

Ein Auge, das eine Sonne sieht

Was Philosophie über das Schreiben von Romanen lehren kann

von Christoph Poschenrieder

In den folgenden Zeilen gibt ein Romanschriftsteller, der sein literarisches Debut über einen Philosophen geschrieben hat („Die Welt ist im Kopf“, 2010), Einblick in seine Gedankenwelt und -werkstatt. Dabei entdeckt er zunächst die poetische Seite der Philosophie: „Wenn es richtig kompliziert wird, geht es vielleicht nur bildhaft.“ Der Blick auf den philosophischen Bildgebrauch und dessen rational kalkulierte Methoden führt den Dichter zu einem Akt philosophischer Selbsterkenntnis: Alles Schreiben geht aus einem inneren Schauen hervor, das sich der Bildgewalt der Vorstellungen überlässt, für diese aber „mit Sprache Rahmen baut“, um sie in den Köpfen der Leser neu entstehen zu lassen.

A

Damit ich sofort Ihre Aufmerksamkeit habe, fange ich mit einer Bettgeschichte an. Wenn ich im Endstadium eines Romans bin, also kurz bevor ich die erste Rohfassung an meine Lektorin sende, kann ich oft nicht schlafen. Da ist mein Gehirn im Schleudergang. Dann liege ich lange wach und bin in meinem eigenen Kino. Mit dem exklusiven Vorteil, dass ich den Film vorwärts und rückwärts abspulen kann, mit dem exklusiven Nachteil, dass ich manchmal in quälenden Schleifen gefangen bleibe. Nachdem ich den ganzen Tag auf Buchstaben, Wörter und Sätze geschaut habe, sind es nun Bilder. Ich meine sogar, in Farbe. Was ich damit sagen will: Bilder aller Art sind für meine Arbeit ungeheuer wichtig. Bei der Entstehung, bei der Ausarbeitung, den vielen Überarbeitungen, die nötig sind. Manchmal denke ich: Was ich tue, ist Rahmen zu bauen, mit Sprache Rahmen zu bauen für die Bilder, von denen ich hoffe, dass sie in den Köpfen der Leser entstehen.

Aus dem gegebenen Thema picke ich mir vor allem das *Gleichnis* heraus und erlaube mir, das recht allgemein als „bildhafte Rede“ oder bildhaften Ausdruck zu verstehen. Dies wird nun weniger eine philosophische Untersuchung sein als ein Bericht aus meiner Werkstatt, mit Exkursen ins Philosophische. Von einer mittleren Querschnittsbetrachtung habe ich abgesehen, als ich nach Aristoteles’ *Poetik* griff und las: „Wenn ein Dichter Unmögliches darstellt, liegt ein Fehler vor.“¹ Hätte ich das früher gesehen, hätte ich meinem – ohnehin gewagten – Beitragstitel „Was Philosophie über das Schreiben von Romanen lehren kann“ noch ein „– und was nicht“ angehängt.

¹ *Aristoteles*, *Poetik*, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann (Reclams Universalbibliothek 7828), Stuttgart 2010, 87.

B

Im Philosophiestudium habe ich mir, das muss ich gestehen, „meine“ Philosophen vorwiegend nach ihrer „Schreibe“ ausgesucht. Platon mochte ich, alle Vorsokratiker, für das Bildhafte und Mythische bei ihnen, mit gewissen Vorbehalten Nietzsche; ebenso reizvoll fand ich Spinozas *Ethik* und Wittgensteins *Tractatus*, wegen ihrer kühnen, kühlen Sprachgebilde. Vor manchen graute – und graut es mir noch –, Heidegger, Hegel, Fichte beispielsweise. Aber ich habe es versucht. Als ich die entsprechenden Bücher wieder hervorzog, sah ich doch einige An- und Unterstreichungen, allerdings auch Einiges an respektlosem Gekritzel. Ich denke eben, wer für ein Publikum schreibt, wer verstanden werden will, der hat auch gewisse Pflichten. Und wenn Sie sich im Folgenden auch ein wenig unterhalten fühlten, wäre zumindest meine Autorenhre ganz und gar nicht angekratzt.

C

Nun, wenn vom Schreiben die Rede ist, Schopenhauer (der Name muss wohl fallen) sagt, zur Einleitung des Kapitels in den *Parerga und Paralipomena*, in dem er ein paar eigene Gedichte präsentiert, die sich so im Laufe seines Lebens angesammelt haben:

„Ich bin mir eines Aktes der Selbstverleugnung bewusst, indem ich dem Publika Verse vorlege, die auf poetischen Wert keinen Anspruch machen; schon weil man nicht Dichter und Philosoph zugleich sein kann.“²

Eine Kostprobe: So klingt es, wenn ein Philosoph den anderen anhimmelt:

„An Kant.
Ich sah nach dir in deinen blauen Himmel,
Im blauen Himmel dort verschwand dein Flug.
Ich blieb allein zurück in dem Gewimmel,
Zum Troste mir dein Wort, zum Trost dein Buch. –

Da such' ich mir die Öde zu beleben
Durch deiner Worte geisterfüllten Klang:
Sie sind mir alle fremd, die mich umgeben,
Die Welt ist öde und das Leben lang.“³

Dieses Kleinod entstand 1820. Da war Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* seit etwa einem Jahr auf dem Markt – und ein totaler Flop.

² Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* II/2, in: Zürcher Ausgabe: Werke in zehn Bänden; der Text folgt der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher (3. Aufl., Brockhaus, Wiesbaden 1972), Bd. 10, Zürich 1977, 710.

³ Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* II/2 (wie Anm. 2), 713 f.

Falls das stimmen sollte – dass man nicht Philosoph und Dichter zugleich sein kann –, dann bin ich lieber Dichter, vulgo: Schriftsteller. Ich glaube nur nicht, dass es stimmt; jedenfalls nicht bei Schopenhauer: Der war sicher so viel Schriftsteller wie Philosoph. Weil er wie kaum ein anderer die Sprache der Bilder oder das Sprechen in Bildern beherrscht. Wahrscheinlich war es das, was mich im Studium sozusagen auf Schopenhauer geprägt hat, abgesehen davon, dass mich seine erfahrungsgesättigte Philosophie ebenso überzeugt. Andererseits hat er auch, so ans allgemeine Publikum gewendet, gesagt:

„An euern Schriftstellern, die kein Latein verstehen, werdet ihr bald nichts anderes als schwadronierende Barbiergesellen haben.“⁴

Aber so ist er eben, der Schopenhauer: harte Schale, und auch sonst ziemlich hartgesotten.

D

Inzwischen denke ich: Man kann Schriftsteller sein, ohne Philosoph zu sein, aber wer Philosoph ist, sollte wenigstens ein bisschen Schriftsteller sein, wenn schon nicht Poet. Das macht es für uns Leser freudvoller und einfacher – außer für jene, die glauben, ein (philosophischer) Text *müsse* quasi unlesbar sein, um gut zu sein. Verständlichkeit auf Textebene ist verdächtig. Solche Denkverschlingungen gibt es übrigens auch im Literaturbetrieb, genauer: in der Literaturkritik. Einmal las ich, dem Sinne nach, der Autor So und so könne zwar nicht schreiben, aber das mache gar nichts, denn er behandle ein würdiges Thema (zu dem zufällig auch der Rezensent viel zu sagen hatte). Ich bezweifle, dass ein Literaturkritiker mit der derselben großzügigen Haltung ins Restaurant ginge und den Koch wegen mangelhaften Handwerks vom Haken ließe. Spaghetti weichgekocht? *Egal, war ja bio*. Schnitzel hart und zäh wie Schuhsohle? *Egal, von regionaler Herkunft*. Die Absicht derart über die Ausführung zu stellen, käme Schopenhauer nie in den Sinn: „Die Klarheit ist der Kreditbrief des Philosophen“⁵, sein vielfach wiederholtes Mantra. Und das ist kein Extra, kein *nice to have*, sondern eine Bedingung gelingender Kommunikation.

E

Warum würde jemand in einem philosophischen Text Gleichnisse, Visionen oder Poesie einsetzen? Wo doch stets die Gefahr besteht, ins Blumige, Wolkige, Ungefähre zu geraten. Und abgesehen davon, dass es viele nicht tun. Wittgensteins *Tractatus logico-*

⁴ Schopenhauer, Parerga und Paralipomena II/2 (wie Anm. 2), 621.

⁵ Zum Beispiel in Arthur Schopenhauer, „Senilia – Gedanken im Alter“, hg. von Franco Volpi; Ernst Ziegler, Darmstadt 2011, 71. Das Zitat lautet im französischen Original „La clarté est la bonne foi des philosophes“ und geht nach Schopenhauers Angaben auf den französischen Moralphilosophen Luc de Clapiers, Marquis de Vauvenargues zurück.

philosophicus kann man, denke ich, zwar als eine Form von konkreter Poesie lesen. Aber er dürfte bei einem Satz wie „Die Welt zerfällt in Tatsachen“ eher nicht an Poesie gedacht haben. Interessanterweise dreht sich die Sache erst ganz am Schluss des Werks, als hätte er gespürt, dass seiner kantigen, trocken knisternden Sprache bei aller beabsichtigten Exaktheit und Eindeutigkeit etwas fehlt:

Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.⁶

Wittgenstein erläutert – etwas verschämt zwischen Klammern – seinen Satz über das Erläutern seiner Sätze durch das Bild einer Leiter und das Wegstoßen der Leiter. Ich erlaube mir, das wie ein Eingeständnis zu lesen: Manchmal ist selbst die präziseste Auffächerung eines Sachverhalts dem einen treffenden Bild hoffnungslos unterlegen. – Wittgenstein fährt fort:

„Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“⁷

Läuft das also auf „Schauen und schweigen“ hinaus, oder ist das nur Wittgensteins Art anzudeuten, dass es einer anderen Art des Sprechens über die Dinge bedarf? Wenn es richtig kompliziert wird, geht es vielleicht nur bildhaft. Oder in Kombination, siehe oben.

