

„DA BIN ICH UND DAS WARS“

„Strichpunktexistenz“ und „Flüsterdennoch“:
Robert Schindels Gedicht ›Amfortas‹ (2007)

Von Iris Hermann und Meinolf Schumacher (Bielefeld)

Das kleine (Rollen-)Gedicht ›Amfortas‹ von Robert Schindel evoziert in enigmatisch-bildreicher, wenn auch lakonischer Sprache eine illusionslose Abschiedsvision, die der vorliegende Beitrag einer eingehenden inter- sowie intratextuellen Analyse unterzieht. Dabei erweist sich die resignative Grundsignatur des jüngsten Lyrikœuvres Schindels als durchaus ambivalentes Ausbalancieren von Depression und Vitalität.

The short poem ›Amfortas‹ by Robert Schindel evokes in an enigmatic and metaphorical though laconic language a disenchanting vision of parting. On the basis of a detailed inter- as well as intratextual analysis the resigned tone of this recent lyrical text reveals itself as an ambivalent balancing of depression and vitality.

AMFORTAS

Es breitet sich das Körperfremde im Körper aus
Macht eine Strichpunktexistenz aus meinesgleichen
Wird mich in Allerseelenruhe gar nicht mehr erreichen
Ich seh mich aufgesattelt letztes Mal als Kichergraus
Es greift mein Atemüberschwangeres sich in die Schmerzensspeichen

Ich pass. Ich ziehe Linien nach, bin abgezappelt
Vom süßen Mutterweib. Ich seh auf Murks und Grableiglas
Indes die Frommen der Natur davongedabbelt
Komm ich im Haufen an. Da bin ich und das wars.¹⁾

Robert Schindels Gedicht ›Amfortas‹ spricht von einer Vision. Die Vision ist die einer Amfortasfigur, in ihr erscheint weniger ein leidender Amfortas, als vielmehr ein auf sein Leben resignativ zurückschauender. So klein das Gedicht ist, so

¹⁾ ROBERT SCHINDEL, Gedichte, in: Text + Kritik, Heft 174 (›Robert Schindel‹), April 2007, S. 18–25, hier: S. 22 (leicht korrigiert nach Mitteilung des Autors vom August 2007). Inzwischen ist das Gedicht erschienen in: ROBERT SCHINDEL, Mein mausklickendes Saeculum, Frankfurt/M. 2008, S. 30. – Weitere Gedichte werden zitiert nach ROBERT SCHINDEL, Fremd bei mir selbst. Die Gedichte (1965–2003). Mit einem Nachwort von MARCEL REICH-RANICKI, Frankfurt/M. 2004; DERS., Wundwurzel. Gedichte, Frankfurt/M. 2005.

anspruchsvoll ist, wie ja fast immer in Schindels Lyrik, die Bildlichkeit gestaltet. Sie fordert den hermeneutischen Zugriff ebenso heraus, wie sie sich ihm auch unter Umständen entzieht. Dieser Ambivalenz versucht der Beitrag Rechnung zu tragen, indem er in einem ersten Teil hermeneutisch interpretierend verfährt (Kapitel 1 und 2) und in einem zweiten Teil (Kapitel 3) aufbauend auf den Ergebnissen des ersten Teils sich eher essayistisch zu dem Gedicht äußert. Wenn an dieser Stelle die Begriffe „hermeneutisch“ und „essayistisch“ fallen, bedeutet dies, dass die hier vorgestellte Lektüre vor allem textnah verfährt, dabei aber keineswegs auf die für das Gedicht notwendige Kontextualisierung verzichtet.

1. *Nicht Parzival, Amfortas*

Der Titel von Schindels Gedicht, der nur den Eigennamen „Amfortas“ nennt, ruft einen großen Mythos des christlichen Abendlandes auf: den des Grals.²⁾ Indem dies mit dem Namen des siechen Gralkönigs geschieht, nicht etwa mit dem des Gralssuchers Parzival, wird sogleich an die Ambivalenz dieser quasi-religiösen Vorstellungswelt erinnert. Das Anschauen des Grals lässt Amfortas zwar nicht altern und hält ihn damit am Leben, aber es heilt nicht seine Leiden, die er sich einst bei einer für ihn verbotenen Minnefahrt zugezogen hat und deren Unerträglichkeit ihn in schlimme Melancholie bis hin zu Suizidwünschen stürzt. Anders als bei dem transzendenten Wunsdraum Himmel, in dem die Anschauung Gottes ewige Jugend und ewige Gesundheit gleichermaßen verleiht, ist bei der trotz Anknüpfung an das Abendmahl und die Passion Christi letztlich doch diesseitigen und damit, wie alles Menschliche, unvollkommenen Konzeption Gral mit der Unsterblichkeitsutopie nicht zugleich eine Gesundheitsutopie verbunden: Das wird für Amfortas zur Katastrophe unendlich perpetuierter Schmerzen, von denen ihn nur eine aus Mitleid gesprochene Frage nahe liegender Menschlichkeit erlösen kann.

