

# UNWORT, ORPHISCH: "DILETTANTISMUS" ALS "URSPRUNG DES DENKENS"

Michael Schmidt

Daß Friedrich Dürrenmatt sich in der als *Persönliche Anmerkung* betitelten Vorbemerkung seines Bildbandes *Bilder und Zeichnungen* als "Dilettant"<sup>1</sup> bezeichnete, könnte als Beschreibung eines Sachverhalts aufgefaßt werden: Mit der Formulierung "Ich bin ein zeichnerischer Dilettant" charakterisiert der nun als bildender Künstler debütierende Schriftsteller den Sachverhalt, daß er nie eine akademische Ausbildung absolviert hatte: "Von mir aus bereue ich es immer noch, ich bin immer noch wütend, daß ich damals nicht zur Kunstschule gegangen bin und zeichnen gelernt habe wie jeder Maler", hatte er bereits einige Jahre früher im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold gesagt.<sup>2</sup>

Der Ausdruck Dilettant wird hier so pejorativ verwendet, wie er im Wörterbuch steht: "Abwertend z. T. schon im 18. Jh., heute ausschließlich."<sup>3</sup> Dürrenmatts Selbstcharakteristik verortet sich, als Ausdruck seiner Frustration über die fehlende Ausbildung, in diese lexikalisch knapp skizzierte Tradition einer Abwertung, die bei Goethe und Schiller bekanntlich ihren ersten Höhepunkt fand und seitdem

---

<sup>1</sup> Friedrich Dürrenmatt: *Persönliche Anmerkung*, in: Dürrenmatt. *Bilder und Zeichnungen*, hrsg. von Christian Strich. Mit einer Einleitung von Manuel Gasser und Kommentaren von Friedrich Dürrenmatt, Zürich 1978, am Schluß des nicht paginierten Bildbandes.

<sup>2</sup> Das Gespräch (aus dem Jahre 1975, in der hier zitierten Sammlung mit der internen Ordnungsnr. 39 versehen) ist abgedruckt in Friedrich Dürrenmatt: *Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971 – 1980*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Anna von Planta und Jan Strümpel, Zürich 1996 (= Friedrich Dürrenmatt: *Gespräche 1961 – 1990* [in vier Bänden], Bd. 2, S. 115 – 180, S. 122.

<sup>3</sup> Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*, 9., vollständig neu bearbeitete Auflage von Helmut Henne und Georg Objartel unter Mitarbeit von Heidrun Kämper – Jensen, Tübingen 1992, S. 175.

nahezu ungebrochen blieb. Nahezu, denn Max Weber<sup>4</sup> und Egon Friedell<sup>5</sup> gestehen dem Dilettanten zumindest im Bereich der Wissenschaften ein Existenzrecht an der Seite der Fachmänner zu.

Indessen ist nicht zu übersehen, daß Dürrenmatt sich mit dieser unscheinbaren Bemerkung eben auch als Maler und Zeichner positionierte<sup>6</sup>, dessen nichtliterarisches Werk nun und fortan in der Öffentlichkeit immer stärker wahrgenommen wurde. Wie er es sich gewünscht hatte, werden seine Malereien und Graphiken heute keineswegs als "Nebenarbeiten zu meinem literarischen Werk"<sup>7</sup> aufgefaßt. Seitdem sie in einem prächtigen eigenen Museum auch öffentlich zugänglich sind – und Dürrenmatt wenigstens auf dieser Ebene seinen schriftstellerlebenslangen Konkurrenten Max Frisch posthum also noch schlug – wird deutlich, daß der "Dilettant" einer mangelnden zeichnerischen Kompetenz zum Trotz eben doch ein – mit einem Modewort – ProAm war, ein professioneller Amateur also,

---

<sup>4</sup> Vgl. Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*. München und Leipzig, 3. Aufl. 1930, S. 13: „Nur auf dem Boden ganz harter Arbeit bereitet sich normalerweise der Einfall vor. Gewiß: nicht immer. Der Einfall eines Dilettanten kann wissenschaftlich genau die gleiche oder eine größere Tragweite haben wie der des Fachmanns. Viele unserer allerbesten Problemstellungen und Erkenntnisse verdanken wir gerade Dilettanten. Der Dilettant unterscheidet sich vom Fachmann – wie Helmholtz über Robert Mayer gesagt hat – nur dadurch, daß ihm die feste Sicherheit der Arbeitsmethode fehlt, und daß er daher den Einfall meist nicht in seiner Tragweite nachzukontrollieren oder abzuschätzen oder durchzuführen in der Lage ist.“

<sup>5</sup> Zu Friedell vgl. Cathrine Theodorsen: *Leopold [von] Andrian, seine Erzählung Der Garten der Erkenntnis und der Dilettantismus in Wien um 1900*, Dr.art.-avhandling Tromsø 2005, S. 19 ff, zu Friedell und Dürrenmatt vgl. Marc Eichelberg: *F.D. und die Naturwissenschaften*, in: Friedrich Dürrenmatt. *Schriftsteller und Maler. Katalog zu den Ausstellungen "Querfahrt. Das literarische Werk" und "Porträt eines Universums. Das zeichnerische und malerische Werk"*, hrsg. vom Schweizerischen Literaturarchiv Bern und vom Kunsthaus Zürich, o.O 1994, S. 225 – 227.

<sup>6</sup> Debütiert als Zeichner hatte er freilich bereits 1963 mit dem bei Diogenes erschienenen Bändchen *Die Heimat im Plakat*, einer Sammlung Karikaturen, die er angeblich in verregneten Sommerferien für seine Kinder gezeichnet haben will. Dieses Debüt wurde offenbar kaum wahr- und jedenfalls nicht sehr ernst genommen. Vgl. dazu die Memorabile des Verlegers Daniel Keel: *Ein Meteor im Salat der heutigen Literatur*, in: Friedrich Dürrenmatt. *Schriftsteller und Maler. Katalog*, a.a.O., S. 184 – 186.

<sup>7</sup> Dürrenmatt, *Persönliche Anmerkung*, a.a.O.

der die Bildnerie<sup>8</sup> zwar nicht als Broterwerb betrieb, ihre Methoden aber, trotz der fehlenden Zeichenausbildung, in einer durchaus professionellen Weise beherrschte.