F

Schopenhauer wählt für den Einstieg in sein Hauptwerk den umgekehrten Weg. Er schickt ein programmatisches Statement voraus – „Die Welt ist meine Vorstellung“, erklärt dies kurz und konfrontiert die Leser der *Welt als Wille und Vorstellung* dann, im zweiten Satz, mit einem starken, poetischen Bild:

„Es wird ihm [also dem, der den ersten Satz verstanden hat] dann deutlich und gewiss, dass er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt [...]“⁸

Erst ein technischer Satz, dann das Bild zur Illustration, dann das „Aha“. Hat irgendjemand die Vermitteltheit der Erkenntnis, dass die ganze Welt nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, schöner ausgedrückt? Das macht er im Grunde nicht anders als Wittgenstein, nur ist es bei Schopenhauer keine mehr oder weniger einmalige Angelegenheit,

⁶ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Satz 6.54, Frankfurt a. M. 1963, 111.

⁷ Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (wie Anm. 6), Satz 7, 115.

⁸ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (I), § 1, in: Zürcher Ausgabe (wie Anm. 2), Bd. 1, erster Teilband: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*: vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, 29.

sondern ein Prinzip seines Philosophierens. Und er hält das durch bis zum Ende der *Welt als Wille und Vorstellung*, bis zum allerletzten Satz, den ich – als Autor – einfach nur sensationell finde:

„Aber auch umgekehrt ist Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts.“⁹

Er hätte auch wortsparend und sachlich schreiben können: „Umgekehrt bedeutet denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese Welt nichts.“ Stattdessen heißt es gedehnt und eindringlich *diese unsere so reale Welt*. Und was ich heraushöre, ist so etwas wie: an der wir, wider besseres gefühltes Wissen so sehr und inniglich hängen.

Stattdessen schiebt er – mit einem gewissen Bombast sicherlich, aber das ist im Finale völlig in Ordnung – noch *alle Sonnen und Milchstraßen* ein, wodurch der Kontext im Handumdrehen ganz und gar galaktisch wird. Das ist so schon prima, aber das eigentlich Geniale an dieser Konstruktion ist: Gedankenstrich – *Nichts* – Punkt. Ein Stich mit der Nadel in den Luftballon.

G

Vielleicht können Sie meine Begeisterung nicht so ganz nachvollziehen: Das würde ich verstehen. Möglicherweise gelänge das nicht einmal Schopenhauer selbst, denn in einer späteren Auflage der „Welt“ hat er, ganz der Pragmatiker, diesem großartigen letzten Satz leider eine Fußnote – wie einen Mühlstein um den Hals – angehängt. Mich hat das so gestört, dass ich diese Fußnote in meiner Schopenhauer-Werkausgabe mit TippEx getilgt habe.

H

So muss man anfangen, so muss man aufhören. Deswegen behaupte ich, dass Schopenhauer ein Schriftsteller ist, und zwar ein guter. Aber ist das überhaupt wichtig? Da kann man unterschiedlicher Auffassung sein. Hegel tat sich schwer beim Schreiben und war dennoch ungleich erfolgreicher als Schopenhauer. Aber das war früher. Wenn heute ein gewisser Richard David Precht unter der Überschrift „Wer bin ich und wenn ja, wie viele?“ einen Bestseller produziert, stört sich das Publikum noch nicht einmal am grammatikalisch total verunglückten Titel.

⁹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (I), § 71, in: Zürcher Ausgabe (wie Anm. 2), Bd. 2, zweiter Teilband, 508.

I

Eine der berüchtigten Fragen, die einen Autor nach Lesungen so treffen, ist die nach der „Idee“ – wie einer auf sowas kommt. Mir macht das nichts, ich erzähle da wechselnde Legenden. Hier jedoch kann ich sagen: Es hatte immer etwas mit Bildern zu tun, solchen in Gedanken und handfesten.

Bei meinem ersten Roman sah ich einen Mann und eine Frau am Strand des Lido vor Venedig entlangspazieren, einen Reiter im gestreckten Galopp an ihnen vorbeipreschen. Der Mann war der junge Arthur Schopenhauer, die Frau seine venezianische Geliebte Teresa Fuga, und der Reiter der damals ungeheuer populäre englische Dichter Lord Byron. Dessen Anblick entzückte Teresa dermaßen, dass Schopenhauer sich entschloss, einen Empfehlungsbrief, den Goethe ihm für ein Entrée bei Byron mitgegeben hatte, nicht einzusetzen. Daraus entstand *Die Welt ist im Kopf*; aus dem eifersüchtigen Blick eines jungen, erfolglosen, aber ehrgeizigen Philosophen auf seine Freundin. Man könnte auch sagen: Ohne Philosophie wäre ich wahrscheinlich nicht Schriftsteller geworden, denn die ersten Skizzen zu dem Buch entstanden während meines Studiums, als ich alles von und über Schopenhauer las. Dass es dann doch fast zwanzig Jahre brauchte, bis der Roman erschien – das ist eine andere Geschichte.

