

Klaus Baum

Der Schein der Vollendung

Über einige Divergenzen zwischen Kunst und Leben

am Beispiel von Joseph Roth und Tennessee Williams

Literatur, selbst in ihrer trivialsten Gestalt, kann einen unwiderstehlichen Zauber auf das kindliche Gemüt ausüben. Ich erinnere mich an Sommerferien, die ich als Neunjähriger bei meiner Tante auf einem Bauernhof in Thüringen verbrachte. Um einen Western von Zane Grey ungestört lesen zu können, hatte ich mir ein Versteck direkt unter dem Dach der Scheune gesucht. Dort war es so heiß wie in einem Backofen, und die Hitze stimulierte zusammen mit dem Roman die Phantasie, der in der Sierra Nevada, im Tal des Todes und in den Wüsten Nevadas spielte. Die Namen so ferner und fremder Orte riefen ein wohliges Gefühl hervor, versetzten mich in eine andere Welt, die frei war von den Problemen, die das Kind in der Schule und zu Hause bedrückten. Den Western hatte ich in einem Schrank entdeckt, der im Treppenhaus des Bauernhauses in einer Ecke stand. Und mit jenem Schrank hatte es eine besondere Bewandnis, denn ich lebte in der DDR, es war Anfang der fünfziger Jahre, und die offizielle Jugendliteratur war allein schon durch ihre graue Aufmachung öde, und durch ihr Erlaubtsein langweilig. Der Schrank enthielt also gleichsam Verbotenes, kündete durch die Titel der Bücher, unter denen sich auch Ullstein-Krimis befanden, von vergangenen Zeiten, nämlich den Zwanziger Jahren, die nicht minder verlockend schienen, wie die flirrende Hitze Nevadas. Das Triviale aktivierte in mir die Fähigkeit des Menschen zu träumen, zu träumen von einer wunderbaren Welt, die sich vom beschwerlichen Schulalltag, den verständnislosen Eltern, der tristen DDR-Realität und dem Anblick zerstörter Häuser erheblich unterschied.

Was ich damals noch nicht wahrzunehmen, geschweige denn zu begreifen vermochte, war die Tatsache, daß gerade zu der Zeit, als ich mich meinen Träumen überließ, in den Wüstengebieten Nevadas Atombomben gezündet wurden. Unter dem Stichwort *features* heißt es in einer englischen Enzyklopädie von 1988 über diesen US-Bundesstaat: „Mojave Desert; Lake Tahoe; nuclear Rocket Development Station at Jackass Flats NW of Las Vegas: fallout from nuclear tests in the 1950s may have caused subsequent deaths, including that of John Wayne, who was filming there.“

Jene Wüstenlandschaft des 19. Jahrhunderts, an der sich meine Phantasie entzündete, hatte sich Mitte des 20. Jahrhunderts schon erheblich verändert, auch wenn man diese Veränderung nicht mit dem bloße Auge sah und noch sorglos im Umgang mit Radioaktivität in dieser Kulisse Western-Filme drehte.

Dem Traum von einer anderen Wirklichkeit, die irgendwo existieren könnte, folgt eines Tages die Ernüchterung. Und in solcher Ernüchterung wiederholt sich individualgeschichtlich, was gattungsgeschichtlich sich bereits vollzogen hat: die Entzauberung und Entauratisierung der Welt.

Im Gegensatz zur Trivilliteratur, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sie die Wirklichkeit verklärt und romantisiert wie Karl May, daß sie edle Charaktere erfindet, die nie oder niemals so existiert haben, im Gegensatz dazu partizipiert die sogenannte Hochliteratur am Prozeß der Desillusionierung, das heißt, sie partizipiert nicht nur an ihm, sondern hat ihn selbst vorangetrieben. Während Goethe die Romantiker noch durch die Ermahnung zu bremsen suchte, nicht in die Ferne zu schweifen, da das Gute doch so nahe läge, sagen die Desillusionierer unseres Jahrhunderts: Ertrage die Trostlosigkeit daheim, denn woanders ist es auch nicht besser. Außerdem nimmst du dich mit, wohin du auch gehst. Und wenn die Kraft nicht aus deinem Inneren kommt, die Welt anders denn als trostlose wahrzunehmen, wird sich auch in neuer Umgebung an deiner seelischen Befindlichkeit nichts ändern.

Die Dichtung aus dem 18. Jahrhundert erweckte den Eindruck, über den Dingen zu stehen, Goethe und Schiller, die Säulen des kulturellen Erbes der DDR, gehörten zur Pflichtlektüre schon in der Grundschule. Der Besuch des National-Theaters in Weimar war für Dreizehn- bis Vierzehnjährige obligatorisch. Worte waren in Verse gemeißelt, Hexameter, Alexandriner, vollendet melodiös, elegant, dem Göttlichen nah, aber dem eigenen Herzen völlig fern und unverstehbar. Literatur, so schien es, kam nicht nur aus einer anderen Zeit, sondern auch aus einer anderen Welt, sie war das Produkt von Menschen, die einer höheren Klasse angehörten, der Klasse des Adels und des Bürgertums, einer gesellschaftlichen Schicht, die dem Kind aus proletarischen Verhältnissen die Literatur noch mehr entrückte. Nicht nur die ferne Welt der Trivilliteratur, die Wüsten Nevadas, sondern auch die Dichter waren von einer Aura des Fremden umgeben. Sie waren Wahrheitsverkünder, und selbst der Abreißkalender in der Küche des kleinbürgerlichen Haushaltes bestätigte diese Rolle der Dichter als Erkenntnislieferanten, erweckte den Eindruck, daß derjenige, der Regeln fürs Leben formuliert, sie auch selbst praktiziere. Wer klug und weise spricht, wer anderen rät, wie er handeln soll, der handelt auch selbst danach.

Die Naivität dieses Vorurteils hat sich bei mir lange erhalten und ist in späteren Jahren durch die Philosophie noch verstärkt worden. Poesie, schreibt Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik, ist „die allgemeinste (...) Lehrerin des Menschengeschlechts gewesen und ist es noch. Denn Lehren und Lernen ist Wissen und Erfahren dessen, was ist. Sterne, Tiere, Pflanzen wissen und erfahren ihr Gesetz nicht; der Mensch aber existiert erst dem Gesetz seines Daseins gemäß, wenn er weiß, was er selbst und was um ihn her ist; er muß die Mächte kennen, die ihn treiben und lenken, und solch ein Wissen ist es, welches die Poesie (...) gibt“.

Hegel denkt Geschichte als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“, Kant setzt auf die Fähigkeit des Menschen, Wahrheit einzusehen und ihr sich gemäß auch zu verhalten. Beide Denker repräsentieren die Philosophie der Aufklärung, sind Teil einer Tradition, zu der auch Marx, Freud, Horkheimer, Adorno oder Habermas gehören. Die Aufklärung wollte den Menschen vom mythischen Denken, von dumpfer Einbildung, als einer der Grundlagen barbarischen Verhaltens, sie wollte ihn von Vorurteilen und Nationalismen befreien, und hat entgegen ihrer Absicht einen neuen Mythos geschaffen, den Mythos von der Rationalität, der besagt, daß Menschen nach Erkenntnis der Wahrheit, nach Mündigkeit streben, daß sie in der Lage sind, aus ihren Fehlern zu lernen, um diese künftig zu vermeiden. Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit heißt

für die Aufklärung, die Freiheiten, die man für sich selbst beansprucht, auch anderen zuzugesteh. Und von einer Zunahme der Vernunft verspricht sich die Philosophie noch immer eine Abnahme der Barbarei.