Ironischerweise übersah Dürrenmatt bei seiner Selbstcharakteristik als "zeichnerischer Dilettant" die ausgesprochene Grenzposition der Zeichnung zwischen den Bereichen der dilettantischen und der professionellen Kunstausbübung. Historisch gesehen, in der langen, mit der Renaissance einsetzenden Geschichte des Zeichenunterrichts für Laien, galt die Zeichnung als die höchste den Liebhabern erreichbare graphische Kunstfertigkeit, während sie in der Malerei eher als Voraussetzung angesehen wurde. Andererseits hat die Dilettantenerfindung der Lithographie, mit der die bildende Kunst recht eigentlich in das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit eintrat, zu einer Neubewertung und Aufwertung der Zeichnung und des Zeichnens geführt, die keineswegs nur den historischen Kunstmarkt betraf.<sup>9</sup> In der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts wurde die Zeichnung zu dem, was man das autonome Kunstwerk genannt hat. In dieser kunsthistorischen Situation läßt sich recht präzise das Dilemma Dürrenmatts verorten, das sich in der scheinbaren Paradoxie ausdrückt: "Ich habe immer gezeichnet" und "Ich bereue, daß ich damals nicht auf eine[r] Kunstschule [...] zeichnen gelernt habe".<sup>10</sup> Es ist das heterarchisch organisierte Selbstbewußtsein des Dilettanten, das ihn später die Anforderungen der Kunstschule, das Gelächter der Akademie-Professoren, das zu seiner offensichtlichen Verblüffung schließlich ausbleibende "Donnerwort"<sup>11</sup> der Kritik ignorieren ließ: "Erst viel später habe ich

---

<sup>8</sup> Vgl. Peter Rüedi: Friedrich Dürrenmatt und die Ahnung vom Ganzen. Bild, Sprache, Gedanke: Der Stoff, aus dem die Stoffe sind, in: Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler. Katalog, a.a.O., S. 17 – 39, S. 21

<sup>9</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: >...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen<. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500 – 1870. Ein Handbuch, Frankfurt a.M. 1979.

<sup>10</sup> Im Gespräch (39) mit Arnold, a.a.O., S. 122.

<sup>11</sup> Dürrenmatt: Anmerkung. a.a.O.

dann einfach einen Stift genommen und wieder angefangen zu zeichnen, was ich sehe."<sup>12</sup>

Man wird das Dilettantische, das Dürrenmatt durchaus traditionell mit dem Zeichnerischen verbindet, also nicht umstandslos "als den Bereich des Unmittelbaren, das vor und unter seinen einzelnen Werken liegt",<sup>13</sup> bezeichnen können. Dürrenmatts Ölgemälde wirken nicht unbedingt so, als liege ihnen eine Zeichnung – als eigenständige Studie oder als Skizze auf der Leinwand – zugrunde. Neben dem eigentlich malerischen Werk stehen zahlreiche eindrucksvolle Federzeichnungen, die in diesem Oeuvre vielleicht in besonderem Maße das "unsichtbare" Kunstwerk<sup>14</sup> verkörpern. Und in der Federzeichnung hat Dürrenmatt jedenfalls eine Art Ausbildung durch einen Gymnasiallehrer genossen; anders als dem armen Franz Kafka hat ihm der Zeichenunterricht also keineswegs die Ausübung bildender Kunst wirklich und dauerhaft verstellt.

Dürrenmatts Selbstbezeichnung als "zeichnerischer Dilettant" mag schließlich durchaus ein Element von Understatement<sup>15</sup> enthalten haben, sie mag als Unsicherheit eines erfolgreichen Schriftstellers verstanden werden, dessen Ruhm als Theaterautor gerade in diesen Jahren in eine Art Midlifecrisis geraten war, und der sich damals erheblichen Angriffen ausgesetzt sah, weil er die Politik Israels zu verteidigen gewagt hatte. Nach einem taktischen Understatement klingt der gesamte Schluß der *Anmerkung*, der im Bekenntnis als Dilettant gipfelt und dieses Wort genau so verwendet, als solle es mögliche,

---

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Rüegg, a.a.O., S. 31

<sup>14</sup> Vgl. Hans Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998

<sup>15</sup> Vgl. Dürrenmatt: *Anmerkung*, a.a.O.: " Im übrigen bin ich immer noch erstaunt über die Verrücktheit Daniel Keels, dieses Buch herauszubringen, und immer noch verlegen, daß Manuel Gasser, dem die Malerei so viel verdankt, gar das Vorwort dazu schrieb, und – ich muß es zugeben – nun doch etwas stolz darüber, das er über meine Malerei und Zeichnerie kein >Donnerwort< gesprochen hat."

nicht zu sagen wahrscheinliche Kritik abfangen. Darauf deutet die metaphorische Verklammerung zwischen den Bildern und dem Theater hin, das sich jedenfalls im deutschsprachigen Raum in dieser Zeit der späten siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts von Dürrenmatt abgewandt hatte<sup>16</sup>:

Immer wieder: ich bin kein Maler. Ich male technisch wie ein Kind. Ich male aus dem gleichen Grund, wie ich schreibe: weil ich denke. Malerei als eine Kunst, 'schöne Bilder' zu machen, interessiert mich nicht, ebenso wie mich die Kunst, 'schönes Theater' zu machen, nicht interessiert. Ich könnte nicht hauptberuflich Maler sein, aus dem einfachen Grunde: ich wüßte die meiste Zeit nicht, was ich malen sollte. Ich bin ein zeichnerischer Dilettant.<sup>17</sup>

Die Frage, ob Kunst ausübt, wer darin verhindert ist, hat die Literatur seit der Aufklärung immer wieder unter der auf Lessing zurückgehenden Formel vom "Raffael [...] ohne Hände"<sup>18</sup> diskutiert. Während der Prinz vor dem Porträt Emilia Galottis – "Ihr Werk, Conti? oder das

---

<sup>16</sup> Vgl. Friedrich Dürrenmatt: *Labyrinth. Stoffe I-III*, Zürich 1990, S. 36: "Mein Kredit, den ich einmal auf der Bühne besaß, ist durch Lächerlichkeiten verspielt worden."

<sup>17</sup> Dürrenmatt: *Anmerkung*, a.a.O.

<sup>18</sup> Vgl. dazu aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Gerhard Plumpe: *Kunst ist Kunst. Vom Subjekt zur Tautologie*. In: *Symptome. Zeitschrift für epistemologische Baustellen*, H. 6 (1990), S. 66 – 75; Bettina Gruber: "Nichts weiter als ein Spiel der Farben". *Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus*. In: *Romantik und Ästhetizismus*, hrsg. von Bettina Gruber und Gerhard Plumpe, Würzburg 1999, S. 7 – 27; Alexandra Pontzen: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000; mit einem speziellen Interesse am Dilettantismus Theodorsen, a.a.O., S. 226 ff. – Aus kunstwissenschaftlicher Sicht vgl. Belting, a.a.O., S. 46 ff., S. 83 ff. und insbes. S. 164 ff.