Mein zweiter Roman, *Der Spiegelkasten*, geht auf fünf Fotoalben aus dem Ersten Weltkrieg zurück, genauer, auf ein Foto darin. Man sieht darauf meinen Urgroßonkel mit einem Offizierskollegen vor einem Schloss in Nordfrankreich, und es suggerierte mir, es gäbe eine besondere Geschichte, die diese beiden Männer verbindet.

Der dritte Roman, *Das Sandkorn*, basiert auf einem Foto in einer Biografie des Stauferkaisers Friedrich II.: Es zeigt einen Mann auf einem Sims oberhalb des Portals von Castel del Monte in Apulien; er ist mit einem Seil um den Bauch gesichert, und eine Leiter lehnt neben ihm an der Fassade: So kam ich auf die Protagonisten des Romans, zwei Kunsthistoriker, die vor dem Ersten Weltkrieg auf den Spuren des Kaisers durch Süditalien reisten.

Bei Nummer vier, *Mauersegler* genannt, bin ich der Faszination eines seltsamen Vogels erlegen, der sein ganzes Leben in der Luft verbringt und die Erde erst zum Sterben wieder berührt – kein Foto oder Bild im engeren Sinn, aber ein Sinnbild für das Leben des Menschen.

Die Handlung des fünften Buches sollte auf dem Land spielen. Ich war damals Stipendiat in Bamberg und fuhr solange durch die Gegend, bis ich ein Dorf gefunden hatte, das meiner Vorstellung entsprach: klein, am Ende eines flachen Tals.

Der aktuelle, im September 2019 erschienene, Roman fällt in gewissem Sinne aus der Reihe. Und dann auch wieder nicht. Denn im Mittelpunkt steht ein Mann, der ein großartiger Geschichtenerzähler ist, der aber – anfangs – nicht weiß, wie er die Geschichten aufs Papier bringen soll.

J

Der Mann heißt Gustav Meyrink, eine reale Figur. 1915 hatte er mit dem *Golem* einen Bestseller, zuvor arbeitete er lange Zeit für das Münchener Satireblatt *Simplicissimus*. Ihn einen Philosophen zu nennen, wäre übertrieben, aber er beschäftigte sich viel mit der alten indischen Philosophie und dem Buddhismus, wie man ihn Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa kannte. Meyrink war ein praktizierender Yogi und hatte auf okkultem Gebiet alles probiert, was es damals so gab – vom Goldmachen bis zum Hellsehen, vom Tischrücken bis zur Telekinese. Eine schillernde Figur; vor seinem Schriftstellerleben betätigte er sich unter anderem in Prag als Bankier, Verkäufer von Gasglühstrümpfen und Benz-Motorwagen. Sein Weg zum Schreiben war ein mühseliger, und so erklärt er den Grund dafür:

„Von frühester Kindheit an war mir ein verblüffender Mangel eigen an der, vielen Menschen verliehenen Fähigkeit, mit geschlossenen Augen mir ein Bild oder ein bekanntes Antlitz vorstellen zu können. So war es mir beispielsweise gänzlich unmöglich zu sagen, ob der oder jener meiner Bekannten blaue, braune oder graue Augen, dunkles oder braunes Haar, eine gerade oder eine gebogene Nase besaß [...]. Mit anderen Worten, ich war gewohnt, in Worten und nicht in Bildern zu denken.“¹⁰

Eine Weile gehörte Meyrink der *Theosophischen Gesellschaft* mit Sitz im indischen Adyar an. Von dort schickte man ihm Lehrbriefe zur authentischen Ausübung des Yoga und andere Hinweise. Er war ein furchtloser Geselle, wie der folgende Abschnitt zeigt:

„Von diesem Augenblick an bis zu meinem drei Monate späteren Austritt führte ich das Leben eines beinahe Wahnsinnigen. Lebte nur von Vegetabilien, schlief kaum mehr, genoss zweimal täglich je einen in Suppe aufgelösten Esslöffel voll Gummi arabicum (dies wurde mir behufs Erweckung astralen Hellsehens von einem französischen okkultistischen Orden wärmstens empfohlen), machte Nacht für Nacht Asanaübungen [...], dabei den Atem anhaltend, bis ich Todesrütteln empfand.“¹¹

Da mag auch ein wenig Selbststilisierung und eine Prise Drama dabei sein – glauben Sie niemals einem Schriftsteller! Aber Meyrink, der Suchende, ging jede Suche in vollem Ernst und mit vollem Einsatz an. In seiner kurzen theosophischen Phase war Meyrink darauf aus, die Kunst des „inneren Schauens“ zu erlangen. Die aus den indischen Lehrbriefen herauszulesende Methode bestand im Wesentlichen darin, still zu sitzen und auf einen Punkt im Himmel, am Horizont zu starren. Nach vielen frustrierenden Versuchen, zu denen er meist zu einer Anhöhe über Prag hinausgeritten war, musste er einmal in einer kalten Winternacht, wegen heftigen Schneefalls, auf eine steinerne Bank am Prager Moldauufer ausweichen.

