportage-Elemente vom selbstmörderischen SS-Vater Irings bis zum Mörder-Geliebten Marbach als kompositionelles Widerlager für die schwindelerregende, pseudo-religiös-pseudo-eschatologische Auftürmung einer Apotheose des Bösen, die in diesem Widerspiel auch groteske Züge annimmt. Der Nieburg-Erfinder August Ezechiel ist nicht nur Kaiser Augustus und Apokalyptiker von Nieburg. Er ist auch Narr und dummer August. Der eigentliche Erbe Irings ist nicht sein Schüler August Kaiser, sondern sein ihn verschlingendes Opfer Judith. Sie extrapoliert seine napoleonische Ego-Welt ins grotesk Grandiose. Judiths Sektenimperium ist einerseits die Vision eines endzeitlichen Weltreichs finsterer Mächte, errichtet durch Judith als Inkorporation der großen Hure Babylon, die sich zuletzt Victoria nennt. Und schwindelerregend wird ihr System mit der Einverleibung Irings oder besser seiner Attrappe. Denn Iring war seinerseits als Direktor der ominösen »Academy of Signs ans Sense« in Berlin und als CIA-Strippenzieher mit undurchsichtigem Wirkungsgrad ein Rädchen auch im Politikbetrieb. Dieser setzt sich beim Quasi-Staatsbegräbnis Irings mit Ministerrede und Prominenz in Bewegung, und zwar blindlings und ahnungslos, was das der Bei-

setzung vorhergehende Intrigenspiel Judiths betrifft, das sich seinerseits des vorhergehenden Intrigenspiels von Imogen bedient. Imogen ordnet Marbach ab, Irings Leiche aus dem Machtbereich Judiths in Herrnhut nach Nieburg zu entführen; Judith sieht dem insgeheim aus dem Hintergrund zu und macht daraufhin Nieburg zum Ort ihres Triumphs und ihrer Machtoffenbarung, indem sie den Eindruck erweckt, die Beisetzung in Nieburg entspreche dem Sektenwillen. Sie inszeniert das Beisetzungstheater; der Staat liefert seine Zeremonien. Imogens Selbsttötung mit Hilfe Marbachs ist nicht nur Vereinigung mit dem toten Iring – die »helle Sonne und die schwarze [...] im Kern bleiben sie eins« (386) kommentiert Marbach als Nur-Platzhalter Irings seine Irrelevanz in dieser Beziehung – es ist auch Eingeständnis ihrer Niederlage durch Judith.

Andererseits ist Judiths System eine Satire mit slapstickartigen Einlagen auf weltumgreifende Verschwörungstheorien und expandierendes Geheimdienst- und Scientology-Treiben. Im letzten Horizont der Judith-Sekte lauert gewiß das Gespenst der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts Kommunismus und Faschismus, die sich ja selbst ins apokalyptische Licht eines Neuen Himmels und einer Neuen Erde zu setzen liebten. Aber was sogar einem Genie wie Charlie Chaplin in »The great dictator« (1940) mißlingen mußte, die Komisierung des politisch-eschatologischen Alptraums, ergibt sich in »Kinderhochzeit« gleichsam nebenher aus der zunehmenden Selbstläufigkeit gesellschaftlicher und kultureller Zerfallsprozesse, Verschichtungen und Katastrophen der Gegenwart, die zwar ihre Repräsentanten haben, jedoch den Eindruck erwecken, sich ihr Vollzugspersonal quasi selbst zu suchen und zu erzeugen. Hitler, Stalin, Mussolini sind Täter. Iring, Judith, August Ezechiel Kaiser sind ingeniose Dienstleister eines banalen und chaotischen Zeitgeists. Sogar in der Götterdämmerung bleibt die Banalität ihrer bösen Phantastik präsent. Und auch die Gattung Kriminalroman mit ihrer Trivial-Apokalyptik, ihrer Spurensuche und Aufdeckkunst im Alltäglichen, gerät ins Spiel der »Kinderhochzeit«, denn der Roman beginnt mit einem Tötungsdelikt und einem Kriminalkommissar, der, wegen möglicher Befangenheit von der Ermittlung ausgeschlossen, sich in puerile Verliebtheitserinnerungen an das Opfer verliert, die für ihn den aktuellen Kriminalfall emotional überschwemmen – schon hier wird also das Motiv der »Gegenwartsbewältigung« von der Vergangenheit her angeschlagen. Daß keiner die-

ser Aspekte sich definitiv durchsetzt, weder die Kolportage, noch der Krimi, noch die Vanitas-Allegorie, perfektioniert den grotesken Zug des Romans. Er ist eine schwarze Grotteske, Ausdruck des tief schwarzen Pessimismus eines Autors, der mit intuitiver Sicherheit an der Klippe des konventionellen gesellschaftskritischen Romanschinkens vorbeisteuert.