Werk meiner Phantasie?"<sup>19</sup> – im gleichnamigen Drama (I/4) gleichsam erstarrt, klagt dessen Schöpfer, der Maler Conti: "Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Augen durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren!"<sup>20</sup> Gerade aus seinen Defiziten glaubt Conti zu "erkenne[n], [...] daß ich ein wirklich großer Maler bin; daß es aber meine Hand nur nicht immer ist. – Oder meinen Sie nicht, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?"<sup>21</sup>

Wenn nun der Weg vom Auge zur Hand für den professionellen Maler Conti, der dem Prinzen eine unter der Hand angefertigte Kopie des für den alten Galotti angefertigten Porträts verkauft, problematisch ist, so gilt dies für den Dilettanten Werther in Goethes Erzählung, der Lessings Tragödie offenbar soeben aufgeschlagen aus der Hand gelegt hat, als er sich erschießt, erst recht: "Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie malen ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken", schreibt er am 10. Mai.<sup>22</sup> Literaturhistorisch gesehen, schloß das Nicht-Zeichnen-Können die Möglichkeit, ein großer Maler zu sein, also grundsätzlich nicht aus. Allerdings wird man seinerseits nicht ausschließen dürfen, daß die Befähigung zum Zeichnen aufgrund der seinerzeitigen Sozialisationsmuster bei Werther ausgeprägter war als beim Dilettanten Dürrenmatt. Und der kann diese Traditionslinie schlechterdings nicht nicht gekannt haben, da es sich als Theaterautor immer wieder mit *Emilia Galotti* beschäftigte und seine oben erwähnten

---

<sup>19</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: *Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 2, München 1971, S. 127 – 204, S. 133

<sup>20</sup> Ebd., S. 133 f.

<sup>21</sup> Ebd., S. 134.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. [Erste Fassung], in: Ders.: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 4: *Der junge Goethe*, Zürich 1949, S. 268 – 381, S. 270.

Probleme mit der Kritik sich gerade auch an seiner Inszenierung dieser Tragödie Lessings entzündet hatten.

Unlängst hat Cathrine Theodorsen auf Grillparzers armen Prater-Spielmann Jacob als einen "Künstler [...] ohne Hände"<sup>23</sup> hingewiesen, der, wenn man der Erzählerperspektive trauen darf, tatsächlich nicht musizieren kann, und damit also eher als Werther ein Paradigma für den zeichnerisch ungeschickten "Dilettanten" Dürrenmatt abgäbe.<sup>24</sup>

Der Erstdruck von Grillparzers Erzählung erschien in dem literarischen Almanach *Iris*.<sup>25</sup> Im selben Band wurde auch der Erstdruck von Adelbert Stifters Erzählung *Prokopus*<sup>26</sup> publiziert. Unter den Nebenfiguren dieses Textes spielt der Erzieher des Titelhelden, Bernhard von Klauen, eine besondere Rolle, denn diese Figur ist auf dem gestochenen Titel des Almanachs abgebildet. Der Text charakterisiert von Klauen so:

In seinem Schlosse hatte er viele Bücher und wissenschaftliche Geräthe. In den Büchern las er, mit den Geräthen machte er Versuche. Er reiste auch manchmal fort, und besuchte Städte und

---

<sup>23</sup> Theodorsen, a.a.O., S. 235 ff.

<sup>24</sup> Tatsächlich scheint sich Dürrenmatt in dem bereits zitierten Gespräch (39) mit Arnold (a.a.O., S. 121) ein klein wenig nach dem Vorbild des Spielmanns Jakob zu stilisieren, wenn er von seinen Schwierigkeiten als Kind mit einer seinen Begabungen gegenüber wenig sensiblen Umwelt erzählt: "Ich hatte immer Schwierigkeiten in der Schule. Ich war ein Mensch ohne Gedächtnis, ich war ein Träumer und kam nie in der Schule nach; ich war wie besessen, habe immer gezeichnet – und meine Eltern haben mir einfach versprochen: Wenn ich meine Maturität mache, dann könne ich Maler werden." Das Verständnis der Eltern macht den entscheidenden Unterschied zu Grillparzers Protagonisten aus: "Und meine Mutter ging natürlich zu Kunstmalern [...] – die lachten alle über meine Bilder, über meine phantastischen Bilder, und sagten: Ich solle mal lernen, Äpfel zu zeichnen – ich hatte aber überhaupt keine Lust, Äpfel zu zeichnen.[...] So wurde ich kein Maler." (ebd., S. 121 f.)

<sup>25</sup> Der arme Spielmann. Erzählung von Franz Grillparzer. In: *Iris*. Deutscher Almanach für 1848. Hrsg. von Johann Grafen Mailáth, Neue Folge. Zweiter Jg., Pesth o.J., S. 1 – 54.

<sup>26</sup> Prokopus. Erzählung von Adalbert Stifter. In: *Iris*, a.a.O., S. 61 – 135.

Männer, die ähnliche Dinge trieben, wie er, und unterredete sich mit ihnen.<sup>27</sup>

Kluen ist auch der Vorwurf der Titelillustration, wo er in einer melancholischen Haltung inmitten verschiedener naturwissenschaftlicher Instrumente sitzt, die um ihn verstreut liegen wie das Handwerkszeug um die sitzende Figur in Dürers bekanntem Kupferstich *Melencholia I* von 1514. Während die nach 1820 – dem Jahr der endlichen Entdeckung des Elektromagnetismus – schon eher obsolet gewordenen Elektrisiermaschinen an den Rand der Zeichnung des sonst nicht weiter bekannt gewordenen Peter J. N. Geiger gerückt sind, stehen ein Globus und ein astronomisches Fernrohr unmittelbar am Sessel. Anders als der noch aus dem späten Mittelalter stammende Globus gilt das Fernrohr zusammen mit dem Mikroskop als Leitinstrument der wissenschaftlichen Revolution der frühen Neuzeit.<sup>28</sup> Das darf nicht über die bedeutende Rolle gerade des Himmelsfernrohrs für den naturhistorischen Dilettantismus dieser Epoche und über die bedeutende Rolle von Dilettanten in der Entwicklung der Astronomie hinwegdeuten. Beide Instrumente vom Titelblatt der *Iris*, ein Globus und ein Tubus<sup>29</sup>, fanden sich im Arbeitszimmer Dürrenmatts; der Autor, der gelegentlich neben ihnen fotografiert wurde<sup>30</sup>, wußte sich offenbar sehr wohl als Dilettant zu stilisieren. Der dies vielleicht sogar mußte, um seine Position als dramatischer Kritiker der modernen Naturwissenschaften ironisch zu relativieren.