Aber nicht nur die Philosophen, auch die Dichter glauben an die befreiende, humanisierende Wirkung der Erkenntnis. Gottfried Keller schreibt in seiner Erzählung *Das verlorene Lachen*: „Ich glaube nicht verlangen zu können, daß es überall und selbstverständlich gut gehe, sondern fürchte, daß es hie und da schlimm ablaufen könne, und hoffe, daß es sich dann doch zum Besseren wenden werde. Zugleich ist mir bei allem, was ich auch ungesehen und von anderen ungewußt tue und denke, das Ganze der Welt gegenwärtig, das Gefühl, als ob zuletzt alle um alles wüßten und kein Mensch über eine wirkliche Verborgenheit seiner Gedanken und Handlungen verfügen oder seine Torheiten und Fehler nach Belieben totschweigen könnte. (...)

Wie nun dieses Wissen aller um alles möglich und beschaffen ist, weiß ich nicht; aber ich glaube, es handelt sich um eine ungeheuere Republik des Universums, welche nach einem einzigen und ewigen Gesetze lebt und in welcher schließlich alles gemeinsam gewußt wird. Unsere heutigen kurzen Einblicke lassen eine solche Möglichkeit mehr ahnen als je; (...).“

Wissen soll dazu dienen, Torheiten und Fehler zu vermeiden; Wissen ist der große Überblick und so notwendige Voraussetzung für richtiges Verhalten. Aber das Tun des Guten hat seine Grundlage nicht nur im Rationalen, sondern enthält vor allem soziale Komponenten, wie Einfühlung, Empathie, Aufmerksamkeit für den anderen. „Alle Menschen werden einst ganz fein, ganz zart, ganz liebevoll sein.“ So lautet - gleichsam in Ergänzung zu Keller - das utopische Statement Peter Altenbergs.

Daß es Hunger gibt, nicht nur nach Brot, sondern nach Liebe und Gerechtigkeit, ist ein Indiz dafür, wie groß das Leiden an der Realität ist, wie wenig die Menschen in der Lage sind, die Würde des anderen zu achten, sich gegenseitig zu respektieren oder gar zu helfen.

Utopien von einer gerechteren Welt, die zur Wirklichkeit drängen, wie in der französischen oder russischen Revolution, sind aber auch ein Indiz dafür, wie groß das Potential des Illusionären im Menschen ist und wie wenig dieser über sich selber weiß, wie sehr er sich über sich selber täuscht. So mancher der Achtundsechziger bekämpfte die Autoritäten nicht aus dem Grund, weil er etwas gegen Autorität an sich gehabt hätte. Er negierte das Prinzip der Machtausübung nur solange, bis er selber an der Macht partizipierte.

Die Hoffnung des Subjekts auf eine bessere Welt beziehungsweise auf Menschen, die anders wären als die anderen, nicht machtbesessen, rücksichtslos, kalt und egozentrisch, sondern fähig, hinzuhören, auf ihr Gegenüber einzugehen, ihn wahrzunehmen, sein Lebensrecht anzuerkennen, diese Hoffnung wird immer wieder enttäuscht, zerbricht jedesmal aufs neue an der Realität. Mitunter scheint allein die Kunst noch jenes Maß an Humanität zu besitzen, ohne das sich unser Dasein vollends verdüsterte. Kunst, so Ernst Bloch, ist Vorschein der Utopie, in ihr ist bereits verwirklicht, was in der Geschichte bis auf den heutigen Tag mißlingt; „wer in die Immanenz

eines Kunstwerkes sich hineinbegibt“, so Adorno, „wird dispensiert von der Armseligkeit eines Lebens, das immer zu wenig ist“.

Die Kunstwerke, sofern sie diesen Namen verdienen, einschließlich der Werke, die den Prozeß der Desillusionierung in sich vollzogen, ihn zum Gegenstand ihrer Darstellung gemacht haben, besitzen - wie die Dichtung Becketts - etwas unwiderstehlich Auratisches: Das Werk erscheint als vollendet. Und wo Vollendung ist, gibt es - trotz der Negativität der Werke - scheinbar keinen Mangel mehr, denn nach nichts dürstete den Einsamen und Verzweifelten mehr als nach Wahrheit, der Wahrheit über den trostlosen Zustand der Welt, einer schonungslosen Offenheit, die ihn paradoxerweise stärkt, weil sie sein Urteils- und Empfindungsvermögen bestätigt, ihn befähigt, seine Melancholie nicht bloß als individuelle Schuld und Krankheit zu begreifen. Die Dichtung wird zu einer Kraft, dem Absurden, dem Hoffnungslosen und Vergeblichen, standzuhalten. Doch die Aura der Vollendung enthält ein Moment des Scheins, denn hinter dem Werk, dem infolge seiner Durchgestaltung Stärke inhäriert, verbirgt sich mitunter ein schwaches, labiles Ich, ein Ich, das nur solange Kraft besitzt, solange es schreibt.

Von der labilen Seite der Kunst, nämlich ihren Urhebern, soll hier die Rede sein, und zwar am Beispiel von Joseph Roth und Tennessee Williams, die beide süchtig waren, lebenssüchtig, und die, weil die Realität für sie immer zu armselig und zu wenig war, sich in den Rausch flüchteten, in den Schreibrausch, den Alkoholrausch und das Glück der Seelenpillen. Roth hat sich zu Tode getrunken, und Williams war neben dem Alkohol abhängig von Psychopharmaka und Schlaftabletten, einer explosiven Mischung, die den Organismus und eine widerstandsfähige seelische Befindlichkeit noch rascher ruiniert als der bloße Alkohol. In meiner Betrachtung einiger biographischer Details im Leben von Roth und Williams soll der Alkoholismus jedoch nur einen Aspekt bilden, denn es scheint mir fragwürdig, die künstlerische Qualität von Werken daran messen zu wollen, ob ihre Urheber Abhängige waren.

In der Regel führt die Fokussierung auf Inhalt und Form von Kunstwerken dazu, den Künstler gleichsam nur aus der Perspektive seines Könnens und des Gelingens seiner Arbeiten her zu beurteilen. Die Literaturwissenschaft, der reinen Werkimmanenz verpflichtet, neigt dazu, das Biografische auszugrenzen, und wo man sich ihm zuwendet, wird in der Regel der Schriftsteller glorifiziert, vor allem dann, wenn er sehr erfolgreich war. Ein Beispiel für eine solche Haltung findet sich in der Kulturzeitschrift *du*. Diese hatte ihre Dezemberausgabe 1994 schwerpunktmäßig dem Thema Schriftsteller und Alkohol gewidmet. Da aber die Autoren (wie Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Jack London, Malcolm Lowry, William Faulkner) einen unbestreitbaren Rang in der Weltliteratur einnehmen, Faulkner sogar den Nobelpreis erhielt, wird ihr Suchtverhalten als gesellschaftliche Widerstandshandlung, als Protest gegen die Vernunftdominanz der Aufklärung angesehen und zur *Conditio sine qua non* künstlerischen Schaffens verklärt. Hauptsächlich die Kunst stimmt, alles andere, wie etwa der Charakter des Schriftstellers oder sein Verhalten im Alltag, wird zur Nebensache.

Da aber Kunstwerke den Anspruch haben, Einsicht und Erkenntnis zu vermitteln, da sie Ethos noch da verkörpern, wo sie es nicht explizit in Anspruch nehmen, erwartet man in der Regel von der Person des Künstlers moralische Integrität beziehungsweise die Fähigkeit, wenigstens den Mangel oder das Mißlingen solcher Integrität zu reflek-

tieren, wie es wirklich große Künstler, wie etwa Kafka, getan haben.