Der Einworttitel ›Amfortas‹ erinnert jedoch nicht nur an das Wunschbild „Gral“ und seine Begrenztheit, es bestimmt zudem die Sprecherinstanz Ich als die einer bekannten literarischen Figur; er macht aus dem Gedicht ein (explizites) Rollengedicht.³⁾ So wie in Goethes berühmter Hymne mit dem Titel ›Prometheus‹ dieser Titan das Wort an den Göttervater richtet („Bedecke deinen Himmel, Zeus, | mit Wolkendunst [...]“), macht hier der nur aus dem Namen bestehende Titel deutlich: Es spricht Amfortas! Bei Rollengedichten ist es grundsätzlich nicht sinnvoll, von einem ‚lyrischen Ich‘ zu reden, wird dieses ja gerade definiert als: „Das Subjekt von Gedichten ohne Rollenfiktion“.⁴⁾ Dennoch geht das Ich des

²⁾ Dazu im Überblick VOLKER MERTENS, *Der Gral. Mythos und Literatur* (= RUB 18261), Stuttgart 2003.

³⁾ Vgl. WINFRIED ECKEL, Art. ›Rollengedicht‹, in: RLW 3, 2003, S. 315–317, mit der Definition: „Gedicht, dessen Sprecher-Ich eine fiktive Figur ist.“

⁴⁾ HARALD FRICKE und PETER STOCKER, Art. ‚Lyrisches Ich‘, in: RLW 2, 2000, S. 509–511, hier: S. 509.

Rollengedichts oftmals nicht vollständig auf in dem der Sprechenden Figur; es bietet dem Autor und den Lesenden eine Reihe von Identifikationsmöglichkeiten, die freilich durch die Umriss der aufgerufenen Gestalt begrenzt werden. Wer sich schreibend oder lesend in dem Ich dieses Gedichts wieder findet, entwirft sich als einen zweiten Amfortas.

Worin kann die Analogie bestehen, die eine solche Identifikation ermöglicht? Auf jeden Fall im Bewusstsein des nicht enden wollenden körperlichen Leidens, das sich bereits in der Etymologie des Namens findet, mit dem Wolfram den bei Chrétien namenlosen Fischerkönig belegt hat. Er wird in der Regel „als allegorischer Name zu afrz. *enferté(z)* bzw. aprov. *enfermetat(z)* aus lat. *infirmitate(m)* ‚Krankheit‘ gestellt.“⁵⁾ Genauere Details hinsichtlich der Erkrankung hängen davon ab, an welche Ausgestaltung dieser Figur und ihrer ‚Wunde‘ vor allem zu denken ist: eher an Wolfram von Eschenbach,⁶⁾ bei dem der Gralskönig durch den vergifteten Speer eines Heiden an den Hoden („durch die heidruose“; 479, 12) verwundet wurde,⁷⁾ oder Richard Wagner, bei dem die Wunde eher eine „heilandgleiche Seitenwunde“ wird.⁸⁾ Die Namenform „Amfortas“ statt „Anfortas“ scheint auf Wagner zu verweisen, doch lässt sie sich ebenfalls in der Wolfram-Überlieferung belegen. Auch wenn Mittelalterliches im Gedicht-Ceuvre Schindels keine dominante Rolle spielt,⁹⁾ finden sich doch einige Gedichte, die mittelalterliche Versatzstücke verwenden. Das achte und letzte Gedicht aus dem kleinen Zyklus ›Beobachtung der Herbstzeitlose‹ wird formal als ‚Minnegesang‘ charakterisiert, obwohl keine mittelalterlichen Elemente wie etwa die Kanzonenform zu erkennen sind.¹⁰⁾ Im ›2. Splitter Kindheit‹ (aus ›Ohneland‹) steht die Unschuld einer Kinderliebe („Robert! Susi!“) dem Rollenspiel des berühmtesten Ehebruchs der Artuswelt gegenüber: „Und sie [war] die Königin und ich ihr Lanzelot.“¹¹⁾ Das

5) WERNER SCHRÖDER, Die Namen im ‚Parzival‘ und im ‚Titirel‘ Wolframs von Eschenbach, Berlin und New York 1982, S. 7.

6) WOLFRAM VON ESCHENBACH, Parzival, hrsg. von KARL LACHMANN und EBERHARD NELLMANN, 2 Bde. (= Bibliothek des Mittelalters 8/1–2; Bibliothek deutscher Klassiker 110), Frankfurt/M. 1994; Verszitate hiernach.