---

<sup>27</sup> Ebd. S. 114 f.

<sup>28</sup> Vgl. Engelhard Weigl: Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit, Stuttgart 1990.

<sup>29</sup> Im Gespräch (39) mit Arnold, a.a.o., S. 117, erzählt Dürrenmatt: "Dazu kam ein merkwürdiger Hang – ich weiß nicht, wie der zu erklären ist -, eine Passion, die ich schon als Erstkläßler hatte, für die Astronomie, also für die Weite; eine Passion, die ich jetzt immer noch habe."

<sup>30</sup> Vgl. etwa die Photographien auf S. [272] und [273] des bereits mehrfach zitierten Kataloges: Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler, a.a.O.



Das Problem des zeichnerischen Dilettantismus liegt also zunächst auf einer ganz anderen Ebene als etwa jener Dilettantismus, den man einen pragmatischen nennen und darin sehen könnte, daß Dürrenmatt in seinen jüngeren Jahren einige Kriminalromane schrieb und damit ein Genre bediente, dem seinerzeit unbestritten das Odium des amateurhaften Schreibens anhing. Dieses geringe literarische Ansehen der Autoren von Detektivgeschichten und Kriminalromanen bedeutete damals ein Problem selbst für die erfolgreichsten, innovativsten und damit angesehensten Vertreter der Gattung.

So hat – in etwa eben den Jahren, da Dürrenmatt seine Krimis schrieb – Raymond Chandler als einer der namhaftesten Vertreter der amerikanischen *hard boiled detective story* immer wieder die Rolle und auch das Selbstbewußtsein der Kriminalschriftsteller als Dilettanten und Amateure<sup>31</sup> auf dem literarischen Feld reflektiert:

Nicht daß ich mich selber mit diesen Leuten auf eine Stufe stelle. Ich tue das überhaupt nie, und es ist mir auch gar nicht besonders wichtig. Ich bin immer noch Dilettant, bin immer noch, psychologisch gesprochen, durchaus imstande dazu, die Schriftstellerei überhaupt hinzuschmeißen und das Studium der Rechte oder der vergleichenden Philologie aufzunehmen.

Und Chandler begründete sein Beharren auf seinem angeblich selbstgewählten Status als literarischer Amateur nicht ohne Ressentiment mit der Larmoyanz der literarischen Welt:

---

<sup>31</sup> Vgl. Michael Schmidt: "Religion des Gentleman." Über den wissenschaftlichen Dilettantismus des Sinologen und Kriminalschriftstellers Robert van Gulik und die dilettantische Tradition des Detektivromans. In: *Modi operandi. Perspektiven på kriminallitteratur*, hrsg. von Eva Lambertsson Björk, Karen Patrik Knutsen und Elin NesjeVestli, [Halden] 2003, S. 115 – 128. Ders.: *Der Dilettant, ein Detektiv. Wilhelm Raabes Stopfkuchen und die Möglichkeit des Kriminalromans*. In: *Dilettant, Dandy und Décadent*, hrsg. von Guri Barstad und Marie-Theres Federhofer, Hannover 2004 (= TROLL, Bd. 1), S. 49 - 78

Es gibt in der Verlagsarbeit so manches, was mir durchaus gefallen könnte, aber der Umgang mit Schriftstellern gehört nicht dazu. Ihre Egos verlangen zuviel Streicheleinheiten. Sie führen ein überspanntes Leben, in dem sie viel zu viel Menschlichkeit für viel zu wenig Kunst opfern. Ich glaube, das ist auch der Grund, weshalb ich schon vor Jahren beschlossen habe, nie etwas anderes zu sein als ein Amateur.<sup>32</sup>

Nun war, nachdem bereits in der Zwischenkriegszeit Autoren wie Ernst Bloch, Siegfried Kracauer und Bert Brecht Lanzen für das Lesen von Kriminalromanen<sup>33</sup> gebrochen hatten, Dürrenmatt im deutschen Sprachraum wohl der erste relativ angesehene und etablierte Schriftsteller<sup>34</sup>, der um des lieben Geldes willen bereit war, seinen jungen literarischen Ruf als Autor von Krimis aufs Spiel zu setzen, um als Dilettant die Möglichkeiten eines unangesehenen literarischen Genres zu erproben. Daß er damit eine Vorreiterposition einnahm, ist kaum zu bestreiten. Gerade in der Literatur der sogenannten Postmoderne sollten Schreibstrategien des Kriminalromans gang und gäbe werden.

Um das "als Dilettant" hier wenigstens ansatzweise zu erläutern: Gemeint ist damit mehr als die Liebe zum Schreiben oder die Freude am Malen, wie sie die Wörter Dilettant und Amateur suggerieren. Wichtiger erscheint vielmehr die besonders im Zitat Chandlers deutlich zutage tretende Bereitschaft zu einer heterarchischen Partizipation an hierarchisch strukturierten Diskursen wie der Schriftstellerei, der Rechtswissenschaft und der vergleichenden Philologie. Der Dilettant erwartet, gleichberechtigt am Diskurs des Kriminalromans zu partizipieren, auch wenn er in Wirklichkeit längst ein gut etablierter Büh-

---

<sup>32</sup> Raymond Chandler: Die simple Kunst des Mordes. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment, hrsg. von Dorothy Gardiner und Kathrine Sorley Walker. Neu übersetzt von Hans Wollschläger, Zürich 1975, S. 99 und S. 190.

<sup>33</sup> Vgl. die Textsammlung von Jochen Voigt: Der Kriminalroman, 2 Bde, München 1971 (= UTB, Bd. 81 und 82.)