Wenn man seine Aufmerksamkeit auf das Private eines Schriftstellers richtet und versucht, einige seiner Charakterzüge zu rekonstruieren, die im Widerspruch zum moralischen Gehalt seiner Werke stehen, dann geht es nicht um hämische Selbstgerechtigkeit, auch nicht um die Kammerdienerperspektive, sondern in erster Linie darum, zu verdeutlichen, in welchem starkem Maße die Chemie der menschlichen Seele vom Element der Illusion bestimmt wird, von der Illusion, daß der Schein schon das Wesen sei. Bezogen auf das Verhältnis von Kunstwerk und Künstler heißt das: Weil ein Roman, eine Symphonie, ein Film als vollendet erscheinen, weil ihre Vollkommenheit fasziniert, ergreift, aus der Seele spricht, neigt man zu dem Glauben, der Schriftsteller, der Komponist oder der Regisseur sei auch ein Meister seiner selbst. Das Kunstwerk aber ist - bei aller ihm inhärenten Wahrhaftigkeit, Komplexität und Tiefe - vielfach nur eine Maske und selten so schonungslos offen wie etwa der autobiographische Roman *Anton Reiser* von Karl Philip Moritz.

Schon die künstlerische beziehungsweise philosophische Produktion wird begleitet von einer Täuschung, von der Illusion einer Allmacht des Gedankens. Wer von sich glaubt, beim Schreiben seine Zeit - wie der Philosoph - in Begriffen oder - wie der Dichter - in Gleichnissen zu erfassen, der scheint über den Mächten zu stehen, die den Menschen umtreiben; er fühlt sich über die Geschichte erhaben und blickt auf sie herab wie ein Gott. Das Idiom, einer lasse die Puppen tanzen, ist Ausdruck eines Machtgefühls, das sich beim Schreiben zum Beispiel eines Romans einstellen kann, und zwar deshalb, weil der Autor über seine Figuren verfügt, sie als Schöpfer zum Leben erweckt. Der Schriftsteller, der wie etwa Balzac, mit dem Anspruch auftritt, die gesamte Menschheit in einem monumentalen Werk zu erfassen und die Comédie humaine in einer Fülle einzelner Erzählungen darzustellen, macht sich zum virtuellen Herrscher über die Welt.

Die Souveränität, die man als Schriftsteller während des Arbeitens zweifellos verspürt und die im Hinblick auf formales Können und gestalterische Meisterschaft sehr real sein kann, reicht aber über die Einflußsphäre der eigenen künstlerischen beziehungsweise intellektuellen Produktion selten hinaus. Man wünscht sich insgeheim, daß sich die Welt, die man im Werk erschafft, die man gestalterisch durchdringt, daß sich die Welt nach dem richtet, was man über sie zu sagen weiß. Die Menschen, die Gesellschaft, die Geschichte aber ignorieren in der Regel die von einem Dichter oder Philosophen stellvertretend formulierte Erkenntnis. Welcher Wirtschaftsboß oder Börsenspekulant richtet sich heute schon nach den Einsichten in Adornos *Soziologischen Schriften* oder nach den ökologischen Analysen von Hans Jonas in seinem *Prinzip Verantwortung*? Allein solche Ignoranz stellt für den geistig Produzierenden eine ungeheuerere narzißtische Kränkung dar: Noch im Augenblick seines Schreibens fühlte er sich allmächtig, der Gedanke durchdringt die Wirklichkeit, doch schon im nächsten Moment, in dem er sich auf die Realität einläßt, wird ihm die Ohnmacht seiner Erkenntnisse, wird ihm die Vergeblichkeit seiner Anstrengungen bewußt. Und am intensivsten sind solche Ohnmachtserfahrungen da, wo die politischen Verhältnisse das geistige Leben mit Schaum vor dem Mund verneinen und mit unstillbarem Haß jegliche Gestalt kritischer Abweichung verfolgen. Die Intellektuellen, die Künstler und Schriftsteller, die vor der faschistischen Barbarei fliehen mußten, die heimatlos wurden, deren

Identität und Persönlichkeit im Ausland oft rapide an Wert verlor, hatten im besonderen Maße mit jener Erfahrung der Ohnmacht fertig zu werden. Joseph Roth, der im Januar 1933, im Augenblick der Machtergreifung Hitlers, nach Paris emigrierte, schreibt bereits drei Jahre später völlig resigniert: „Es gibt für mich ... kein >Thema<, das mir gestatten würde, einen [Zeitungs-]Artikel mit [einem] Mindestmaß von Zuversicht zu schließen Ich lese mit großer Bewunderung die aktuellen Aufsätze deutscher Schriftsteller. Ich beuge mich vor dem Edelmut, der sich in Resolutionen äußert, in Protesttelegrammen, in der Teilnahme an Kongressen, auf denen die Güter der Menschheit verteidigt werden, in Pamphleten, die Europas Führer [...] zu demaskieren suchen, in Artikeln, Kritiken und Glossen, in denen [...] ein Achtung heischender, elanvoller Glaube an den berühmten >Rest des europäischen Gewissens< täglich [sich] äußert. *Nun, an diesen >Rest des europäischen Gewissens< glaube ich nicht.*“

Überhaupt ist es wenig sinnvoll, so fährt Roth fort, mit dem Schreiben weiterzumachen, denn ich glaube auch nicht, „daß das Wort noch eine *unmittelbare* >aktuelle< Kraft hat, selbst dort, wo es keiner Art von staatlicher Zensur oder redaktionellem Bedenken unterworfen ist. Den Sieben Weisen von Europa erzähle ich nichts Neues. Zu den siebzig Millionen andern spreche ich vergebens. Was soll mein Wort gegen Kanonen, Lautsprecher, Mörder, törichte Minister, ratlose Diplomaten, dumme Interviewer und Journalisten, die durch den Nürnberger Trichter die ohnehin verworrenen Stimmen dieser Babel-Welt vernehmen.“

Roth schließt den hier gekürzt wiedergegebenen Text mit den Worten: „In trauriger Resignation.“

Zwei Jahre zuvor äußerte sich Roth zu der Frage über „Die Mission des Dichters 1934“ in einer Emigrantenzeitung noch kämpferisch: „Seitdem es Dichter gibt, haben sie keine andere Aufgabe, als diese: ihre Werke zu gestalten. Solange es Dichter gibt, werden sie keine andere Mission haben.“

Aber Ihre Frage, was die Aufgabe des Dichters in dieser [...] Zeit sei, erfordert wohl die Auskunft: ob der Dichter Stellung zu nehmen habe zu der Grausamkeit, zu der Niedertracht, zu der Unmenschlichkeit der Welt von heute;

daß der Dichter niemals - und auch heute nicht - das Recht hat, sich auf seine >Berufung< zu berufen und auf seine angebliche Pflicht, sich um >zeitlose< Dinge zu kümmern. Talent und Genie befreien keineswegs von der selbstverständlichen Pflicht, das Böse zu bekämpfen.

Ein Dichter, der zum Beispiel heute gegen Hitler und gegen das Dritte Reich nicht kämpfte, ist gewiß ein kleiner schwacher Mensch und wahrscheinlich auch ein wertloser Dichter.

Es gibt kein wahrhaft wertvolles Talent ohne die folgenden Eigenschaften: 1. Mitgefühl für den unterdrückten Menschen; 2. Liebe zum Guten; 3. Haß gegen das Böse; 4. Mut, das Mitgefühl für die Schwachen, die Liebe zum Guten, den Haß gegen das Böse auch laut und unzweideutig, also deutlich, zu verkünden.

Wer diese Eigenschaften nicht besitzt und nicht offenbart, ist gewiß ein mittelmäßiges

Talent oder ein Dilettant.“

Für Roth besteht zweifellos ein Zusammenhang zwischen dem Charakter eines Künstlers und seinem Talent. Mut ist für ihn eine wesentliche Komponente des Charakters, ohne den es keine Wahrheit in der Kunst gibt. Und Mut ist da erforderlich, wo man Sanktionen und Nachteile für die eigene Person dann zu befürchten hat, wenn man Machthaber oder Menschen, von denen man abhängig ist, klar und deutlich kritisiert, das Falsche falsch nennt, das Ungerechte ungerecht, das Inhumane unmenschlich, und die Mörder Mörder, auch oder gerade dann, wenn sie Regierungschefs sind. Widerstandsgeist, Aufrichtigkeit, Offenheit und Furchtlosigkeit sind Synonyme für solchen Mut. Wer sich von der Macht nicht korrumpieren läßt, wer der Lüge trotzt, die das Böse stets das Gute nennt, der stellt die Liebe zur Wahrheit über sein privates Wohlergehen, über die Komfortabilität einer gesicherten Existenz.