¹⁰ Gustav Meyrink, Die Verwandlung des Blutes, in: Fledermäuse. Erzählungen, Fragmente, Aufsätze, hg. von Eduard Frank, München – Wien 1981, 203–290, hier 213 f.

¹¹ Meyrink, Die Verwandlung des Blutes (wie Anm. 10), 212 f.

„Ich hatte bereits einige Stunden, tief in meinen Pelz eingehüllt [...] dagesessen und in den schwarzgrauen Himmel gestarrt, mich abmühend auf jede nur mögliche Art das zu erlangen, was mir Mrs. Besant [die spirituelle Führerin der Theosophischen Gesellschaft, Anm. d. Verf.] in einem Briefe als inneres Schauen erklärt hatte. Alles vergeblich.“¹²

Hinter ihm steht ein alter Uhrturm. Trotz des dicken Pelzes friert ihn. Die Konzentration lässt nach. Er denkt neidvoll an Buddha Gautama, der tagelang stillsitzen konnte (und dies in einem deutlich angenehmeren Klima). Irgendwann denkt er: Wie spät es wohl sein mag?

„Da, gerade in diesem Augenblick [...] sah ich mit einer Schärfe und Deutlichkeit, wie ich vorher niemals in meinem Leben einen Gegenstand wahrgenommen zu haben mich erinnere, eine riesige Uhr grell leuchtend am Himmel stehen.“¹³

Zwölf Minuten vor zwei liest er von der himmlischen Uhr ab, und als er sich zu der Turmuhr umdreht, erkennt er dort die selbe Zeit.

K

Damit ist der Knoten geplatzt. Das „innere Schauen“ – es kommt wohl darauf an, die Augachsen möglichst parallel zu stellen – perfektioniert er fortan, bis hin zu einem Kaffeehaus-Zeitvertreib. Wenn er die Zeitung ausgelesen hat, stellt er sich manchmal ein verworrenes Seilknäuel auf dem Kaffehaustisch vor und vergnügt sich mit dem Auflösen der Verschlingungen, bis das Seil ordentlich aufgerollt vor seinem inneren Auge liegt.

Ich referiere das mit gewisser Detailverliebtheit nicht nur, weil Meyrink einer meiner Lieblingsautoren ist, sondern weil die hart errungene Fähigkeit des inneren Schauens ihn „sozusagen mit einem Ruck aus einem Kaufmann zum Schriftsteller machte“, berichtet er, denn

„meine Phantasie wurde gegenständlich. Vorher hatte ich in Worten gedacht, von da an konnte ich auch in Bildern denken; in Bildern, die ich sah, als seien sie leibhaftig; nein: hundertmal leibhaftiger und wirklicher als irgendein körperliches Ding. ‚Visionen‘, es ist eine Phrase im Munde der Menge geworden; wenige haben sie erlebt, aber alle ‚wissen‘ genau, wie eine Vision angeblich aussieht. Verschwommen, schleiermäßig, so faseln sie. So habe auch ich gefaselt, als meine Augen noch blind waren. Als Dichter wird einer gefeiert, wenn er eine scharfe Naturbeobachtungsgabe besitzt und sie mittels Tinte aufs Papier bringt. Ein jämmerlicher Photograph ist er, weiter nichts.“¹⁴

Den verdammenden Nachsatz mag man für bedenklich halten, aber Meyrink hat das Bildhafte, Visionäre sicher zum Programm seines Schreibens gemacht und als Dichter allerhand „Unmögliches“ dargestellt. Die Satiren und Grotesken, die er für den *Simplicis-*

¹² Meyrink, Die Verwandlung des Blutes (wie Anm. 10), 213.

¹³ Meyrink, Die Verwandlung des Blutes (wie Anm. 10), 214.

¹⁴ Meyrink, Die Verwandlung des Blutes (wie Anm. 10), 217 f.

simus verfasst, sind überbordende Phantasien, bevölkert von vornehmen Kamelen, Fakiren und tibetanischen Mönchen, wahnsinnigen Wissenschaftlern, bayerisch parlierenden Löwen, traurigen Buddhisten, erstarrten Tausendfüßlern, die nicht wissen, mit welchem ihrer tausend Beinchen sie loslaufen sollen. Das Ganze kombiniert mit sagenhafter Boshaftigkeit gegen das Establishment des Kaiserreichs.

L

Das eine mag sein: in Bildern denken, Visionen erleben. Das alles betrifft die Frage, wie kommt der Autor zu dem, was er ausdrücken will? Meyrink ließ sich offenbar auf die Bildgewalt seiner Vorstellungen ein und ließ sie, wie ich versichern kann, ziemlich ungehemmt und auf höchst greifbare Weise aufs Papier fließen. Aber wie kommt das alles zum Rezipienten? Anders ausgedrückt: Wie läuft das mit der Vermittlung?