<sup>34</sup> Eben dies würde für Friedrich Glauser, den Vater des schweizerischen Kriminalromans, dessen Einfluß auf Dürrenmatt gemeinhin überschätzt wird, nicht gelten.

nenautor ist, wie seine Bilder und Zeichnungen trotz ihres betonten zeichnerischen Nichtkönnens "nicht Nebenarbeiten zu meinen literarischen Werken [sind], sondern die gezeichneten und die gemalten Schlachtfelder, auf denen sich meine schriftstellerischen Kämpfe, Abenteuer, Experimente und Niederlagen abspielen."<sup>35</sup>

Ungleich unkonventioneller als die Selbstcharakteristik Dürrenmatts als "zeichnerischer Dilettant" erscheint eine andere Aussage zum Dilettantismus, die sich in einem der Gespräche des Dichters mit dem Publizisten Heinz Ludwig Arnold findet, der als "zeitweilige[...r] Eckermann"<sup>36</sup> Dürrenmatts bezeichnet worden ist, gerechter aber als ständige Vertretung Eckermanns bei einer neueren und neuesten deutschen Literatur zu bezeichnen wäre. Diese Umstände, daß es sich hier nämlich um eine allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden handelt, sind zu bedenken, da die markante Äußerung zum Dilettantismus wie ein Stück von schweren Rotweinen inspiriertes Schwadronieren daherkommt: "Ich glaube, der einzige Weg, wieder an den Ursprung des Denkens zu gelangen, ist [...] dieser Dilettantismus."<sup>37</sup> Hier wird Dilettantismus, möglicherweise eine Höhepunkt in der Wortgeschichte des 20. Jahrhunderts, tatsächlich gleichsam zum philosophischen Urwort erklärt, zum Weg, der an den Ursprung des

---

<sup>35</sup> Persönliche Anmerkung, a.a.O.

<sup>36</sup> Rüegg, a.a.O., S. 20

<sup>37</sup> Gespräch (im Jahre 1981, mit der internen Ordnungsnr. 59) Dürrenmatts mit Heinz Ludwig Arnold, in: Friedrich Dürrenmatt: Im Banne der >Stoffe<. Gespräche 1981 – 1987, hrsg. von Heiunz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Anna von Planta und Jan Strümpel, Zürich 1996 (= Gesammelte Gespräche, Bd. 3), S. [11] – 80, S. 66. Dürrenmatt nahm hier eine Anregung Arnolds auf, der unmittelbar zuvor von "einem produktiven >Dilettantismus" gesprochen hatte: "Das ist doch für den Schriftsteller heute eine ganz wichtige Forderung: wieder den Mut zu haben, zu denken, ohne von vornherein zu wissen, ob es richtig oder falsch ist; den Mut zu haben, aus einem produktiven Dilettantismus heraus, aus der Naivität heraus Fragen zu stellen an eine Welt, die weitestgehend von Spezialisten und Experten regiert wird, gegen die man als Schriftsteller kaum ankommt, weil man über deren Wissen nicht verfügt. Denn man kann gerade als Außenstehender deren Verhältnisblödigkeit entlarven." Nicht übersehen werden sollte in diesem Zusammenhang, daß auch Expertenwissen ein performativer Akt ist: schlechtes Theater.

Denkens zurückführen soll. Wobei zu bedenken ist, daß für Dürrenmatt denken schreiben war, Einfälle, die den oft geschilderten schwierigen Weg zum Schreiben zu bewältigen hatten. Wie die weitere Textstelle zeigt, ist auch hier Dilettantismus mit heterarchischer Partizipation verbunden; Dilettantismus wird verstanden als ein Modus der individuellen intellektuellen Reduktion der Überkomplexität der Gegenwart Dürrenmatts als einer "Zeit, in der alles schon gedacht ist.". Er fuhr fort: "In dieser Zeit, in der alles schon gedacht ist, kann ich ja nur einsetzen, wenn ich all das nicht mehr zur Kenntnis nehme. Man ist sonst zerschlagen."<sup>38</sup> Der in der deutschen Gegenwartssprache negativ konnotierte Begriff des Dilettantismus kann hier, auf einer rein sprachlichen Ebene, positiv besetzt werden, weil er den Ausdruck Ignoranz substituiert. Denn eben dies bedeutet: "[...] wenn ich all das nicht mehr zur Kenntnis nehme." Nicht eine individuelle intellektuelle oder moralische Schwäche, die Dummheit, Faulheit oder Arroganz der gewöhnlichen Ignoranz also, sondern eine zunehmende Spezialisierung aller hierarchisch strukturierten Diskurse bedingt diesen Sonderfall von Ignoranz. Ihr zu entkommen, erscheint Dilettantismus, verstanden als eine von jeweils individuellen Interessen geleitete Partizipation an den von Spezialisten beherrschten und unzugänglich gehaltenen Diskursen, der einzige Weg. Der hier nicht einmal direkt, sondern nur im kommunikativen Kontext angesprochene Spezialist, der Fachmann, tritt in diesem Lob des Dilettantismus an die Stelle des scholastischen Pedanten, der dem neuhumanistischen Dilettantismus des 18. Jahrhunderts als Feindbild hatte dienen müssen.<sup>39</sup> Wie hier, wo der Dilettantismus einerseits zahlreiche wissenschaftlich-künstlerische Diskurse neu angeregt oder geschaffen hatte,

---

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Vgl. Marie-Theres Federhofer: „Moi simple amateur“. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Hannover 2001, insbes. S. 104 ff.

andererseits sich zahlreiche Innovationen zunächst gegenüber der Dilettantenkultur hatten legitimieren können, geht es auch hier um Neuerungen: "Ich muß Platz machen für neue Konzeptionen, ich muß Platz machen für neue Ahnungen. Der Mensch kommt nicht allein dadurch weiter, daß er etwas weiß, sondern auch dadurch, daß er etwas ahnt."<sup>40</sup>

Hier hätte Dürrenmatt der Maler sich auf eine Ikone der Malerei der Moderne beziehen können. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, als Dürrenmatt sich als Maler zurücknahm, um sich vor allem als Autor zu positionieren, sah Pablo Picasso, selbst Sohn eines Akademiemalers, in den Malern der Moderne seit van Gogh "Autodidakten" auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und einer neuen Sprache, eine "Freiheit", die Picasso zugleich als ein Problem der "Ordnung" auffaßte. Zu seiner damaligen Lebensabschnittsgefährtin Françoise Gilot sagte er:

Angefangen mit van Gogh sind wir alle, so groß wir auch sein mögen, in gewissem Maße Autodidakten – man könnte fast sagen, naive Maler. Die Maler leben nicht mehr innerhalb einer Tradition, und so muß jeder von uns seine Ausdrucksmöglichkeiten neuerschaffen. Jeder moderne Maler hat das Recht, diese Sprache von A bis Z zu erfinden. Kein Kriterium kann a priori auf ihn angewandt werden, weil wir nicht mehr an strenge Maßstäbe glauben. In gewissem Sinn ist das eine Befreiung, aber gleichzeitig ist es eine ungeheure Begrenzung, denn wenn die Individualität des Künstlers beginnt, sich auszudrücken, verliert er das, was er an Freiheit gewinnt, an Ordnung. Und wenn Du nicht mehr in der Lage bist, dich einer Ordnung zu unterwerfen, dann ist das im Grunde ein gefährlicher Nachteil.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Dürrenmatt, Gespräch (59) mit Arnold, a.a.O., S. 66.