Roth grenzt sich mit seinem Bekenntnis zum Mitgefühl für die Schwachen und Unterdrückten deutlich gegen jene Schriftsteller ab, die während der Hitlerdiktatur in Deutschland blieben, die nicht emigrierten. Auf mitunter brüskierende und schroffe Art kündigte er Freundschaften auf, distanzierte er sich von ehemaligen Kollegen, die mit ihm für deutsche Zeitungen gearbeitet und sich nach außen hin angepaßt hatten oder die sich in ihrer Wortwahl gegenüber den faschistischen Diktatoren diplomatisch zu verhalten versuchten.

Roth war, wie Soma Morgenstern, einer seiner engsten Freunde, über ihn schreibt, wesensmäßig ein Wanderer, ein Nichtseßhafter, einer, der kein wirkliches Zuhause hatte. Roth war die „Flucht zur Heimat“ geworden: Genächtigt hat er fast ausschließlich in Hotelzimmern und gearbeitet in Cafes, Bistros und Kneipen. Wenn man sich vor Augen hält, woraus in der Regel das Ambiente eines Intellektuellen besteht, nämlich mindestens aus einer Wohnung, in der die Regale an den Wänden vollgestopft sind mit Büchern, wird deutlich, daß Roth kein Verhältnis zu Inventar und Besitz hatte. Seine Biographen - wie David Bronsen und Soma Morgenstern - heben denn auch positiv hervor, daß Roth sehr freigebig gegenüber denen war, die noch weniger hatten als er. Wenn ein Emigrant ihn um finanzielle Hilfe bat, gab er ihm alles, was er hatte, um sich das Geld nachher wieder von einem anderen zu borgen. Jemand, der über eine derartige Großzügigkeit verfügt, dem die Mobilität das höchste Gut ist, und der nichts besitzt, außer ein paar Habseligkeiten, die in einen Koffer passen, hat es leichter - und das ist die Ironie des Emigrantenschicksals von Roth - von heute auf morgen aufzubrechen, die Länder zu wechseln wie andere die Schuhe. Roth hat seine Mobilität zur Tugend gemacht und Intoleranz gegenüber den im Reich verbliebenen Schriftstellern gezeigt. Die Anpassung der in Nazideutschland gebliebenen Künstler und Intellektuellen bleibt zwar moralisch zweifelhaft, aber aus heutiger Perspektive, aus der Sicht desjenigen, der einer politischen Gleichschaltung von solcher Macht niemals ausgesetzt war, wäre es selbstgerecht, die Nicht-Emigranten pauschal zu verurteilen.

Ich habe genügend Menschen getroffen, die im Umgang mit anderen - in direkter Konfrontation - leicht einknicken, sich zustimmend äußern und innerlich zurückziehen. Kaum sind sie wieder allein, klärt sich, was in der Konfliktsituation geschah, was man in ihr nicht in den Griff bekam. Solche Menschen schreiben dann oft Briefe,

in denen sie bestimmt und manchmal mit überkompensierender Härte darlegen, was sie nicht zu sagen wagten. Die Klarheit und Souveränität, die sich beim Schreiben einstellt, die Einsicht in die eigene Feigheit und Angst, die man sich erarbeiten kann, wenn man wieder frei ist von der komplexen Chemie der in den Augenblick verstrickten Gefühle, dieser Durchblick geht schon im nächsten Moment, in dem man wieder mit den Wahrheits- und Durchsetzungsansprüchen der anderen konfrontiert wird, verloren. Und etwas Ähnliches muß Joseph Roth erfahren haben. Ein Indiz dafür ist die ihm attestierte Höflichkeit: Bronsen schreibt, daß Roth die Fähigkeit besessen habe, jedem, mit dem er zu tun hatte, das Gefühl zu geben, für ihn ein wichtiger und bedeutender Freund zu sein. Das heißt Roth muß, ob wirklich oder dem Schein nach, auf sein Gegenüber eingegangen sein und dessen Auffassungen und Ansichten bestätigt haben. So hatte er gleichsam in den divergentesten politischen und religiösen Lagern Freunde, ein Umstand, der bei seiner Beerdigung zu einer absurden und grotesken Situation führte. Die Anwesenden stritten sich - so wie die berüchtigten K-Gruppen der Achtundsechziger Zeit sich um die einzig richtige Strategie stritten - um Roths Zugehörigkeit. Die österreichischen Monarchisten, die gegen Hitler waren, sahen in Roth einen der ihren; die Kommunisten, unter ihnen Egon Erwin Kisch, protestierten gegen eine solche Vereinnahmung; ein katholischer Pater hielt am Grab des vermeintlich zum Katholizismus Konvertierten die Totenrede, was Roths jüdischen Freund, Joseph Gottfarstein, der eigentlich den Kaddisch sprechen wollte, verstummen ließ.

Roth, der die Legende vom heiligen Trinker schrieb und darin den Alkoholismus verklärte, seiner Abhängigkeit in Selbsteinführung ein Denkmal setzte, Roth, dessen Romane einen unverkennbaren Märchentönen haben, war auch im Leben ein Legendenbildner, der sich wie Woody Allens *Zelig* wechselnde Identitäten zulegte. Roth hat seiner eigenen Forderung gemäß in seinen Werken Mitgefühl für die Unterdrückten und Schwachen, für die Verlorenen und Traurigen gezeigt, aber, und das ist meine Vermutung, er hat dies Mitgefühl am ehesten für diejenigen aufbringen können, die ihm glichen. Der an Flauberts *Madame Bovary* erinnernde Satz, den Roth hinsichtlich seiner Hauptfigur aus dem *Radetzky* äußerte - „Der Leutnant Trotta, das bin ich.“ -, ist hierfür symptomatisch. Roth hat sich am besten in andere Menschen da einfühlen können, wo er eigene Erfahrungen und Befindlichkeiten wiederfinden konnte; - wo die Probleme aber nicht die seinen waren, erreichte sein Einfühlungsvermögen eine Grenze, und zwar besonders den Frauen gegenüber, mit denen er zusammenlebte. Mit achtundzwanzig Jahren heiratete Roth 1922 die „schöne Wienerin“ Friederike Reichler, die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammte. Friedl, so ihr Rufname, versuchte er nach seinem Bild zu formen. Ludwig Marcuse, der mit Roth befreundet war, charakterisiert die Veränderung der Frau durch die Ehe wie folgt: „Ich kannte Friedl am Anfang als ein reizendes, intelligentes, sehr lustiges Wiener Mädchen. Aber Roths Typ war die elegante, zurückhaltende Dame, und er modelte an seiner Frau, bis er sie zu einem Dichtungsgeschöpf machte und ihr jede Natürlichkeit raubte. Sie mußte nach seinen Anweisungen spielen, und er hat sie zugrunde gerichtet. Obgleich sie in sexueller Hinsicht eher temperantvoll war, durfte sie sich das nicht anmerken lassen. Nach außen mußte sie sich distanziert und korrekt geben.“

Friedl, die nicht sie selbst sein durfte, weil Roth sein Denken und seine Vorstellungswelt wenigstens an ihr in die Realität umsetzen wollte; Friedl, deren Minderwertigkeitsgefühle durch die Erziehungsversuche ihres Mannes noch verstärkt wurden, litt

außerdem unter Roths Eifersucht und seinem Alkoholismus. Vermutlich hat der Alkohol bei Roth die Hemmschwelle gegenüber cholerischen Ausbrüchen in hohem Maße herabgesetzt. Während eines Presseballs, auf dem eine Kapelle spielte, sprang Roth in äußerster Erregung auf, steigerte sich in einen Wutanfall hinein und warf Friedl in Gegenwart von Freunden und Bekannten vor, sie habe mit dem „slawischen Geiger“ geschlafen.