7) Dazu RICHARD SCHRODT, Anfortas' Leiden, in: Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag, hrsg. von HELMUT BIRKHAN, Wien und Stuttgart 1976, S. 589–626; – BERNHARD D. HAAGE, Studien zur Heilkunde im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach (= GAG 565), Göttingen 1992; – ULRICH ERNST, Differentielle Leiblichkeit. Zur Körpersemantik im epischen Werk Wolframs von Eschenbach, in: Wolfram-Studien 17 (2002), S. 182–222, hier: S. 216–219; – IRIS HERMANN, Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse, Heidelberg 2006, S. 77–79. – Vgl. LOUISE GNÄDINGER, Rois Peschiere / Anfortas. Der Fischerkönig in Chrétien und Wolframs Graldichtung, in: Orbis Medievalis. FS Reto R. Bezzola, hrsg. von GEORGES GÜNTERT [u. a.], Bern 1978, S. 127–148.

8) PETER WAPNEWSKI, Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, 2. Auflage, München 1980, S. 256; zu Amfortas bei Wagner ebenda, S. 213–229, 250–268.

9) Eine Anspielung auf die Kreuzritter im Zusammenhang mit dem „Rintfleisch“-Pogrom von 1298 (vgl. LexMA 7, Sp. 858) in: ›Der Rindfleischesser (Nocturno)‹ (SCHINDEL, Fremd, zit. Anm. 1, S. 248–251, hier: S. 248f.).

10) SCHINDEL, Fremd (zit. Anm. 1), S. 313.

11) Ebenda, S. 146f, hier: S. 146.

Gedicht ›Nature morte 1‹ (aus ›Nervös der Meridian‹)¹²⁾ zitiert die Nibelungen-Thematik an, nur machen „die Blätter“ hier „Das Seelchen unverwundbar“, sie verändern also nicht wie bei Siegfried den Leib, sondern die Seele, und sie beeinträchtigen nicht die Unverwundbarkeit der hürnenen Haut, sie bewirken sie vielmehr. Durch solcherlei ‚Blätter‘ gestärkt kann das lyrische Ich getrost „siegfriedvorder stapfen“ und – das „alte Spiel mit Blatt im Buch und Blatt am Baum fortspielend“¹³⁾ – diese Wirkung der Literatur zuschreiben: „Nehme das Lindenblatt und lese es.“ In dem kleinen Zyklus ›Die Wörter im Futter‹ (aus ›Geier sind pünktliche Tiere‹)¹⁴⁾ wird ein intertextueller Bezug zur mittelalterlichen Lyrik durch Variationen des Wortrefrains „Tandaradei“ aus dem ›Lindenlied‹ Walthers von der Vogelweide¹⁵⁾ hergestellt: Im zweiten Gedicht wird daraus der Refrain: „Sondern ich ich untergenau | Tandaradei Tandaradau“, im dritten Gedicht ein (selbstironisches) Programm fröhlicher Wortneubildungslust, welche – wie die „schillernde Wortspielerei“¹⁶⁾ von Schindels Lyrik häufig zeigt – vor Kalauern nicht zurückschreckt:

Wogegenhin die Wörter tandaradunst
Aufsetzen endlich ihr Gekunst
Kyrie eleison von verschorften Wegen
Brechen sie übergenu
Voll entkernter Brunst
Auf zum großen Kalau

Dafür, dass bei Schindel weniger der mittelalterliche Amfortas Wolframs als derjenige Wagners evoziert wird, mag nicht nur Schindels Interesse für Wagner überhaupt sprechen,¹⁷⁾ sondern vor allem die Tatsache, dass im April 2004 eine viel beachtete Wiener Aufführung des ›Parsifal‹ stattfand, bei der Thomas Quasthoff den Amfortas sang. Quasthoffs Contergan-Behinderung entsprechend war die unheilbare Wunde in den Bereich der Arme verlegt worden.¹⁸⁾ Die Regisseurin Christine Mielitz verstand Wagners letzte Oper als „gnadenlos-wissenden Abgesang auf Utopien“,¹⁹⁾ und die Kritik hob bei aller Skepsis Quasthoffs Leistung

¹²⁾ Ebenda, S. 411.

¹³⁾ FRIEDRICH OHLY, Das Buch der Natur bei Jean Paul, in: DERS., *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*, Stuttgart und Leipzig 1995, S. 845–888, hier: S. 878.

¹⁴⁾ SCHINDEL, *Fremd* (zit. Anm. 1), S. 239–241.

¹⁵⁾ Vgl. WALTHER VON DER VOGELWEIDE, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. von KARL LACHMANN und CHRISTOPH CORMEAU, 14. Auflage, Berlin und New York 1996, S. 77f. (L 39,11).

¹⁶⁾ RUTH KLÜGER, Der Lyriker Robert Schindel, in: *Text + Kritik*, Heft 174, S. 10–17, hier S. 13.

¹⁷⁾ Vgl. ALEXANDER WIDNER, Ein paar Sätze über Robert Schindel, nur ein paar, in: *Text + Kritik*, Heft 174, S. 91–98, hier S. 94: „Robert Schindel hört Schubert *und* Wagner. Da kann man sich einige Reime machen auf ihn.“

¹⁸⁾ Vgl. THOMAS QUASTHOFF, *Die Stimme. Autobiographie*, aufgezeichnet von MICHAEL QUASTHOFF, 4. Auflage, Berlin 2004, S. 194–203.