<sup>41</sup> Françoise Gilot/Carlton Lake: Leben mit Picasso, aus dem Englischen von Anne-Ruth Strauss, München 1965. Der letztzitierte Satz kann natürlich leicht so verstanden werden, daß Picasso seiner widerspenstigen jungen Geliebten empfahl, sich seinem Ordnungsanspruch zu unterwerfen. In der Tat macht ihr Buch wie kaum ein andres anschaulich, daß die Klassik der Moderne auch eine viktorianische Verschwörung war. Françoise Gilot ist wohl nicht nur als eine bedeutende Malerin der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Vgl. Françoise Gilot:

Der Unterschied zwischen dem Zeitalter der Aufklärung und dem der Postmoderne<sup>42</sup> besteht nun vielleicht nicht zuletzt in dem Umstand, daß Denken seinerzeit als innovativ gedacht und in eine Vision des Fortschritts eingebracht werden konnte, während Wissen sich später zunehmend deutlicher als einem "Gesetz der Trivialisierung" unterworfen erwies:

[...]: im Wissensfortschritt verlieren Erkenntnisse zunehmend an Bedeutung. In der Ausgangslage des Prozesses besitzen sie einen hohen Bedeutungswert, hingegen meist keinen Nutzungswert, in der Endlage meist keinen Bedeutungs-, gewöhnlich aber einen hohen Nutzungswert. Der Anstieg der Nutzungswerte ist eine häufige Begleiterscheinung des Trivialisierungsprozesses [...]. Die Trivialisierung bezieht sich also nur auf den Bedeutungsschwund. Dieser aber tritt im Wissensfortschritt mit einer gewissen Zwangsläufigkeit ein.<sup>43</sup>

Die Experten und Spezialisten erscheinen in dieser Lesart als die Exponenten des Bedeutungsschwundes, gegen die Dilettanten auf Bedeutungen zu setzen haben: Phantasie, Ahnungen, Mythen sind Stichwörter, die in diesem Zusammenhang fallen. Daß Dürrenmatt sich der Differenz zwischen Bedeutung und Nutzung sehr bewußt war, machte er, diese Gesprächssequenz abschließend, an einem ihm naheliegenden Beispiel deutlich, nämlich am Unterschied zwischen der Bedeutung der Literatur und dem Nutzen, den die Literaturwis-

---

An Artist's Journey. Un Voyage Pictural. Introduction and interview by Brabara Haskell. Foreword by Danièle Giraudy, New York 1987), sondern auch als wichtige Schriftstellerin der Postmoderne erst noch zu entdecken.

<sup>42</sup> Vgl. Michael Schmidt: Die Transformation des Trivialen oder: H.C. Artmanns vampiristische Postmoderne, in: Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Julia Bertschik und Christa Agnes Tuczay, Tübingen 2005, S. 247 – 264.

<sup>43</sup> Friedrich H. Tenbruck: Der Fortschritt der Wissenschaft als Trivialisierungsprozeß, in: Wissenschaftssoziologie. Studien und Materialien, hrsg. von Nico Stehr und René König, Opladen 1975 (= Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderbd. 18), S. 19 - 47, S. 23.

senschaft daraus zieht. Dürrenmatt sah die Trivialisierung der Literatur durch die Literaturwissenschaft:

Das ist nur noch reines Wissen von und in Literatur; die Literatur wird immer mehr untersucht, und ich habe das Gefühl, sie wird immer flüchtiger untersucht, weil schon gar kein Zusammenhang mehr hergestellt wird zwischen ihren einzelnen Teilen. Da ist ein ungeheures Labyrinth von Büchern über Literatur entstanden, und es wird wahrscheinlich bald der Zeitpunkt kommen, wo man mehr über Literatur liest als Literatur selbst.<sup>44</sup>

## II

Dürrenmatts These vom Dilettantismus als einem "Ursprung des Denken" soll hier nicht mit dem vorhersehbaren Ergebnis "Welch Dilettantismus" am späteren Prosawerk des Autors diskutiert werden. Sondern vielmehr im Blick auf das Thema >Postmoderne und danach< am Beispiel von zwei Romanen, die, in den letzten Jahren erschienen, beide, was man dem spannenderen von ihnen allein vorwerfen könnte, sich einerseits an der von der Postmoderne favorisierten Professorenroman - Gattung der *Campus*<sup>45</sup>-*Love-Story*<sup>46</sup> orientieren, andererseits beide, freilich in spezifisch unterschiedlicher Weise, gleichsam auf den Ursprung des Denkens zurückgehen, indem sie mit Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy*<sup>47</sup> einer Inkunabel der modernen Prosa die Referenz erweisen.

---

<sup>44</sup> Dürrenmatt, Gespräch (59) mit Arnold, a.a.O., S. 69. – Dürrenmatt wird nicht gewußt haben, daß der Germanist und Schriftsteller Hermann Burger 1977 die Meinung formulierte, schon viele Autoren hätten "ungermanistische Bücher geschrieben, das wahrhaft Neue wäre jetzt, 'das Germanistische auf die Spitze zu treiben". Er hatte zuvor von seiner Schriftsteller-Kollegin Claudia Storz erfahren, ihr sei zum Erscheinen ihres ersten Romans das Kompliment gemacht worden, der sei "so ungermanistisch" ausgefallen. Vgl. Claudia Storz: Burgers Kindheiten. Eine Annäherung an Hermann Burger, Zürich/Frauenfeld, 1996, S. 6.

<sup>45</sup> Vgl. Dietrich Schwanitz: Der Campus. Roman, Hamburg 1986.

<sup>46</sup> Vgl. Eric Segal: Love Story, Baltimore 1971.