Über ein Jahrzehnt später, von 1937 bis 1938, war Roth im Exil mit der Schriftstellerin Irmgard Keun liiert. Sie, die es mit ihm nur wenige Monate aushielt, schreibt: „Roth war monströs eifersüchtig. Durch den Alkohol verstärkte sich diese Tendenz noch [...], so daß er mich zum Schluß nicht mehr aus den Fingern ließ. Nicht einmal austreten konnte ich, ohne daß er unruhig wurde [...]. Abschiede waren ihm unerträglich geworden, so daß ich ih[m] [...]schwören mußte, ich dürfe ihn nie verlassen. Durch seine wahnsinnige Eifersucht fühlte ich mich immer mehr in die Enge getrieben, bis ich es nicht mehr aushielt, bis ich unbedingt ausbrechen mußte.“

Roth, der seine Unabhängigkeit über alles stellte, war nicht in der Lage, den Frauen, die er liebte, die gleiche Freiheit einzuräumen, ihnen die Luft zum Atmen zu lassen, die er selbst für sich in Anspruch nahm. Wie einer seiner Tobsuchtsanfälle aussah, schildert Irmgard Keun sehr anschaulich:

„Er hatte Schnaps getrunken, dann wurde er meistens böse. Zorn war in ihm und suchte nach Anlaß und Grund, Wenn (ich) [...] Glück hatte, hakte sein Zorn sich in letzter Sekunde an etwas anderem fest [...]: an einer schlecht gestopften Zigarette, an einem unaufmerksamen Kellner, an Leuten, die weiche Eier aßen oder Wagner liebten, an Wagner, an Europa oder an rot gelackten Fingernägeln. Niemals wechselte er, während der Stunden der Besessenheit, den Gegenstand seines Zorns [...]. Er hielt an ihm fest, eine Stunde oder fünf Stunden, seine Wut lief auf Schienen.“

Doch zurück zu Friedl. Diese erkrankte im Laufe ihrer Ehe mit Roth an Schizophrenie. Und es ist zu vermuten, daß Roth, indem er Friedls Wesen, ihr Temperament, ihre emotionale Spontanität, ihre Art, Dinge wahrzunehmen und zu beurteilen, nicht akzeptierte, und ihr einzureden versuchte, sie müsse anders denken und handeln, sie müsse so werden, wie er es für richtig halte, daß also dieses ständige erzieherische Einwirken auf Friedl nicht gerade zur Stärkung ihrer Persönlichkeit und ihrer seelischen Abwehrkräfte einer solchen Krankheit gegenüber beigetragen hat.

Roth machte sich später bittere Vorwürfe und war voller Schuldgefühle, als die Krankheit Friedls endlich diagnostiziert wurde und sie ihr Dasein fortan in unterschiedlichen Heilanstalten fristen mußte. In einem Brief an René Schickele bringt Roth die Doppexistenz des Künstlers auf den Punkt, des Künstlers, der nach außen hin - aufgrund seines Werkes - souverän erscheint, es in Wirklichkeit aber gar nicht ist. Nach einem Besuch in der Heilanstalt, bei dem er Friedl nur durch ein kleines Fenster in der Tür hat sehen können, schreibt er: „Mit ... der seelischen Belastung muß man allein fertig werden. Und da hilft es leider nicht, daß man selbst ein Schriftsteller ist. Das ist man offiziell und privat ist man ein ganz kleiner armer Teufel [...]“.

Es lastet ein Fluch über den Menschen, die, weil sie Bewußtsein haben, weil sie nicht

festgestellte Tiere sind, sich erst einmal bilden müssen, und weil sie sich erst bilden müssen, können sie sich nicht akzeptieren, wie sie sind, sondern müssen sich gegenseitig erziehen, und dies gerade am stärksten da, wo man vermeintlich liebt. Die Liebe ist der Anlaß, um den Diktator in sich selbst zur Geltung kommen zu lassen. Alle kategorischen Imperative, für die man sich im Reich der allgemeinen menschlichen Beziehungen einsetzt, für die man dort sogar kämpft, wie Voltaire für die Idee der Toleranz, sind in dem kleinen, großen Reich der privaten, erotischen, familiären Beziehungen außer Kraft gesetzt. Wenn Joseph Roth, der mit der Schönheit Friedls, solange sie noch gesund war, in der Öffentlichkeit repräsentierte, wird sich vielleicht manchmal gedacht haben, wenn er eine Frau zur Gattin hätte, die intellektueller, literarisch gebildeter und reisefreudiger wäre, dann wäre auch seine Ehe besser, und er glücklicher. Doch seine Beziehung zu Irmgard Keun zeigt (sie war ja selbst Schriftstellerin und teilte - im Gegensatz zu Friedl - Roths Alkoholismus), daß eine solche Vorstellung illusionär gewesen wäre.

Roth vertrat die Idee eines Weltbürgertums: Aus diesem Grunde trauerte er der untergegangenen Habsburger Monarchie nach, denn diese verkörperte für ihn als Vielvölkerstaat eine Art Einheit der Mannigfaltigkeit, eine Einheit, in der die nationalen Identitäten und religiösen Gruppierungen existieren konnten, ohne sich gegenseitig abschotten oder gar bekämpfen zu müssen.

Die aufs Große und Ganze der Menschheit bezogene Utopie eines friedlichen Mit- und Nebeneinander des Verschiedenen, die Eigenständigkeit der Einzelnen, die aus eigener Freiheit und Verantwortung dem anderen Raum zur selbständigen Entfaltung lassen, diese Utopie, der Roth im Geiste nachhing, war in seinen Liebesbeziehungen außer Kraft gesetzt.

Roths extrem eifersüchtiges Verhalten, von dem Irmgard Keun Zeugnis gibt, macht deutlich, daß zwischen dem Ideen-Menschen und dem Gefühls-Menschen Roth eine Kluft existierte, oder anders, allgemeiner gesagt: Die Menschen sind selten bereit, anderen dasjenige zuzugestehen, was sie für sich selbst fordern. Die Verfechter von Ideen, wie etwa der einer Universalität des Einzelnen, meinen aber in der Regel insgeheim nur sich selbst: Der andere soll sich universal verhalten, damit ich nicht eingeengt werde, aber wo ich meine Selbstbezogenheit überwinden müßte, um dem anderen Entfaltungsmöglichkeiten zu eröffnen, versage ich gegenüber den eigenen ideellen Vorstellungen vom Eigenrecht des Individuums.

Roth war - nach der Beziehung zu Friedl und vor der zu Irmgard Keun - mit einer Mulatin namens Andrea Manga Bell liiert, die aus erster Ehe zwei farbige Kinder von einem in Europa erzogenen, akademisch gebildeten Afrikaner hatte. Andrea war Redakteurin an einer Kunstzeitschrift in Berlin, bevor sie mit Roth nach Paris übersiedelte. Ihr gegenüber, so schreibt Helmuth Nürnberger in seiner roro-Monographie, „war Roth bezaubernder Gesten der Freundlichkeit, aber auch beispielloser Entgleisungen fähig.“

[...] er war unberechenbar, wären da nicht stereotype Verhaltensweisen gewesen wie die Ausbrüche seiner Eifersucht: Er verbot Andrea Manga Bell das Tanzen, das Tragen von Badeanzügen und den Besuch beim Friseur. Der Friseur mußte ins Haus kom-

men. Roth war auch dagegen, daß Andrea [...] weiterhin als Redakteurin tätig war. Sie empfand, daß er sie von sich abhängig machen wollte.“

Tanzen, so der Originalton Roths, ist „ein Ausbund der Geilheit“, „der Friseurladen ein Bordell“, und Badeanzüge „ziehen das Unglück an, sind Exhibitionismus“.