M

Da gibt es auch vom Philosophen – ich lande unweigerlich wieder bei Schopenhauer – handfeste Tipps: „Man gebrauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge.“¹⁵ Oder: „Stilfehler soll man in fremden Schriften entdecken, um sie in den eigenen zu vermeiden.“¹⁶ Dem Abstrakten aus dem Weg gehen, das Konkrete suchen. Aber nicht so schreiben, wie man redet. Und auch nicht preziös, denn am preziösen Stil erkennt man den Alltagskopf. Nicht mit hohlen Begriffen hantieren. „Dunkelheit und Undeutlichkeit ist allemal und überall ein schlimmes Zeichen.“¹⁷ Rätselhaft soll man sich nicht ausdrücken, nicht weitschweifig, und so weiter. Aber wie immer bei Schopenhauer: Das ganze kulminiert in einem herrlichen *One-Liner*, der die zwar angebrachte, aber kleinliche Schreibfibelei gleichzeitig überwindet und in unvergleichlicher Weise zusammenfasst:

„Die Wahrheit ist nackt am schönsten [...]“¹⁸

Ich habe allerdings die darauf folgenden Nebensätze weggelassen; denn hier spricht der alte Schopenhauer, und der nimmt sich die Freiheit, sich nicht an alle selbst aufgestellten Regeln zu halten, halten zu müssen. Womit die ganze Angelegenheit wieder dort ist, wo sie nach meiner Ansicht – ich hätte auch *Meinung* sagen können – hingehört: in die Sphäre der Anschauung, in die Welt der Bilder.

¹⁵ Schopenhauer, Parerga und Paralipomena II/2: Ueber Schriftstellerei und Stil, § 282 (wie Anm. 2), 570.

¹⁶ Schopenhauer, Parerga und Paralipomena II/2: Ueber Schriftstellerei und Stil, § 282 (wie Anm. 2), 563.

¹⁷ Schopenhauer, Parerga und Paralipomena II/2: Ueber Schriftstellerei und Stil, § 283 (wie Anm. 2), 571.

¹⁸ Schopenhauer, Parerga und Paralipomena II/2: Ueber Schriftstellerei und Stil, § 283 (wie Anm. 2), 572.

Der junge Schopenhauer – und in seiner Philosophie ist er eigentlich immer jung geblieben, mit 30 Jahren vollendete er die „Welt als Wille und Vorstellung“, danach folgte keine Innovation mehr, nur noch Ergänzung und Selbstkommentierung –, der junge Schopenhauer also erklärt uns auch, warum und wie Poesie und Verwandtes überhaupt gelingen kann, und unter welchen Voraussetzungen.

N

Nicht nur in seiner Ästhetik – er nennt sie die *Metaphysik des Schönen* – folgt Schopenhauer der platonischen Ideenlehre, ergänzt um und amalgamiert mit seiner Lehre vom Willen. Demnach sind die Ideen Objektivationen des Willens, die in zahllosen Abstufungen in der unbelebten und belebten Natur, aber auch in den Werken des Menschen, in der Kunst anschaulich werden.

Ganz unten in dieser Abstufung der Künste steht die Baukunst, da sich in ihr der Wille auf der niedrigsten Stufe seiner Sichtbarkeit manifestiert, die Masse befindet sich „*im Kampf zwischen Schwere und Starrheit*“¹⁹; sichtbar etwa in einer Säule: die Schwere zieht sie herab, die Starrheit hält sie aufrecht. Wenn die Schwere gewinnt, ist es vorbei mit der Säule. Am oberen Ende der Skala befindet sich die Tragödie, die Königin aller literarischen Formen, denn ihr Stoff ist der Mensch im Kampf, mit seinem elenden Schicksal, mit anderen Menschen, kurz: „die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens“²⁰.

O

Viele Künstler haben Schopenhauers Ästhetik einiges abgewinnen können (Thomas Mann, Tolstoi, Mahler, Wagner, ...), sie haben sich offensichtlich verstanden gefühlt.

Ich folge hier im Text weniger dem Hauptwerk, sondern den Skripten der Berliner Vorlesungen – die Schopenhauer bekanntlich nie gehalten hat, weil er sie als bewusste Widerstandshandlung gegen den herrschenden Geist der Philosophie zur exakt selben Zeit ansetzte, zu der Hegel las. In der Hoffnung auf zahlreiche Hörer hatte sich Schopenhauer in seinen Vorlesungstexten um besondere Anschaulichkeit im Ausdruck bemüht; das weicht im Duktus und in der direkten Ansprache der vorweggenommen, jedoch nie erschienenen Hörer spürbar von den entsprechenden Passagen im Hauptwerk ab.

Wir finden – nach einer allgemeinen Theorie der schönen Künste – die Überlegungen Schopenhauers zum vorliegenden Thema im Abschnitt *Über die Dichtkunst*. Das festgestellte Problem ist, dass Worte nur die abstrakten Begriffe transportieren: Begriffe sind das „Material der Poesie wie der trockensten Prosa“²¹.

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 11, Von der Baukunst und Wasserleitungskunst, in: *Philosophische Vorlesungen III*, aus dem handschriftlichen Nachlass, hg. und eingeleitet von Volker Spierling, München – Zürich 1988, 125 (im Original kursiv).