¹⁹⁾ Zitiert nach Ruhr-Nachrichten vom 7. April 2004.

hervor, mit seinem Auftritt keiner „Erlösungshoffnung das Wort“ zu reden.²⁰⁾ Vor allem schließlich: In Wolframs ›Parzival‹-Roman gibt es keine dem Gedicht entsprechende Situation. Es setzt Richard Wagners Umdeutung der mittelalterlichen Grals-Vorstellungen voraus. Während Anfortas bei Wolfram den Gral immer wieder schauen muss, bis er von Parzival geheilt wird, weigert sich der Gralskönig bei Wagner, das Heiligtum enthüllen zu lassen. Dies kostet zwar dem alten Titulrel das Leben, und die Gralsritter müssen sich ihre Speise anderswo suchen, doch Amfortas kann nun den Tod erwarten, von dem er sich Erlösung verspricht. Genau diese Situation des – vermeintlich – einsetzenden Sterbens scheint Schindels Gedicht zu gestalten, das sich damit einreicht in die literarischen Visionen von der letzten Stunde des Menschen.

2. Todeserwartung zwischen „Nullpunktexistenz“ und „Strichpunktexistenz“

Der kommende Tod macht sich bemerkbar durch das Ausbreiten des „Körperfremden“ im Körper. Als ‚körperfremd‘ hätte man in der alten Medizin die ‚materia peccans‘ bezeichnet, die stofflich gedachte Krankheitsursache, die mit purgierenden Maßnahmen aus dem Körper entfernt werden sollte. Das mit dem „gelüpten sper“ (479,8) von Trevrizent bei Wolfram genannte Gift könnte dafür sprechen, doch das ist längst ausgebreitet und hat die unsäglichen Qualen verursacht. So ist dieses Körperfremde als Nicht-Lebendiges eher das Bewusstwerden des Absterbens, der zunehmenden Empfindungslosigkeit, die das Ich zur „Strichpunktexistenz“ werden lässt. Nun gibt es zwar den Begriff der ‚Nullpunktexistenz‘, mit dem der Existentialismus im Anschluss an Sören Kierkegaard²¹⁾ die Ausgangssituation des Menschen beschrieb, der in absoluter Freiheit sich selbst zu erfinden und zu entwerfen hat.²²⁾ Doch ist hier ein Endzustand benannt, der vom Menschen nicht viel mehr übrig gelassen hat als ein ‚Strichmännchen‘. Der Strichpunkt ist aber vor allem ein Satzzeichen, und zwar in aller Regel das Semikolon. Mit Satzzeichen werden traditionell eher psychische Befindlichkeiten benannt,²³⁾ nachdem Jan Amos Comenius im ›Orbis pictus‹ die Seele durch Punkte visualisiert hatte, die auf einer Art Bettlaken die Silhouette einer menschlichen Gestalt ergaben.²⁴⁾ Jean Paul schreibt über seine

²⁰⁾ JOACHIM LANGE, *Geschlagene Ritter. Säkularisiertes Musiktheater statt ersatzreligiöses Hochamt: Christine Mielitz inszeniert Richard Wagners ›Parsifal‹ an der Wiener Staatsoper*, in: *Frankfurter Rundschau* vom 14. April 2004.

²¹⁾ Vgl. FRIEDRICH CARL FISCHER, *Die Nullpunkt-Existenz. Dargestellt an der Lebensform Sören Kierkegaards*, München 1933.

²²⁾ Vgl. ALOIS GUGGENBERGER, Art. ›Existenz, existentia‹ II,3, in: *HWbPh* 2, 1972, Sp. 859.

²³⁾ In Schindels ›Schnlied 3 (Nach den Hitzetagen)‹ (SCHINDEL, *Fremd*, zit. Anm. 1, S. 217) werden Interpunktionszeichen zu Signaturen des sexuellen Begehrens: „Doch fällt schon Wasser aufs Kaffeehaus Gänsehäufel | In meinem Blute treiben hitzesüchtige Fragezeichen | Passiern mein Herz. Beim Unterpunkt die schwebenackten Unterläufel | Diese Gedankenstrich, die gleichzeitig den Hodensack erreichen.“

²⁴⁾ Vgl. JOHANN AMOS COMENIUS, *Orbis sensualium pictus*, Nürnberg 1658, Ndr. Dortmund 1978, S. 88 („Anima hominis“).