Roth, der Andrea überwacht, der wie ein Diktator über jede ihrer Bewegungen Kontrolle ausüben muß, der die Vorstellung nicht erträgt, daß sie etwas tun könnte, das sich der unmittelbaren Präsenz seiner sinnlichen Wahrnehmung entzieht, fühlt sich von ihr eingengt. Die Tochter Andreas gibt er zeitweise in ein Kloster und den Sohn in ein Pensionat. Freunden gegenüber beklagt er sich, daß Andrea ihm nicht genug Aufmerksamkeit zuteil werden lasse, da ein Großteil ihrer Zuwendung ihren Kindern gelte. Roth, der im Literarischen Einfühlungsvermögen im Hinblick auf Menschen zeigt, die von anderen rücksichtslos ausgenutzt und mißbraucht werden, hat keinerlei Verständnis dafür, sofern eine Frau seine Geliebte ist, daß diese nicht nur Gefühle für ihn, sondern auch ihren Kindern gegenüber hat. Roth war offenbar in dieser Hinsicht selbst noch ein Kind, daß nach unbegrenzter Zuwendung und Liebe verlangte, daß sich festzuklammern versuchte, weil es sich verloren fühlte in einer Welt, in der die Lieblosen regierten, und es deshalb keine Heimat hatte.

Roth hat in seinem *Hiob*, den er „Roman eines einfachen Mannes“ nannte, das schwere Schicksal des „gottesfürchtigen“ Juden Mendel Singer dargestellt. Er hat mit diesem Roman eine Leistung vollbracht, zu der er im Leben nicht fähig war, nämlich einen in seinem Denken beengten, von schlichter und traditioneller Frömmigkeit bestimmten Juden das sein zu lassen, was er ist: einen Kleinbürger. Roth verklärt geradezu liebevoll die kleinbürgerliche Lebensform, die ja im Widerspruch zur Idee des Kosmopolitischen steht; und mit keiner Silbe streift er das verhängnisvolle Potential erstickender Enge und fundamentalistischer Gewalt des Spießbürgertums.

Zwei der Söhne Mendels fallen im ersten Weltkrieg, Mendels Frau stirbt darüber, seine Tochter Mirjam wird, wie Roths Friedl, „verrückt“. Der dritte Sohn ist von Geburt an geistig behindert und leidet an Epilepsie. Mendel Singer, der aus Osteuropa nach Amerika auswandert, begegnet nach vielen, vielen Jahren unverhofft diesem Sohn in New York wieder, der wie durch ein Wunder geheilt und aus dem ein großer und erfolgreicher Musiker geworden ist. Der nun wohlhabende, berühmte Sohn nimmt den Vater zu sich, verspricht ihm, daß Mirjam, die in einer psychiatrischen Anstalt untergebracht ist, die beste und teuerste Behandlung erhält, so daß wieder Hoffnung ist in der Welt. Mendel wohnt nun in einer Gegend am Meer, genießt den weichen Sand, die weißen Häuser und den blauen Himmel. Er sitzt am Fenster, blickt in das Blau, denkt an seine Schwiegertochter und Enkelkinder und schläft dabei ein. Roth, für den die weißen Häuser südlicher Gegenden real-utopische Qualität repräsentierten, beendet den Roman mit dem Satz: „Und er ruhte aus von der Schwere des Glücks und der Größe der Wunder“.

Dieser Schluß gleicht dem Happy-End vieler Hollywood-Filme: Verstrickungen und Schwierigkeiten sind - vielleicht noch mit göttlicher Hilfe - überstanden, die Syntax der Leiden ist abgeschlossen, abgeschlossen mit einem Punkt, nach dem nun endlich das dauerhafte Glück beginnt.

Derart Wundervolles wird dem ersten Eindruck zufolge auch von dem amerikanischen Dramatiker Tennessee Williams verkörpert, der noch erfolgreicher, prominenter und wohlhabender war als Mendel Singers Sohn Menuchim, der Musiker. Tennessee Williams Theaterstücke haben Weltruhm erlangt: „Die Katze auf dem heißen Blechdach“, „Endstation Sehnsucht“, „Die Glasmenagerie“, „Süßer Vogel Jugend“, „Die tätowierte Rose“ und „Orpheus Descending“.

Erstklassige Schauspielerinnen und Schauspieler haben Rollen in Williams Stücken verkörpert, unter anderem Liz Taylor, Anna Magnani, Vivien Leigh, Paul Newman, Marlon Brando und Burt Lancaster; Regisseure von Rang haben die Dramen filmisch umgesetzt: so zum Beispiel Sidney Lumet, Richard Brooks, Elia Kazan. Anna Magnani erhielt einen Oscar für ihre Rolle in „The Rose Tattoo“. Williams selbst wurde mit dem Pulitzer-Preis zweimal ausgezeichnet. Eine Bilderbuchkarriere nach einer seelisch sehr belasteten Jugend und nach mühseligen Jahren des Kampfes um Anerkennung.

Der internationale Erfolg von Tennessee Williams ist aber begleitet von den Schatten der Unterwelt, der Hölle der Abhängigkeit von Alkohol und Tabletten. Ende der vierziger Jahre startete Williams das Trinken und Pillenschlucken, nicht aus irgendeinem Kummer heraus, sondern um die Lebensintensität zu steigern. Williams befand sich zu jener Zeit auf einer Reise durch Europa und wohnte unter anderem eine zeitlang in Rom. Über die Wirkung des dort genossenen Weins schreibt er in seiner Autobiographie: „Nach einem mezzo-litro [Frascati] war mir, als rolle frisches Blut durch meine Adern, Blut, das alle Ängste hinwegschwemmte und alle Verkrampfungen löste, zumindest für eine Weile [...].“

Ich sage sicherlich all denen nichts Neues, die sich je in ihrem Leben mit der Wirkung von Alkohol beschäftigt haben - und mit der Wirkung von Schlaftabletten und Tranquilizern verhält es sich nicht anders: Es handelt sich um Drogen, die sich in den Körper einschleichen, die wohltuend sind und besänftigend wie das Schnurren einer Katze. Doch haben sie ihr Opfer erst einmal trügerisch umgarnt, fahren sie ihre Krallen aus und lassen nicht mehr los. Die Einsicht Nietzsches, >unsere Erleichterungen sind es, die wir am schwersten büßen müssen<, trifft auch auf Alkohol und die ganze Palette der Psychopharmaka zu, insonderheit aber auf die Verbindung von beiden: Während sie noch die Lebensfähigkeit steigern, beginnen sie schon, die Kräfte aufzuzehren und den Körper zu schwächen, ihn dazu zu verführen, die Dosis allmählich zu erhöhen, um die anfänglich stimulierende Wirkung aufrecht erhalten zu können, und zwar so lange, bis der erwünschte Effekt schließlich umkippt, und nur noch das trübe Elend bleibt. Williams, der mit Hilfe von Kaffee sich in Schwung zu bringen pflegte, um besser schreiben zu können, hatte nach Jahren des Mißbrauchs der Alkohol- und Pillen-Mixtur einen Punkt erreicht, an dem der Kaffee keinerlei anregende Wirkung mehr zeigte, weil sein Körper ausgelaugt war. Er kam nicht mehr auf die Beine, ließ sich immer öfter - selbst in der Öffentlichkeit - zu Wutausbrüchen hinreißen, und seinen Freunden gegenüber, die sich mehr und mehr von ihm zurückzogen, entwickelte er eine Paranoia, das heißt, er sah in der kleinsten Form von Kritik einen Angriff auf seine Person, in jeder Nicht-Einladung eine Mißachtung, und überhaupt hatte die Welt sich gegen ihn verschworen. Williams war selbst nicht mehr in der Lage, die nachlassende Qualität seiner weiteren literarischen Produktion zu erkennen. Er wird geschwätzig, langatmig, und verwechselt seine unverblünte Offenheit mit Kunst. Für

die Mißerfolge dieser späten dramatischen und erzählerischen Arbeiten macht er stets andere verantwortlich, anstatt die Ursache dafür bei sich selbst zu suchen.