²⁰ Arthur Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16: Ueber die Dichtkunst, in: *Philosophische Vorlesungen III* (wie Anm. 19), 208.

²¹ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 181.

Die Formel zur Lösung des Problems lautet nun: die „[...] Phantasie dem Zweck entsprechend in Bewegung zu setzen [...]“²². Dies lasse sich auf vier Weisen bewerkstelligen:

P

Einmal durch *Zusammensetzen der Begriffe*, durch die Überschneidung ihrer Begriffssphären. Schopenhauer vergleicht das mit dem Vorgehen eines Chemikers, der zwei Reagenzien ineinander verrührt, worauf ein Niederschlag im Gefäß ausfällt.

„Aus der abstrakten, farblosen, durchsichtigen Allgemeinheit der Begriffe, weiß [der Dichter], durch die Art, wie er sie verbindet, das Konkrete, Individuelle, die anschauliche Vorstellung, gleichsam zu fällen, sie konsistent zu machen in der Phantasie des Hörers.“²³

Das Hervorrufen anschaulicher Vorstellungen sei notwendig, weil die Idee nur anschaulich erkannt werden könne, und die Erkenntnis der Idee der Zweck aller Kunst sei.

Die praktische Methode, mit der das Gelingen soll, ist laut Schopenhauer der Gebrauch von Epitheta, also das, was man heute einen adjektivischen Stil (oder „Adjektivitis“) nennen würde, der in der Literatur im übrigen schwer verpönt ist. Dabei kommt es, wie Schopenhauer mit dem chemischen Beispiel andeutet, bloß auf die richtige Dosierung an.

Q

Das zweite Mittel, die Phantasie in Bewegung zu setzen: sich von der hohen, kalten Allgemeinheit des Begriffes zu entfernen und auf das Besondere, das Konkrete herabzugehen, so dass *das Bild vor die Phantasie tritt*.

„So sagt Homer nicht kurz und gut ‚es ward Tag‘ sondern: Kaum war mit rosigen Fingern die frühe Eos erschienen.“²⁴

Das ist schon ziemlich klasse; allerdings muss man auch der Autor der *Odyssee* sein, um so etwas erfolgreich an seiner Lektorin vorbeischleusen zu können. Wir anderen zielen etwas niedriger, müssen dabei aber achtgeben, laut Schopenhauer, das *Unedle des Ausdrucks* zu vermeiden. Unedel in diesem Sinne sind die „engen Begriffe“, jene, die der Phantasie kaum Spielraum lassen. Zum Beispiel:

„‚Er stand an der Tür‘ hat etwas gemeines: nicht so ‚er stand am Eingang‘. [Oder:] ‚Er wahrte es in einem Behältnis‘ – ‚er legte es in eine Schachtel‘.“²⁵

²² Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 181.

²³ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 182.

²⁴ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 183 (Homer-Zitat. *Odyssee* XVII, 1).

²⁵ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 185.

Ich verstehe Schopenhauer hier schon: Entweder sagst du „es wird Nacht“ oder du lässt „die Eulen der Minerva“ fliegen – aber manchmal muss eine Schachtel auch eine Schachtel bleiben. Zwischen Kunst und dem Gekünstelten liegt oftmals nicht viel Abstand, so wenig wie zwischen dem Peinlichen und dem Erhabenen. Dennoch, es stimmt:

„Alle große[n] Dichter haben die Gabe der Anschaulichkeit, weil sie von Anschauungen ihrer Phantasie ausgehen, nicht von Begriffen [...].“²⁶

Oder, wie Meyrink sagt: „Vorher hatte ich in Worten gedacht, von da an konnte ich auch in Bildern denken“²⁷. Schopenhauer trägt dies nun einen Schritt weiter, in den Bereich des Fiktionalen. „Es ward Tag“ ist, selbst in poetischer Umschreibung, eine Beschreibung von Realität. Aber wer Homer die rosigen Finger der Göttin der Morgenröte abnimmt, ist womöglich für andere Dinge empfänglich – einäugige Riesen vielleicht? Ganz genau, sagt Schopenhauer:

„[...] am wunderbarsten wird jene Gabe [die der Anschaulichkeit, Anm. d. Verf.] da, wo sie uns Dinge anschauen lässt, die wir nicht aus der Wirklichkeit kennen, weil sie in der Natur nicht vorkommen, und also auch der Dichter selbst sie nicht in der Wirklichkeit gesehen hat, sie dennoch so schildert, dass wir fühlen, dass wäre dergleichen möglich, so müsste es so und nicht anders aussehen.“²⁸

So funktioniert Fiktion, dies ist der Treibstoff des Romans; aber es funktioniert nur in der Komplizenschaft von Autor und Leser. Der englische Schriftsteller und Kritiker Samuel Taylor Coleridge prägte dafür die Phrase „willing suspension of disbelief“ – das einvernehmliche Aussetzen des Zweifels, schlage ich hier einmal vor.²⁹ *For the moment*, fügt Coleridge noch hinzu, für den Moment. Kein Autor hat Interesse, Leser auf Dauer zu willenlosen Geschöpfen zu machen, die alles hinnehmen, was man ihnen vorsetzt. Auf die Wirkung im Moment des Lesens kommt es an, auf die Weitung des Horizonts, das Übersteigen der lästigen Barrieren der Wirklichkeit. Hier zeigt sich die Kunst, da will ich auch Meyrink weitgehend zustimmen, wenn er den mitstenografierenden Beobachter als „jämmerlichen Photographen“ bezeichnet. Aber natürlich hat auch der Photograph, zur rechten Zeit am rechten Ort, unschätzbaren Wert. Das Dokumentarische soll man nicht gegen die Imagination ausspielen.