<sup>47</sup> Vgl. Laurence Sterne: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, hrsg. und mit einer Einführung von George Saintsbury, London und Neu York

Der über Nietzsche promovierte Germanist Matthias Politycki<sup>48</sup> denunziert gleich im Titel seines Romans *Ein Mann von vierzig Jahren*<sup>49</sup> seinen Protagonisten Gregor Schattschneider als ein Wrack deutscher Männlichkeit, indem er, mit einer Anspielung auf Goethes späte Erzählung<sup>50</sup> *Ein Mann von fünfzig Jahren*, den Übergang von der Pubertät als einer schier endlosen Adoleszenzkrise in die Senilität auf den vierzigsten Geburtstag des gelernten Hilfsassistenten (16, 344) verlegt. Mit einem Anhang von über fünfzig Druckseiten Umfang (327 ff.), darunter 290 Anmerkungen (344 ff.) und ein mehrseitiges Literaturverzeichnis (380 ff.) mit frei erfundenen Titeln, mit ironischen Anspielungen auf germanistische Editionsprobleme im Nachwort des Herausgebers (327 ff.) und Errata (335 ff.) spielt die im Paratext des Titels als Roman ausgewiesene Erzählung ihr Spiel mit den Konventionen einer wissenschaftlichen Abhandlung. In einem offenbar kalkulierten Kontrast dazu – wie zum Titel – ist der in einem sympathisch hohen Tempo erzählte Haupttext eher arm an literarischen Zitaten und Anspielungen, dafür sehr präzise verortet in den warenästhetischen "Regalheiligtmern" (181) der Konsum<sup>51</sup>- und Medienwelten der späteren neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

---

1972 (= Everyman Library, Bd. 1617). – Inwieweit die philologisch genaueste deutsche Übersetzung des *Tristram Shandy* von Michael Walter (Zürich 1983) die deutsche literarischer Rezeption angeregt haben mag, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls macht auch diese moderne Übersetzung in ihrer sprachlichen Gestalt klar, daß die schönste deutsche Übersetzung des Romans nach wie vor die durch Bode ist: *Tristram Schandis Leben und Meynungen*, 3 Bde, Hamburg 1774. deshalb wird hier nach ihr zitiert.

<sup>48</sup> Vgl. Matthias Politycki: *Umwertung aller Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches*, Berlin und New York 1989 (= *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*, Bd. 21)

<sup>49</sup> München 2000. (Zitate hieraus im Text in Klammern) – Das Buch gibt sich als Fortsetzung von Polityckis bei Lesepublikum und Kritik erfolgreichem *Weiberroman* (1997) aus.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu die schöne Arbeit von Gesa Dane: "Die heilsame Toilette". *Kosmetik und Bildung in Goethes >Der Mann von fünfzig Jahren<*, Göttingen 1994.

<sup>51</sup> Meinem gelehrten Freund Richard Ferdinand Federhofer möchte ich auch an dieser Stelle für die Information danken, daß die Buchstabenkombination BMW eine Automobilmarke bezeichnet.



Die Referenz zu Sternes *Tristram Shandy* ergibt sich aus den zahlreichen Schwärzungen<sup>52</sup> im Text, die im Zitat<sup>53</sup> eines ganzseitigen schwarzen Satzspiegels (318) kulminiert. Zwar verzeichnet die "Bibliographie" (380) zwei auf den ersten Augenschein wissenschaftliche Texte, die sich mit Schwärzungen in "l'oeuvre de Gregor Schattschneider"(ebd.) zu beschäftigen vorgeben, doch verhindert die wissenschaftliche Redlichkeit hier, indem sie mit einer deutlich abweichenden deutschen Übersetzung des französischen und des dänischen Titels, die ihrerseits je eine Schwärzung enthalten, eine Ironiemarkierung setzt, den voreiligen Gang zur Fernleihe. Dieser Trick verhindert in diesem Fall eine Auflösung der Schwärzungen, da im fremdsprachigen Titel einleuchtende Vorschläge im übersetzten Text aufgrund der Abweichungen nicht aufgehen können Die Frage: "Könnten nicht auch glänzendes Schwarz und mattes Schwarz ganz verschiedene Farbnamen haben?" wird hier indessen nicht gestellt.

Bemerkenswert an einem Text wie diesem Roman, der so oft und so gern Konsumartikel-Markenzeichen zitiert, ist die ausgesprochene Dezenz im Umgang mit dem vorgeblich Indezenten. Die erste Schwärzung im Text, "zu abge[Schwärzung]" (58), läßt sich im Kontext des Satzes<sup>54</sup> ebenso unschwer wie unnötig mit dem längst in die Umgangssprache eingedeutschten Amerikanismus >abgefuckt< übersetzen; in "[Schwärzung]-Gegend"(75) oder "[Schwärzung]-Feuerzeug"(157, 180)) steht die Schwärzung im ersten Beispiel – "[...]-Gegend ums Hofbräuhaus" – ebensowenig für einen geographisch bestimmten Raum wie sie im zweiten für eine bestimmte Marke oder

---

<sup>52</sup> Zum Problem vgl. allumfassend und abschließend: Die Farben Schwarz, hrsg. von Thomas Zaunschirm, Wien und New York 1999.

<sup>53</sup> Vgl. Sterne, Shandy, ed. Saintsbury, S. 25; Sterne, Schandi, S. 77 und 78.

<sup>54</sup> Vgl. Politycki: Mann, a.a.O., S.58: "Das Hauptproblem mit Marietta, schob Max schnell seine Erklärung hinterher, das Problem mit Frauen überhaupt: bestünde ja nicht so sehr darin, daß jede inzwischen fest vergeben wäre, sondern daß sie alle zu bequem seien, zu feige, zu abge[Schwärzung], um die Chancen des Neuen Marktes auch mal praktisch zu nützen."

ein bestimmtes Material stünde, sondern vielmehr, wie sich unter der Verbindlichkeit der deutschen Sprache<sup>55</sup> doch recht eindeutig entscheiden läßt, für >Scheiß<. Übrigens finden sich, wenn ich recht sehe, die Schwärzungen allein dann, wenn Aussagen des Romanpersonals von der Erzählerinstanz in indirekter Rede wiedergegeben werden. In direkter Figurenrede finden sich durchaus gelegentlich Ausdrücke wie "Scheiße" und "Arschloch" (294).<sup>56</sup> Insgesamt war diesem Roman daher die Approbation zur postmodernen Backfisch-Literatur nicht zu verwehren.

Ungleich anders behandelt Hanna Johansens Roman *Universalgeschichte der Monogamie*<sup>57</sup>, der das Scheitern einer wissenschaftlichen Monographie gleichen Titels schildert, das Problem der Dezenz. Ihm stellt es sich in besonderem Maße, denn die Monographie, die die Ich-Erzählerin nicht schreibt, handelt von Vögeln:

Ich wiederhole: Zweideutigkeiten sind nicht mein Thema. das soll besonders denen [...] gesagt sein, die sich etwas Einschlägiges versprochen haben von der Ankündigung, das Buch werde, da Homo sapiens im Hinblick auf Monogamie so wenig hergibt, von Vögeln handeln.(49)

---

<sup>55</sup> Vgl. Hans Lipps: Die Verbindlichkeit der Sprache, in: Ders.: Die Verbindlichkeit der Sprache. Arbeiten zur Sprachphilosophie und Logik, hrsg. von Evamaria von Busse, Frankfurt a.M. 1958, S. 107 – 120; vgl. Michael Schmidt: Deutsche Literatur zwischen "Verbindlichkeit der Sprache" und "kleiner Literatur", in: Kulturelle Identitäten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Heinrich Detering und Herbert Krämer, Frankfurt a.M., Berlin, Bern, Neu York, Paris und Wien 1998 (= Osloer Beiträge zur Germanistik, Bd. 19), S. 11 – 20.