Figur des Kunstrats Fraischdörfer: „Die Seele des Kunstrates war jetzt nicht wie die nachgestochene im orbis pictus aus *Punkten* zusammengesetzt, sondern aus *Ausrufungszeichen*; andere Seelen bestehen aus Parenthesen, aus Gänsefüßen, die meinige aus Gedankenstrichen.“²⁵⁾ Wenn nun bei Schindel das Semikolon für die ‚Existenz‘ des sterbenden Amfortas steht, dann heißt das, hier sei zwar etwas an ein Ende gekommen, aber nicht ganz so definitiv abschließend wie ein Satz bei einem Punkt: Dann ergibt sich aus der Bildlogik der Interpunktionsregeln, dass nach der „Strichpunktexistenz“ noch etwas anderes folgt – wie der zweite Teilsatz nach dem Semikolon. Dies wird vom sprechenden Amfortas nicht einfach auf sich als ‚ich‘ bezogen, sondern auf ‚meinesgleichen‘. Die Bedeutung dieses Pronomens (wohl ein erstarrter Genitiv; mhd. ‚mîn gelîche‘) ist ‚jemand wie ich‘ oder ‚Leute meiner Art‘, es ist also gegenüber dem ‚ich‘ der Gedanke der Verallgemeinerbarkeit verbunden. Meinesgleichen, damit könnten vor allem Sterbende gemeint sein, andere „Strichpunktexistenzen“, Melancholiker jeder Couleur, von denen die Literaturgeschichte voll ist, selbstreflexiv womöglich auch Literaten, Dichter. Dazu kommt vielleicht noch der Aspekt, dass ‚meinesgleichen/deinesgleichen‘ nicht nur übliche Pronomina für Verallgemeinerbarkeit, sondern vor allem auch für unzulässige Verallgemeinerung sind, für antisemitische Stereotype, wie sie beispielsweise in Max Frischs Drama ›Andorra‹ diskutiert werden. Ein Soldat spricht dort dem jungen Andri gegenüber von ‚deinesgleichen‘, da er Andri für einen Juden hält. Andri übernimmt das selbst im Gespräch mit der geliebten Barblin: „Meinesgleichen, sagen sie, hat kein Gefühl“, und: „Meinesgleichen, sagen sie, ist geil, aber ohne Gemüt, weißt du –.“²⁶⁾ Aber ergibt die Fokussierung auf eine speziell jüdische Thematik, die bei Schindel so oft nahe liegt, hier einen Sinn?

Das Ich von Schindels Gedicht ›Amfortas‹ spricht mit geradezu erschreckender Gelassenheit vom nahenden Tod – „in Allerseelenruhe“: bei dieser phraseologischen Wendung klingt sowohl das der ‚armen Seelen‘ im Fegefeuer gedenkende katholische Fest ‚Allerseelen‘ an als auch die antike Vorstellung der ‚Seelenruhe‘ (‚tranquillitas animi‘), der Unerschütterlichkeit des stoischen Weisen, der sich selbst von der Furcht vor dem Tode nicht überwältigen lassen darf – gemäß Epikurs berühmtem Diktum, der Tod gehe uns nichts an, ‚denn solange wir noch da sind, ist der Tod nicht da; stellt sich aber der Tod ein, so sind wir nicht mehr da.‘²⁷⁾ Ganz ähnlich scheint auch das todbringende „Körperfremde“ aufgrund dieser „Allerseelenruhe“ das Ich letztlich nicht ‚mehr erreichen‘ zu können. Zunächst jedoch sieht das Ich sich „aufgesattelt“ als „Kichergraus“. Wenn ‚Kicher(n)‘ hier eine spezielle Art des

²⁵⁾ JEAN PAUL, Leben des Quintus Fixlein, in: DERS., Sämtliche Werke, hrsg. von NORBERT MILLER, Bd. I/4, München 1974, S. 21.

²⁶⁾ MAX FRISCH, Andorra. Stück in zwölf Bildern, in: DERS., Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, hrsg. von HANS MAYER, Frankfurt/M. 1976, Bd. IV/2, S. 474: „Und für diesesgleichen sollten wir kämpfen?“ bzw. S. 478.

²⁷⁾ DIOGENES LAERTIUS, Leben und Meinungen berühmter Philosophen, dt. von OTTO APELT (= Philosophische Bibliothek 53/54), 3. Auflage Hamburg 1990, Bd. 2, S. 281 (X,125: Brief an Menoikeus); vgl. HWbPh 10, Sp. 1229.