Die literarischen Arbeiten jedoch, die ihn berühmt machten, sind meisterhaft durchgearbeitet, knapp, konzis. Sie beschreiben Situationen und Augenblicke, in denen das aufgestaute, frustrierte Leben sich offenbart, ein Leben der Verlorenen, in die Williams sich auf eine wundervoll sensible Weise einzufühlen vermochte, das heißt, die Darstellung seiner Figuren, der Vorgang ihrer sprachlichen Modellierung ist identisch mit dem Akt der Einfühlung. In der Erzählung *Portrait of a Girl in Glass* und in dem darauf basierenden Stück *The Glassmenagerie* verarbeitet er das unglückliche Dasein seiner Schwester Rose, die extrem schüchtern war, voller Minderwertigkeitskomplexe und Lebensangst, so daß sie sich nicht unter Menschen traute und stattdessen ihre ganze Liebesfähigkeit auf eine Sammlung kleiner Glastierchen konzentrierte, die sie täglich betrachtet, reinigt und poliert.

Um Rose, die in der Erzählung und der dramatisierten Fassung den Namen Laura trägt, aus ihrer Isolation herauszuholen, lädt die Familie, das heißt, Tennessee und seine Mutter, einen Arbeitskollegen Tennessees ein, der damals noch als Angestellter bei einer Schuhfirma arbeitete. In dem Kollegen, im Stück heißt er Jim, sieht man einen möglichen Kandidaten für Laura. Und während es im Hause der Williams zu einer Annäherung zwischen Jim und Laura kommt, während Laura schon Hoffnung schöpft, sie gleichsam für einen Augenblick erblüht und ihre seelischen Kräfte erwachen, erfährt sie, daß Jim bereits verlobt ist.

Mit zwei, drei Sätzen in Gestalt von Regieanweisungen skizziert Williams den inneren Zusammenbruch seiner Schwester: „Laura schwankt ein wenig und hält sich an der Lehne des Sofas fest. [...] Das Leuchten in [ihrem] Gesicht ist erloschen und hat einem Ausdruck unendlicher Trostlosigkeit Platz gemacht.“

Williams, der seine Schwester liebte und sich schreibend in ihre Gefühlswelt hineinversetzen konnte, war in seinem Verhalten ihr gegenüber dazu nicht immer in der Lage. Als seine Eltern mit ihm und seinen Geschwistern noch nicht sehr lange in St. Louis wohnten, kommt es zu einem Zwischenfall: Tennessee, der selbst zu großer Schüchternheit neigte, war endlich froh, in der neuen Stadt Anschluß gefunden zu haben zu einer Gruppe Gleichaltriger. Als die Eltern verreist waren, gab Tennessee eine Party für seine neuen Freunde, und als die Eltern zurückkehrten, verpetzte ihn seine Schwester, so daß ihm die Mutter, die sehr dominant war und ihn eifersüchtig bewachte, verbot, diese Freunde je wieder einzuladen.

Als er darauf hin seiner Schwester im Treppenhaus begegnet, zischt er ihr, außer sich vor Wut, zu: „Wenn ich deine häßliche Fratze bloß nie wieder zu sehen brauchte.“

Er trifft sie mit diesen Worten ins Mark, ins Zentrum ihrer Unsicherheiten und Minderwertigkeitskomplexe.

Selbstkritisch kommentiert er als Sechzigjähriger in seiner Autobiographie: „Das ist wohl das Grausamste, was ich je im Leben getan habe, und dazu etwas, das ich nie wieder wirklich gutmachen kann.“

Man muß diesen Satz im Zusammenhang der Tatsache lesen, daß Williams Schwester - in ähnlicher Weise wie Roths Frau Friedl - geisteskrank wurde und in einer psychiatrischen Anstalt untergebracht werden mußte. Und ähnlich wie Roth macht Williams sich Vorwürfe, daß er möglicherweise in einem entscheidenden Vorstadium der Erkrankung sich zu wenig und zu wenig liebevoll um seine Schwester gekümmert hatte.

In der *Glassmenagerie*, im Drama, in dem er auch als Kommentator auftritt, spricht er von der Verstrickung seiner Person in einen Schuldzusammenhang: Um seinen Schicksal entrinnen zu können, der freudlosen und spießigen Atmosphäre seines Elternhauses, habe er sich egozentrisch verhalten müssen, da er sonst als Schriftsteller sich nie hätte entfalten können. Williams erfährt an sich selbst - wie so viele vor und nach ihm - die Antinomie zwischen sozialem Engagement und asozialer Selbstbezogenheit des Künstlers.

Die Richtung der Kritik an einem Schriftsteller, also daran, daß er im Alltag keineswegs von so herausragender Humanität erfüllt ist, wie sein Werk es zu suggerieren scheint, diese Richtung wäre umzukehren: ein Künstler ist keineswegs erhaben über Verstrickungen, Schuldhaftigkeit, über das Triebhafte, Blinde der eigenen Person. Indem er aber in der Kunst, die eine Aufarbeitung des Durchlebten darstellt, jene Einfühlung leistet, die er in der Realität versäumte, wird so manches Werk zu einer Abbitte für begangenes Unrecht.

Das Einfühlungsvermögen und das es begleitende rücksichtsvolle, behutsame Verhalten, zu dem Williams in einer für seine Schwester sich entscheidenden Situation nicht fähig war, wird gleichsam im Werk nachgeholt. Und so wird das Leiden einer armen, in sich gefangenen Seele, die im realen Leben andere Menschen durch ihre Unsicherheit und Schüchternheit abstößt, für Außenstehende, für den Leser und den Zuschauer des Dramas nachvollziehbar. Im klassischen Sinne wird ein Mitleiden ermöglicht, wird das sonst im Privaten dahindämmernde Unglück öffentlich und beredt.

Die künstlerische Darstellung menschlicher Probleme, die von der Norm abweichen, bewirkt, daß Menschen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit geraten, Menschen, die bisher von jeder Gesellschaft an den Rand gedrängt worden sind und die ohne ihr Dasein in der Kunst gänzlich übersehen würden.

Solange das Zusammenleben innerhalb von Gesellschaften bestimmt wird von Rücksichtslosigkeit und dem >survival of the fittest<, haben körperlich und mental Schwache nur geringe Chancen, vom Gros der Frühaufsteher, der Aktiven und Durchsetzungsstarken akzeptiert zu werden. Marathonläufer, die das Rennen gewinnen wollen, können es sich nicht leisten, barmherzige Samariter zu sein.

Es gibt ein Wort, das die Angepaßtheit des Menschen an die gnadenlosen Gesetze des gesellschaftlichen Überlebens zum Ausdruck bringt. Dieses Wort heißt realitätsgerecht. Und es gibt eine Vorstellung in der Philosophie, die auf Realitätsgerechtigkeit des Einzelnen abzielt: Man muß sich durch sämtliche Theorien, von Platon über Hegel und Marx bis hin zu den Denkern der Gegenwart hindurcharbeiten, um die Geschichte, Völker, Nationen, um Industrialisierung und den Rest gesellschaftlicher Zusammenhänge zu begreifen. Erst in der Totalität des Begreifens liegt die Autonomie des Ein-

zelen, erst im gedanklichen Durchdringen und der systematischen Ordnung der Mannigfaltigkeit der Dinge und menschlicher Wahrheitsansprüche bildet sich die Stabilität des Charakters. Philosophieren dieser Art ist ohne Fitness-Studio, ohne Hochbegabung, ist ohne Rücksichtslosigkeit der eigenen Triebnatur gegenüber nicht möglich. Gelobt wird nur, was hart macht und Härte zeigt.