Er peilt das labile und prozeßhafte Gleichgewicht an, das sich im virtuoseren Jonglieren mit den grellen Gegensätzen einer Welt aus den Fugen herstellen läßt. Das Gräßliche ist auch unsagbar komisch. Das unsagbar Komische ist auch gräßlich. »Realistisch« ist Judiths Sekten-Weltmacht mit CIA-Auslegern und Apokalypse im Überbau ebensowenig wie Irings Ödipus-Komplex als geschichtsbildende Kraft. Der vertraute Duktus des realistischen Erzählens ist in Muschgs »Kinderhochzeit« vielmehr das Medium für die unheimlich-komische Entfaltung antagonistischer Perspektiven auf eine in der Tiefe »verrückte« Welt. In einem Augenblick, in dem die Erzählung auf sich selbst durchsichtig zu werden scheint, hält Klaus Marbach eine die Honoratioren von Nieburg verstörende Tischrede auf die (bald darauf von ihm getötete) Imogen und den (schon toten) Iring. Das volle Glas, das Klaus in der Hand hält, wird dabei zum Symbol des Balanceakts, der in diesem Roman stattfindet, ja, der dieser Roman ist. Wäre das Glas, heißt es da, »ein Seismograph gewesen, es hätte hie und da beben, Wein verschütten müssen, aber es war wohl eher eine Wasserwaage, an welcher der Sprecher überprüfte, ob er sich noch im Gleichgewicht befand. Vielleicht war es auch ein Kristall, der ihm mit seinem Funkeln das gesuchte Wort zuspilte.« (384) Muschgs Erzählen treibt in dieser Äquilibristik mit Entsetzen Scherz und überspringt den realistischen Gesellschaftsroman, statt ihn zu verfehlen. Der realistische Roman hätte ein Handlungsziel, müßte die Fäden des gesellschaftlichen und individuellen Geschehens zu einem Gesamtergebnis zusammenführen. Aber hier herrscht ein facettenreiches Funkeln – Hochzeit und Trauerfeier, Katastrophe und Weiterwursteln. Und das Weiterwursteln als die Katastrophe.

Verzweifelte Hoffnung: Das Lächeln von Antikratos

Das erste Wort des Romans ist unter der Oberfläche der Handlungseröffnung ein Prolog, ein Vorwort, eine Gebrauchsanweisung – ihn

nicht lösungsorientiert wie einen Kriminalroman zu lesen, nicht auf die Spurensuche, sondern auf die Zeichensuche zu gehen. Das letzte Wort des Romans ist kein Ergebnis, nicht einmal das einer Verlobung zweier Spätberufener. Es ist ein Epilog, eine leise Öffnung eines unbetretenen Raums, ein Tableau; vorbereitet mit der Durchbrechung der epischen Welt im spurlosen und roman-intern nicht begründeten Verschwinden der Ödipus-Figur Marbach. Der Roman »entdeckt« sich hier – ein zentrales Muster der Selbstdurchschauung der literarischen Moderne – als literarischer Text, indem er durch eine Motivationslücke auf einen klassischen literarischen Text, eben den Sophokleischen »Ödipus auf Kolonos« verweist. Ein anderer literarischer Verweis führt noch weiter: Bei der pompösen Totenfeier für Iring Selber sprechen zwei aus dem »Stillstand« ausbrechende Mitglieder des Nieburger Honoratiorenklubs einander das Friedrich-Hebbel-Gedicht »Zwei Wanderer« zu. Gott schickt in diesem Gedicht einen Stummen durch die Lande, der eine Botschaft trägt, und einen Tauben, für den sie bestimmt ist.

Daß sich die Beiden finden,
Ihr Menschen, betet viel!
Wenn, die jetzt einsam wandern,
Treffen, einer den andern,
Ist alle Welt am Ziel.