Lachens meint, dann erfährt das Ich sich als lächerlich und erschreckend zugleich. Und zwar „aufgesattelt“, also hoch zu Ross – die Figuren des Amfortas und des Quixote scheinen sich als ‚Ritter von der traurigen Gestalt‘ zu überblenden. Es geht gewiss um die ‚letzte Reise; die in vielen alten Sagen als ‚letzter Ritt‘ erzählt wird: So sterben Helden! Dietrich von Bern etwa stirbt so,²⁸⁾ und in dem Gedicht ›Ich verehere zwar Faust‹ des sowjetischen Schauspielers und Liedermachers Wladimir Wyssotzki (1938–1980), das Schindel aus dem Russischen nachgedichtet hat, wünscht sich das lyrische Ich kein individuelles Ende nach dem Muster christlicher Eschatologie mit der Entscheidung über das Weiterleben der Seele nach dem Tode („Ich will nicht warten, während draußen Raben | Mit Engeln schwatzen schon in letzter Konferenz. | Ich will nicht, dass die Leuten was zum Kichern haben ...“), sondern einen Ritt ins Nichts nach Heldenart: „Ach was, Unsterblichkeit! | Ich bitt um eine breite und bequeme Straße, | Dazu ein Freund, ein Pferd für meinen letzten Ritt.“²⁹⁾ Amfortas sieht sich dazu „aufgesattelt“, doch ganz und gar unheldisch, durchaus als Gegenstand eines ‚Kicherns‘. Dass er sich selbst aufgesattelt sieht, könnte auf die Tradition der Visionsliteratur verweisen, in der Sterbende, aus dem Körper heraustretend, sich selbst beobachten können.

Nicht Amfortas selbst greift sich dabei in die „Schmerzensspeichen“, sondern sein „Atemüberschwangeres“. Die „Schmerzen“ des Gralkönigs werden in einer Genitivverbindung mit „Speichen“ verknüpft, bei denen nicht sicher ist, ob die Speichen eines Rades (als Instrument von Körperstrafen?) oder Körperteile selbst (etwa Handspeichen), die weh tun, gemeint sind. Greift man in die Speichen eines Rades, dann hält man es an, beendet seinen Lauf, was hier metaphorisch das Ende der Schmerzen bezeichnen könnte. Was wäre dann das „Atemüberschwangere“, das dieses (ersehnte) Ende bewirkt? ‚Überschwang‘ und ‚Schwanger(schaft)‘ gehören etymologisch nicht zusammen, doch suggeriert diese Wortverbindung, genau dieses sei der Fall – ein Verfahren, bei dem Alexander von Bormann (in einem anderem Zusammenhang) an die rhetorische Figur der ‚Paronomasie‘³⁰⁾ erinnert, die als „intellektueller Aufmerksamkeitsreger“ fungieren kann.³¹⁾ Grammatikalisch wird man von ‚Kontamination‘ sprechen, der „Verschmelzung von zwei Wörtern, die gleichzeitig in der Vorstellung des Sprechenden auftauchen, zu einem neuen“.³²⁾

²⁸⁾ Vgl. JOACHIM HEINZLE, Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin und New York 1999, S. 8ff.

²⁹⁾ SCHINDEL, Fremd, S. 243; unter dem Titel ›Respekt vor Faust‹ in: WLADIMIR WYSSOTZKI, Wolfsjagd. Gedichte und Lieder, hrsg. von BRIGITTE VAN KANN, Frankfurt/M. 2. Aufl. 1987, S. 147.

³⁰⁾ ALEXANDER VON BORMANN, ›Girlandenes Dasein wundgewurzelt‹ Zur Lyrik Robert Schindels, in: Text + Kritik, Heft 174, S. 26–43, hier S. 29.

³¹⁾ HEINRICH LAUSBERG, Handbuch der literarischen Rhetorik, 2. Aufl. München 1973, S. 322–325, hier: S. 323; vgl. ebenda S. 322: „Die *annominatio* ‚Paronomasie‘ ist ein (pseudo-)etymologisches Spiel mit der Geringfügigkeit der lautlichen Änderung einerseits und der interessanten Bedeutungsspanne, die durch die lautliche Änderung hergestellt wird, andererseits. Hierbei kann die Bedeutungsspanne bis ins Paradoxe gesteigert werden.“

³²⁾ PETER EISENBERG [u. a.], Grammatik der deutschen Gegenwartssprache (= Duden 4), Mannheim [u. a.], 6. Aufl. 1998, S. 438: § 777: „Die Wortkreuzung (Kontamination)“.

Bei Schindel sind diese Bildungen jedoch nicht zwei-, wie Wortspiele sonst meist,³³⁾ sondern dreigliedrig. Hier kommt als drittes Element noch der ‚Atem‘ hinzu, der sich beim ‚Überschwang‘ als ein Zuviel, als Hyperventilation gerade als Atemnot zeigen kann.³⁴⁾ Hält einsetzende Atemnot das Rad der (unendlich scheinenden) Schmerzen an?