Tennessee Williams war seiner Natur nach ein viel zu labiler Charakter, um sich mit eiserner Konsequenz durch die Totalität der Wirklichkeit hindurchtrainieren zu können. An ihm geht das Credo Hegels, wer die Schwierigkeiten, in denen er steckt, reflektiert, ist bereits darüber hinaus, zu Bruch. Ja, die gesamte idealistische und aufklärerische Identitätsphilosophie, das Ich sei die Einheit seiner von ihm durchlaufenen Erfahrungen, es sei die Synthesis der Mannigfaltigkeit, erweist sich als die große Illusion der Moderne. Williams verarbeitet in *Cat on a Hot Tin Roof* seinen Alkoholismus, im Film dargestellt von Paul Newman, und bleibt weiterhin von der Flasche abhängig; er verarbeitet an der Figur der Blanche in *Endstation Sehnsucht* seine Schwierigkeiten mit dauerhaften Bindungen, reflektiert das Moment der Treue und bleibt treulos. Er zeigt, wie schmerzhaft es für Laura in *The Glass Menagerie* ist, als Braut für Jim nicht in Frage zu kommen, und doch ist Williams ein herzloser Liebhaber, der auf die Gefühle seines langjährigen Lebenspartners Frank Merlo wenig Rücksicht nimmt. Williams war homosexuell, und er verhielt sich wie eine unersättliche Nymphomanin, die keine Gelegenheit ausläßt, und von einem >one-night stand< zum anderen taumelt. Bei keinem anderen Autor, so weit mir bekannt ist, wird so häufig über die unwiderstehliche Anziehungskraft von Männerhintern in engen Hosen geschrieben.

So wenig die Selbstreflexion in seinen Stücken, Erzählungen und Memoiren eine anhaltende Veränderung seiner Verhaltensmuster bewirkte, so wenig konnte die Behandlung bei einem Psychoanalytiker ausrichten. Er griff immer wieder zu Antidepressiva, zu Schlafmitteln und Tranquilizern, und immer wieder zur Flasche: Folge davon war ein rapider körperlicher Verfall. Ende der sechziger Jahre war Williams fast blind, konnte kaum noch sprechen, geschweige denn laufen.

Es gab in Williams Bewußtsein, das macht sein literarisches Werk deutlich, eine Fülle moralischer Vorstellungen, Imperative, an die er sich aber kategorisch nicht zu halten vermochte. Williams besaß einerseits die Stärke, sich der Disziplin literarischer Arbeit zu unterwerfen, war aber andererseits so schwach, daß er sich den dissozierenden sinnlichen Verlockungen allzuleicht und allzusehnell überließ. Mit der gleichen Leichtigkeit, mit der er moralische Bedenken beiseite schiebt, sofern sie seiner sexuellen Gier im Wege stehen, greift er immer wieder zum Alkohol und zu Pillen, die in den Vereinigten Staaten, wie auch die Biographie von Marilyn Monroe verdeutlicht, von den Ärzten bedenkenlos verschrieben wurden.

Williams sah sich aber nicht nur als Opfer, als ein von der Gesellschaft wegen seiner Homosexualität abgelehnter Außenseiter, sondern auch als Täter, der nimmt, was er kriegen kann, ohne auf die Gefühle anderer Rücksicht zu nehmen. Er thematisiert seine Selbstsucht in dem Stück *Plötzlich im letzten Sommer*, in seinem ersten Stück nach der psychoanalytischen Behandlung. Doch weder die Analyse noch die Dramatisierung verhelfen ihm dazu, seine Verhaltensmuster dauerhaft zu ändern.

Der Schein der Vollendung, der die Kunstwerke überstrahlt, läßt das oft armselige, gebrechliche, verzweifelte Leben ihrer Urheber verschwinden. Wie beides ineinanderspielt, der Glanz des Ruhms und das inmitten dieses Glanzes vorhandene Elend, zeigt Kafka am Beispiel einer Kunstreiterin in seiner Erzählung *Auf der Galerie*. Die Artisten aller Couleure sind nicht, was sie aufgrund ihrer Werke und ihres Könnens zu sein scheinen. Der Komponist Witold Lutoslawski sagte einst über die Funktion des Künstlers: „Our role is to offer a message from an ideal world.“ Dieses Zitat fand sich am 29. August 1993 in der englischen Tageszeitung *Observer*. Direkt darunter hatte die Redaktion die Äußerung eines UN-Offiziers über die UN in Bosnien abgedruckt: „This is the most corrupt organisation I have ever worked for; everybody is on the take.“ Jeder versucht für sich selbst herauszuholen, was er nur kann.

Wozu brauchen wir angesichts einer wahnhaften Realität noch Kunst? Die Utopie sagt den Menschen, daß sie noch nicht sind, was sie sein könnten, sie hält ihnen einen Spiegel vor, der dem, der hineinblickt, verdeutlicht, daß er boshaft, rücksichtslos, brutal, egozentrisch, charakterlich verlumpt ist. Die Utopie erbittet ein Einsehen in die Grausamkeit unserer Natur, sie sagt uns, daß wir liebevoller, einfühlsamer, daß wir nicht blind gegenüber dem Lebensrecht anderer sein sollten. Die Realität aber sagt, daß sie der Utopie nicht bedürfe, denn sie bezeichnet ihren Wahn als Normalität, sie nennt, so Orwell in *1984*, den Haß Liebe, den Krieg Frieden, die Sklaverei Freiheit. Anstelle der Utopie als Korrektiv setzt sie die Beschönigungen, die Euphemismen, die Lüge und die Verbiegungen.

Die beiden Zitate aus dem *Observer* bezeichnen mit dem Hinweis auf das Utopische der Kunst und das Korrupte der Realität zwei Aspekte der Wirklichkeit, an denen der Künstler partizipiert. Wollte man eine Liste der moralischen Verfehlungen von Schriftstellern anlegen, so würde allein schon diese vermutlich endlos. Eine Reihe von DDR-Schriftstellern war für die Stasi tätig, Erich Kästner bewarb sich um Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer, Brecht nutzte im Namen moralischer Kunst die Frauen aus, die für ihn arbeiteten, Elia Kazan, dessen Filme mich als Jugendlichen beeindruckten, machte sich des Verrats schuldig: er schwärzte einige seiner Kollegen vor dem McCarthy-Komitee für unamerikanische Umtriebe an. Wenn wir uns enttäuscht vom Werk eines Künstlers abwenden, weil wir nach Jahren erfahren müssen, daß er nicht nur ein großer Humanist, sondern auch ein Schwein war, würde die Landkarte der Kunst zur Wüste.

Wir benötigen die Kunst gegen die Realität. In ihr scheint auf, was für uns möglich wäre. Kunst bestätigt die Berechtigung unserer Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit und führt uns vor Augen, wie wenig wir selber unser Bedürfnis nach dem richtigen Leben erfüllen. Es gibt Menschen, die weinen vollkommen erschüttert angesichts des Leidens, das ihnen ein Kunstwerk vor Augen führt, rühren aber nicht den kleinsten Finger für einen leidenden Menschen, der ganz in ihrer Nähe lebt.

Kunst und Philosophie heute gewinnen erst in der Entfaltung des Scheins an Tiefe, also im Bewußtsein, daß alle Vollendung Täuschung ist, und im Wissen, daß die humane Substanz im Kunstwerk nicht identisch ist mit dem realen Verhalten der Künstler. Proust war einer der wenigen, dem das deutlich war, denn er sagt in der *Suche nach der verlorenen Zeit*: „Wir benennen in der einen Welt und leben in einer anderen. Zwi-

schen beiden Welten gibt es keine wirkliche Verbindung.“