Im Epilog geschieht seinesgleichen. Schon das Hebbel-Gedicht ist ja ein Gegenwurf zur Tradition eines katastrophisch einbrechenden Weltendes, derer sich Judith bedient. Zu einer unscheinbaren Begegnung kommt bei Hebbel die Welt ans Ziel. Adolf Muschg verwandelt die Stille dieses Gegenwurfs ins kaum noch Wahrnehmbare. Manon, erste Frau Marbachs und laut Imogens Testament verfügungsberechtigt über das Industriellen-Vermögen, findet in den Trümmern eines Lagers albanischer Flüchtlinge auf der imaginären griechischen Insel Antikratos – dem Namen nach Gegenbild von Herrschaft – ein kleines, scheues, wohl von den Vertriebenen des postjugoslawischen Balkankriegs zurückgelassenes Mädchen. Als Traumatisierungsfolge ist sie gegenüber anderen Menschen völlig stumm, aber jetzt spielt sie allein in einer toten Feuerstelle leise singend vor sich hin. Sie baut aus geschwärzten Trümmerteilchen des zerstörten Barackendorfes ein neues Dorf. Und plötzlich durchbricht sie ihre

psychische Gefangenheit und ›Sprachlosigkeit‹ und beginnt zu der Fremden zu sprechen – albanisch, was Manon nicht versteht.

Trotz solcher ›Taubheit‹ Manons entsteht ein Zwiegespräch zwischen beiden, ein erschütterndes Spiel elementarer Verständigung, wie es Adolf Muschg ähnlich schon viel früher prägnant verwendet hat – in der Erzählung »Der Zweitsitz oder Unterlassene Anwesenheit.«³ Die Geschichte erzählt von einer alten sprachunfähigen Frau in den Bergen, die sich mit einem Städter, der ihr altes Haus als Feriensitz kaufen will, dem Ich-Erzähler, in einer vorsprachlichen, fast animalischen, aber eine innige Verbundenheit stiftenden ›Sprache‹ unterhält. Er verrät sie, denn er kommt nicht wieder. Aber Manon weiß in diesem Augenblick, daß sie das durch Kriegsgewinne beschmutzte Schweizer Geld, den Bühlerschen Nibelungenhort aus dem Rhein, in Zukunft für ein Antikratos der Kriegswaisen einsetzen wird. Die Privatinsel der Bühlers, auf der sie sich in Szene gesetzt haben, wird zum Ausgangspunkt einer neuen, nun radikal neuen gemeinnützigen Stiftung. Hebbels Stummer und Tauber haben einander getroffen – in einem unscheinbaren Winkel der Romanhandlung.

Im letzten Satz des Roman-Epilogs öffnet sich zwischen der hörend gewordenen Manon und einem Freund des verschwundenen Klaus Marbach »das Lächeln von Antikratos« – die Ahnung einer Ahnung einer menschlichen Welt? Licht für die Kinder der Finsternis? Der Ariadnefaden, der den Weg aus dem Labyrinth weist? Ist das albanische Kind das helle Erlösungsbild vom Kinderelend, das Iring Selber lebenslänglich hinter sich herzieht? Ist sie nun wirklich der Engel, den Iring sich eingebildet hat? Ist alle Welt am Ziel? Manon allerdings hat keine Kinder; aus der Ehe mit dem glänzenden Verlierer Marbach ist sie geflohen in eine lesbische Beziehung; später hat Imogen sie verführt und die Spur Marbachs in ihrem Körper ausgelöscht. Der letzte Mann, der sich ihr im Roman annähert, der hinterbliebene Freund Marbachs, heißt »Balthasar Nicht«. Der Vorname babylonischen Ursprungs bedeutet »Gott schütze dein Leben«. Der Nachname widerruft den Vornamen. Ein großer literarischer Erzähler spricht am Ende eines großen Romans ein letztes Wort – nicht. Er läßt offen. Der Rest ist Schweigen.

³ Adolf Muschg: Der Zweitsitz oder Unterlassene Anwesenheit. In: Ders.: Leib und Leben. Frankfurt a. M. 1982, S. 29–38.

Dichten selbst ist schon Verrat?