Genau an diesem Grenzpunkt der Verstehbarkeit brechen alle Versuche des Beschreibens ab: Der Satz wird nicht weitergeführt, und die erste Strophe kommt jäh an ein Ende. Sogar das erste Verb der zweiten Strophe wird apokopiert – „Ich pass“ – als ob sich die Atemnot bereits auf die Aussprache der Wörter erstreckte.³⁵⁾ Wer sagt, ‚ich passe‘, spielt nicht weiter; er gibt (zumindest für die aktuelle Runde) auf. Ebenso scheint das sprechende Ich mit dem Leben abzuschließen – wie zugleich mit der Beschreibung dieser letzten Situation. Die Aussage „Ich pass“ ließe sich grundsätzlich auch in der allgemeinen Bedeutung von ‚passgenau‘ verstehen, wie ein Kleid ‚passt‘ oder ein Schlüssel. Hier gäbe das aber nur dann einen Sinn, wenn man das folgende „Ich ziehe Linien nach“ als Bestätigen des genau Passenden sehen wollte.³⁶⁾ Es scheint aber eher um Lebens‚linien‘ zu gehen, die durch intensives Nachdenken deutlicher in Erinnerung treten. Als wichtigste davon, vom Nachziehen der Linien nicht durch einen Punkt, nur durch ein Komma getrennt, und über zwei Verse durch Enjambement verteilt, erscheint das ‚Abzappeln‘ vom „süßen Mutterweib“. ‚Zappeln‘ ist hier wohl mit einem Wort wie ‚abnabeln‘ kontaminiert: Es scheint um den schwierigen und nicht immer konsequenten Prozess des Entwöhnens von der Mutterbrust zu gehen: von der Brust des ‚süßen Mutterweibs‘. Gemeint ist weniger die Mutter zugleich als Weib denn das Weib als so etwas wie eine Mutter. Auf der Ebene des Rollensprechers Amfortas wäre an die Figur der Kundry bei Wagner zu denken, die in Parsifals Verführung die Autorität seiner toten Mutter geschickt mit übernimmt („Die Leib und Leben | einst dir gegeben, | der Tod und Torheit weichen muß, | sie beut’ | dir heut’ – | als Muttersegens letzten Gruß | der Liebe – ersten Kuß“).³⁷⁾ Für Parsifal wird Kundry so durchaus zu einem quasi-ödipalen

³³⁾ Vgl. CHRISTIAN WAGENKNECHT, Art. ›Wortspiel‹, in: RLW 3, 2003, S. 864–867, hier: S. 865.

³⁴⁾ Der Visionär Thurkill etwa berichtet, der Zustand nach dem Austritt der Seele aus dem Körper habe sich (nur) durch schnelleres Ein- und Ausatmen ausgezeichnet („exopto dumtaxat, quod crebrius solito, ut sibi videbatur, hanelitum attrahebat et expirabat“): Die Vision des Bauern Thurkill, hrsg. von PAUL GERHARD SCHMIDT, Weinheim 1987, S. 30.

³⁵⁾ Steht diesem Befund entgegen, dass erst in dieser zweiten Strophe die Sprache durch Interpunktionszeichen strukturiert wird? Die erste Strophe kommt, wie so oft in der Lyrik Schindels, ganz ohne sie aus.

³⁶⁾ Da es unmissverständlich „Linien“ sind, haben sie wohl nichts mit der „Strichpunktexistenz“ zu tun, obwohl die Geographen Gemeindegrenzen auf Karten als strichpunktierte Linien zeichnen.

³⁷⁾ Vgl. PETER WAPNEWSKI, Die Oper Richard Wagners als Dichtung, in: Richard-Wagner-Handbuch, hrsg. von ULRICH MÜLLER und PETER WAPNEWSKI, Stuttgart 1986, S. 223–352, hier: S. 337: „Kundrys Verführungskunst beherrscht ihre Mittel bis in die subtilste Raffinesse der Psychoanalyse, auf dem Wege über die Mutter will sie ihre Chance als Geliebte wahrnehmen, und zu Recht hat hier die Interpretation einmal mehr Wagners Fähigkeiten der Aufdeckung

„Mutterweib“, aber war sie das auch für Amfortas? Das schmerzhaftes Entwöhnen von der Mutterbrust ist jedenfalls auch sonst – mindestens seit Walther von der Vogelweide („Frô Welt, ich hân ze vil gesogen, | ich will entwonen, des ist zît“) – eine verständliche Metapher für den ebenfalls schmerzhaften Prozess der Trennung von einer langjährigen Geliebten.³⁸⁾ Sie ist hier vollzogen („bin abgezappelt“), unklar bleibt, wie lange schon.