²⁶ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 185.

²⁷ Vgl. Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 217.

²⁸ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 185.

²⁹ Vgl. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), hg. von James Engell; Walter Jackson Bate, London 1983, 93: „It was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.“

R

Nun gibt es nach Schopenhauer noch ein drittes Mittel, der Phantasie Beine zu machen. Dies ist wohl das, was man gemeinhin das ‚treffende Wort‘ nennt, aber viel treffender noch schreibt der Philosoph:

„Beispiele gibt jede schöne Stelle eines Dichters: immer sehn wir durch ihre Worte den Gedanken so deutlich durchschimmern, wie durch ein eng anliegendes nasses Gewand der Leib sichtbar ist [...].“³⁰

Was mir wie eine Paraphrase auf „Die Wahrheit ist nackt am schönsten“ vorkommt. Das glücklich getroffene, treffende Wort bezeugt für Schopenhauer, dass der Dichter das innere Wesen einer Sache erfasst hat und *gerade nur dieses ausspricht, ohne Beimischung von Zufälligem und Unwesentlichem*. Er bürgt uns damit für die Authentizität des Wortes, oder, bildlich gesprochen: „Der Geistreiche drückt seinen Worten seinen eigenen Stempel auf, wie ein König, der eigne Münze schlägt.“³¹

Es fasziniert mich, wie Schopenhauer seiner Theorie treu bleibt und stets die bestätigende Praxis in anschaulicher Form nachreicht. Erst wird die Sache in gehöriger, keineswegs verwirrender Abstraktion beschrieben und dann – in ein, zwei, drei trockenen Schlägen – treibt er den Nagel bis an den Nagelkopf ein. (Und natürlich ist es eine schmeichelhafte Vorstellung, als Literat eigene Münze auszugeben – freilich kann jeder jederzeit Falschgeld! ausrufen, und vorbei ist es mit der Herrlichkeit.)

S

Das vierte Mittel, um die Phantasie in Bewegung zu setzen, und es scheint mir fast das wichtigste von allen: Sie nicht ermüden, sie nicht zermürben. Phantasie ist eine empfindliche Pflanze, sie will wohl gegossen und gedüngt, aber nicht beschnitten werden.

Werden wir ständig mit abstrakten Begriffen bombardiert, geraten wir höchstens in Denkpanik und Versagensangst, aber nicht zur Anschauung. Es muss hier also eine gewisse Ökonomie herrschen:

„Eben weil der Dichter die Worte sorgfältig auszuwählen hat, muss er sparsam damit sein. Die Worte müssen inhaltsschwer sein, wenige Worte müssen Gedanken aussprechen, welche viele und lebhaft Bilder zur Anschauung bringen.“³²

³⁰ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 186 f.

³¹ Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 186.

³² Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, Kapitel 16 (wie Anm. 20), 188 f.

T

Eine Anschaulichkeit des Ausdrucks ist keine Verzierung, sie ist notwendig, manchmal Bedingung, oft die letzte Rettung für das Verständnis eines Textes. Aber nur blumig vor sich hin zu reden, bringt es auch nicht. Als Autor bin ich stets auf die Mitwirkung meiner Leser angewiesen. So wie der Zahnarzt vor dem Bohren den Patienten zumindest dazu bewegen muss, den Mund zu öffnen. Viele Autorenkollegen behaupten ja, „nur für sich selbst“ zu schreiben, dennoch wollen sie gerne publizieren. Kommt mir vor, wie in den eigenen Zähnen zu bohren. Solche Bücher sollte man meiden, denn es gibt genügend andere.

U

Und zu allerletzt: Was die Philosophie über das Schreiben von Romanen lehren kann? So viel wie alles andere auch, denke ich. Wenn sie, wie die Schopenhauers, ein „Blättern im Buch der Welt“ ist, vielleicht sogar ein bisschen mehr als andere. Sogar die eine oder andere seiner Schreibregeln mag man gelegentlich beherzigen. Aber Vorsicht: Regeln sind auch nur Worte.

The present lines offer insights into the intellectual world of a novelist who made his literary debut on a philosopher (“Die Welt ist im Kopf”, 2010). Initially, he explores the poetic side of philosophy: “In highly complex matters, metaphors might be the only possibility”. This view on the philosophical use of images and their rationally calculated methods leads the poet to an act of self-awareness: the process of writing results from an inner vision based on the visual power of the writer’s imagination in order to offer a new emergence of these visions in the perception of the reader by “adding a language frame”.