Doch kehren wir noch einmal zu Iring Selber und seiner Karriere zurück, dem Initialzündler dieser Romanwelt. Der Name der Berliner Akademie, der Iring Selber vorsteht, »Academy of Signs and Sense«, ist mit allen Wassern gewaschen. Er umwirbt geschickt gleichzeitig modisch-moderne Zeichentheorie und konservative Hermeneutik und erinnert auffällig an den Titel von Irings Lebenshilfebuch »Zeichen und Wunder«, das wiederum eine alttestamentliche Formel zitiert (etwa Ex 7,3), die in der Kapuzinerpredigt aus »Wallensteins Lager« prominent parodiert wird. Diesem Buch Irings liegt ein Faltblatt bei mit der Abbildung der antiken Plastik von Amor und Psyche, von der oben schon die Rede war. Daß es in Irings Ratgeber Grundlage für ein esoterisch-erotisches Lebensentwurfs-Spiel ist, kann hier beiseite bleiben. Bedeutungsvoll ist, daß diese Darstellung, wie schon erwähnt, auch den Schutzumschlag von Adolf Muschgs »Kinderhochzeit« schmückt und dort kontrastiv auf Imogen und Iring und ihre Kinderhochzeit mit deren Folgen deutet. Gibt es einen Querverweis zwischen dem Buch »Zeichen und Wunder« und dem Roman »Kinderhochzeit«, dem gedichteten Buchautor Iring Selber und dessen Dichter, dem Autor Adolf Muschg?⁴ Ich neige dazu, in Iring Selber einen von Muschg imaginativ hervorgebrachten dunklen Bruder des literarischen Autors als Instanz zu sehen. Iring Selber ist gleichzeitig Scharlatan, Phantast, Verführer und Kranker, der unter dem psychischen Zwang steht, die frühkindlich empfangene unheilbare Wunde seines Lebens »zuzuschreiben«, seine Verstümmelung als Grandiosität zur Geltung und Wirkung zu bringen. Seine Lebenslüge setzt sich in eine Schreibleuge um, und seine Schreibleuge manifestiert sich in Mystifikationen, Rollenspielen und Rattenfängerei. Er lebt in der Erzeugung von Illusionen, die zwischen Wahn und Wirklichkeit changieren. In seiner im Druck modifizierten Frankfurter Poetik-Vorlesung »Literatur als Therapie«⁵ nimmt Muschg auch für den Dichter eine neurotische Lebenswunde als Quelle der literarischen Produktion in Anspruch, die

⁴ Wäre »Kinderhochzeit« ein »realistischer« Gesellschaftsroman, müßte diese Frage erweitert gestellt werden – nach Spiegelungsmomenten auch zwischen dem Autor und dem Historiker Klaus Marbach. Sie tauchen aber nur gelegentlich auf – siehe Marbachs zitierte Tischrede.

⁵ Frankfurt a. M. 1981.

vom Dichter offen gehalten wird, eben weil sie der Quell der Inspiration ist. Aber literarische Autorschaft erzeugt Fiktionen, die der Realität in deutender Darstellung und darstellender Deutung *gegenüberreten*. Sie sind als Fiktionen Mitteilungen, nicht Selbstberauschungen, die Kollektivräusche erzeugen wollen. Darin ist der literarische Autor der einzig *legitime* Schöpfer von Ich-Welten, weil sie sich in der Mitteilung objektivieren und nicht nur prolongieren. Des literarischen Autors »Phantasie für die Wahrheit des Realen«⁶ erschafft so in seinen Ich-Welten Wirklichkeiten, die wirklicher sind als die Realität, weil deren Quintessenz. Und die dichterischen Werke tragen dabei ihre Fiktionalität offen an der Stirn – zum Beispiel durch die Kennzeichnung »Roman«. »Kinderhochzeit« ist ein deklariertes Roman.

Trotzdem ist Adolf Muschgs gedichtete Figur Iring Selber nicht nur ein Gegenspieler des literarischen Autors und der literarischen Autorschaft, sondern markiert in Verzerrung ein immanentes Fragwürdigkeitsmoment auch der Literatur – ein altes poetologisches Thema, das literarische Werke seit Goethe häufig selbstreferentiell mit sich führen. Kann etwas wirklicher sein als die Realität? In deutender Darstellung die Quintessenz der Wirklichkeit zu ziehen, bedeutet Stilisierung, Durchleuchtung der Lebenstrübe, Fixierung des Fluktuierenden in Bildern, Erzeugung von Idealtypisierungen. Goethes »Tasso« thematisiert, was die Kunst tut. Sein Tasso verherrlicht in seiner Dichtung die Prinzessin von Ferrara, aber er »mißbraucht« sie auch, indem er den lebendigen Menschen in ein Idealbild verwandelt. Seine katastrophische Umarmung der Prinzessin als Kurzschluß zwischen seinem Idealbild und der lebendigen Prinzessin macht diesen Mißbrauch manifest. Oder für den, der es aktueller und ohne das Raffinement des Selbstreferentiellen will: Der gute Thriller ist aufklärerisch, er zeigt Verbrechen, Intrige und Gewalt in ihrer Brutalität, aber er tut es, indem er dem Schrecklichen den ›Thrill‹, den Nervenkitzel abgewinnt, den wir genießen. »Dichten selbst ist schon Verrath« – das härteste Wort zum Thema stammt vom größten Dichter – Goethe sagt es im »Schenkenbuch« des »West-östlichen Divan«.⁷