<sup>56</sup> Nach Drucklegung konfrontiert mich mein Kollege Dr. Amiel Killy, Univ. Odense, mit der, wie ich finde, spekulativen Vermutung, bei den diskutierten Schwärzungen könne es sich um eine Persiflage auf philologische Dezenz-Riten handeln. Aufgrund der zitierten Figurenrede erscheint dieser Einwand als wenig plausibel, eher wahrscheinlich wäre daher eine Persiflage der Inkonsequenz philologischer Verfahren. Zum Begriff der Persiflage vgl. Michael Schmidt: Persiflage. Kauserien zu einer "Ökonomie der Anspielung", in: Konflikt. Grenze. Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge, hrsg. von Jürgen Lehmann, Tilman Lang, Fred Lönker und Thorsten Unger, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bagdad, New York, Paris, Wien 1997, S. 55 – 72.

<sup>57</sup> München und Wien 1997. Zitate hieraus fortan im Text in (...).

Textunkenntlichmachungen finden sich auch hier, dezenterweise aber nur in der Widmung, die zugleich das 3. Kapitel des Buches ist:

XXXX XXXXXX XX XXXXXX XXXXXX XXX XXXXXX XXX  
XXXXXXXXXXXXXXXX, vor allem aber jenen Unbekannten, die ein  
Buch wie dieses zu schätzen wissen. ([13])

In der Tat kann es den hier wie anderswo umschmeichelten Leser nicht interessieren, wem Frau Johansen oder Frau Schneider ihr Buch widmen; ebenso diskret erscheint hier aber auch der Umstand, daß eine Reihe X<sup>58</sup> statt eines – als eine gleichsam mit der Vorleggabel präsentierte "Referenz" (10) an Sternes *Tristram Shandy* – ins Auge springenden schwarzen Balken die Leerstelle vertritt.<sup>59</sup> Tatsächlich bediente sich Sterne nämlich, von der einen Schwärzung zweier Seiten zwischen dem 12. und dem 13. Kapitel im ersten Buch seines Romans abgesehen, aus guten Gründen stets einer Reihe von Sternchen, um angebliche Auslassungen zu markieren.

Einem direkten Hinweis auf Sternes Roman am nächsten noch kommt eine unscheinbare Textpassage erst gegen Ende des Romans, die ein nicht weiter nachgewiesenes Zitat enthält, das sich freilich in den wenigsten Zitatenschatzen der Weltliteratur finden dürfte:

"Da nun alle Welt weiß", erwiderte ich, "daß in der Natur keine Wirkung ohne Ursachen hervorgebracht werden ..." Es ist der einzige Satz, den ich aus meinen Lieblingsbüchern (dem achten, Kapitel 19, wenn du es unbedingt wissen mußt) auswendig zitieren kann, ein schöner Satz und wohlgeeignet für eine Erwiderung. (316)

---

<sup>58</sup> Tatsächlich: der nächste große Buchstabe ist ein U.

<sup>59</sup> NB. Unter der Voraussetzung, daß je ein X einen Buchstaben repräsentiert, erleichtert dieses Verfahren neugierigen Lesern das Geschäft ungemein mehr als das Schwärzen, wo allein der Umfang der Schwärzung einen gewissen Hinweis auf die Menge der repräsentierten Buchstaben liefert.

Tatsächlich ist der Roman von Anfang an eine wohlgelungene literarische Parallelaktion. Am Anfang des Lebenslaufes von Tristram Shandy, den zu erzählen dem Roman bekanntlich nicht gelingen will, findet sich eine Episode mit einer Uhr, die Shandy Vater an seine eheherrlichen Pflichten erinnert, denen er ebenso regelmäßig nachkommt, wie er seine Uhr im wöchentlichen Rhythmus aufzieht.

In Johansens Universalgeschichte vergibt der Ordinarius das Thema mit den lakonisch-markanten Worten "'Monogamie ist wichtig'. [...] 'Sie sollte erforscht werden.' "(8), um dann mit einem Anflug von Panik festzustellen, daß seine Uhr stehen geblieben ist. Die Doktorandin wird aus der Sprechstunde entlassen:

'Sekunde', ruft er, zupft seine Uhr vom Arm, reicht sie mir, sagt: 'Sie sind so gut und besorgten mir eine neue Batterie'[...] 'Ach so', fährt er angesichts meiner Ratlosigkeit fort und gibt mir einen Geldschein, den er in einem Außenfach seiner Mappe findet. Nach einer etwas atemlosen Rede über Uhren, die nichts als Ärger machen, seit man sie nicht mehr aufziehen kann wie in besseren Tagen, bin ich entlassen. [...] Das reicht, dachte ich. Die Batterie habe ich trotzdem besorgt. Das war das letzte Mal, sagte ich mir [...]. Insofern verdankt sich dieses Manuskript letztenendes dem Versagen von Kellermanns Batterie. (9)

An diesem Punkt findet zugleich die Verwandlung der vielversprechenden, mit einem "wichtig[en]" Forschungsthema betrauten Nachwuchswissenschaftlerin Sophie Schneider in eine literarische Dilettantin statt, der, in einer Unabhängigkeit, die das Thema des 2. Kapitels (Danksagung) ist, gelingt, was der anderen verwehrt bleibt, eine Universalgeschichte der Monogamie nämlich. Wenn man berücksichtigt, daß das Genre des empfindsamen Romans bald ein Viertel Jahrtausend alt und in der deutschsprachigen Literatur zwar oft, aber selten eigentlich erfolgreich adaptiert worden ist, stellt dieser Rückgriff auf den Ursprung des modernen Erzählens bei Sterne als ein literarisches

Wagnis dar, das durch die Wahl einer Protagonistin unter der Verbindlichkeit einer Sprache, in der das Wort >sentimental< längst eine schier unlösbare Verbindung mit >Schlurfziege < eingegangen ist, gewiß noch verstärkt wurde. Unter den vielen Reflexionssträngen, die den Roman mit nadelstreifenartiger Diskretion durchziehen, betrifft einer der schönsten das weibliche Lesen.

Welch Dilettantismus.