Auch in »Kinderhochzeit« wird dieses Fragwürdigkeitsmoment thematisiert und reflektiert. Es geschieht in einer Auseinandersetzung Iring

⁶ Goethe zu Eckermann am 25. Dezember 1825. In: WA V,5, S. 256.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan. In: WA I,6, S. 219.

mit seinem Gymnasiallehrer. Es ist ausgerechnet Imogens in den Bühler-Clan eingeheirateter, gleichsam von ihr einverleibter und doch durch Krankheit zum Tode unverfügbarer Vater. Ausgerechnet anlässlich einer Kontroverse mit ihm über Shakespeares »Cymbeline« und seine Heldin Imogen schreibt der frühreife Gymnasiast Iring Selber: Shakespeares »Imogen täuscht sich nicht weniger als alle andern. Sie will treu sein und weiß nicht mal wem. [...] Was ist ein Körper, wenn man an seine Stelle ein Phantom wie ›Treue‹ setzt?« (544f.) Shakespeares Imogen als Bild der Treue verdeckt in Irings Sicht Lebens- und Lebenswiderspruchsmomente. Schon Shakespeares Märchenspiel vertreibt das Entsetzen, indem sie mit Entsetzen Scherz treibt. Schließlich führt Selber ein Dictum seines Lehrers und Kontrahenten gegen ihn selbst und seine verklärende Deutung des Shakespeareischen Dramas ins Feld: »Sie [die Kunst] macht ihr Glück mit jedem Stoff. Mit dem ganzen Elend des Menschen macht sie es.« (546) Mittels des Scheins bringt die Kunst Welt zur Erscheinung, mittels des Arrangements die Faktizität. Sie macht ihr Glück mit dem Unglück. Die Imogen Shakespeares, der tatsächlich die Imogen des Romans ihre biologische Existenz verdankt (denn im Zeichen von Shakespeares Imogen haben sich einst der Studienprofessor und seine Schülerin Constanze Bühler vereinigt und die Tochter Imogen gezeugt), erkennt als alternde Frau – exakt auf der Linie von Irings Kritik an Shakespeares Imogen: »Hätte ich Iring geliebt, ich hätte nicht so erbarmungslos treu sein müssen.« (417) Diese Imogen, die Treue zu ihrem Machtinstrument macht, ist ›wirklicher‹ als die Shakespeares, aber – durch noch mehr literarisches Raffinement. Deshalb weist das von dem Pseudo-Autor Iring zitierte Wort seines Lehrers untergründig-ironisch auch auf die »Kinderhochzeit« zurück, diesen großen Roman, der so viel von den Arrangier-Kunststücken aller Kunst und ihrer Fähigkeit, Ambivalenzen und infinite Relativierungsketten herzustellen, vorführt und – in Frage stellt, verzweifelt hoffnungsvoll.

Daß Adolf Muschg damit auch seinen Roman in Frage stellt, ist vielleicht am meisten zu bewundern. Wichtiger als schnelle positive oder negative Wertungen ist, daß die Lese-Geister die Wachheit und den Respekt finden, sich auf das Werk und seinen Anspruch wirklich tief einzulassen, statt behende ein Klischee zu suchen, mit dem sie es rubrizieren und domestizieren, jedenfalls beiseite legen können. Selbst beim Urteil,

der Roman »Kinderhochzeit« sei gescheitert – es dürfte klar geworden sein, daß es meines nicht ist! –, sollte Übereinstimmung darüber bestehen, daß mehr dazu gehört, ein grenzgängerisches Projekt so grandios offen zu lassen, als konventionellere und kleinformatige Projekte wohlbehalten unter Dach zu bringen. Hier hat ein großer Autor sich selbst rückhaltlos aufs Spiel gesetzt.