Schaut das (sterbende) Ich in der ersten Strophe auf sich selbst („Ich seh mich“), so sieht es in dieser zweiten auf anderes. Der Gralskönig Amfortas sollte den Gral anschauen, was seinen Tod weiter hinauszögern würde. Bei Schindel hingegen sieht er „auf Murks und Gralbleiglas“. Ist „Gralbleiglas“ wieder eine der Wortneubildungen Schindels? Sie knüpft jedenfalls an feste Ausdrücke aus dem Glasgewerbe an. Unter Bleiglas, auch als Bleikristall oder Bleikristallglas bezeichnet, versteht man eine bestimmte Sorte Glas, die Bleioxyd enthält und sich deshalb gut schleifen lässt (auch als Edelsteinersatz ‚Strass‘ oder als Spezialmaterial für das Röntgen verwendet). Und ‚Gralglas‘ nannte sich bis 1987 eine Glashütte in Dürnau (Schwaben), die sich auf besonders feine Kristallglasprodukte spezialisiert hatte, welche heute als Sammlerstücke hoch geschätzt werden. Die Firma trug eine kelchartige Schale im Firmenlogo, knüpfte also direkt an die Tradition des ‚Grals‘ an.³⁹⁾ Trotz der hohen Qualität des Gralglases ist es letztlich doch nur Kristall-Imitat, und wer auf so etwas schaut, der hat in der Tat gute Chancen, nicht weiterleben zu müssen. Die Utopie erweist sich als Illusion. „Murks“ ist es freilich nicht, keine schlechte Ausschussware. Die Verbindung zwischen beiden verweist auf eine sprachliche Formel aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Film ›Masculin – féminin oder: Die Kinder von Marx und Coca Cola‹ (Frankreich/Schweden 1965) von Jean-Luc Godard sollte die Lebenssituation der Zwanzigjährigen um 1965 charakterisieren. Diesen zum Schlagwort für die 68er Generation (also der Schindels!) gewordenen Untertitel des Films,⁴⁰⁾ der auch zum Titel einer verbreiteten Lyrikanthologie wurde,⁴¹⁾ hat Bernward Vesper desillusioniert in der Wendung ›Wir Kinder von Murks und

tieferster Seelenschichten bewundert und die Antizipation der erst durch Freud bewusst gemachten Kategorien.“ Zu Kundry vgl. DERS., *Der traurige Gott*, S. 230–243; – KATHARINE PAPPAS, *Die hässliche Gralsbotin Cundry. Über Verhüllung und Enthüllung im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach*, in: *Verführer, Schurken, Magier*, hrsg. von ULRICH MÜLLER und WERNER WUNDERLICH (= *Mittelalter-Mythen* 3), St. Gallen 2001, S. 157–172.

³⁸⁾ Dazu MEINOLF SCHUMACHER, *Die Welt im Dialog mit dem ‚alternden Sänger‘? Walthers Absagelied ‚Frô Welt, ir sult dem wirte sagen‘ (L. 100,24)*, in: *Wirkendes Wort* 50 (2000), S. 169–188, hier: S. 174; – vgl. grundsätzlich CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE, *Geliebte Mütter – Mütterliche Geliebte. Rolleninszenierung in höfischen Romanen*, Bonn 1996.

³⁹⁾ Vgl. die Seite des Gralglas-Museums in Dürnau: <http://www.duernau.de/db193.html> [zuletzt geprüft: 22.10.2008].

⁴⁰⁾ Vgl. z. B. *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980*, hrsg. von AXEL SCHILD und DETLEF SIEGFRIED, New York und Oxford 2006.

⁴¹⁾ *Wir Kinder von Marx und Coca-Cola. Gedichte der Nachgeborenen. Texte von Autoren der Jahrgänge 1945–1955 aus der Bundesrepublik, Österreich und der Schweiz*, hrsg. von FRANK BRUNNER, ARNIM JUHRE, HEINZ KULAS, Wuppertal 1971.

Coca-Cola.⁴²⁾ Die Formel „Murks und Gralbleiglas“ verbindet somit die skeptische Selbsteinschätzung der eigenen Generation mit der ernüchterten Destruktion der Utopie: Der Gral war doch nur Glas!

Die letzten beiden Verse setzen das Ich in einen Gegensatz zu den „Frommen“, die „der Natur davongedabbelt“ seien. ‚Dabbeln‘ ist der einzige wirklich umgangssprachliche Ausdruck in diesem Gedicht, bei dem der sonst penibel saubere Reim etwas unrein wird: „abgezappelt“ : „gedabbelt“ – beides nicht gerade souveräne Formen menschlicher Bewegung. Heißt dies für Schindels ›Amfortas‹-Gedicht, dass diejenigen, die im Glauben darauf vertrauen, dem ‚natürlichen‘ Gang aller Dinge sich zu entziehen, und trotz ihres Sterbens letztlich nicht völlig zu vergehen, indem sie mehr oder weniger in den Himmel stolpern? Oder muss man „die Frommen der Natur“ als Genitivkonstruktion lesen, die als deistische oder rousseauistische Vertreter einer Naturfrömmigkeit zu solch letzten Dingen nichts zu sagen haben? Das Ich des Gedichts jedenfalls weiß sich in keiner Weise mit „Frommen“ verbunden, es kommt – geradezu heroisch allein – im „Haufen“ an. In traditioneller Sterbelyrik wäre man im ‚Hafen‘ angekommen, dem ersehnten Hafen des Himmels, nach stürmischer Seefahrt auf dem gefährlichen Meer des Lebens.⁴³⁾ Der „Haufen“ hingegen verweist eher auf den Pöbel, auf die Durchschnittsmenschen, die gerade nicht Erwählten. Hier könnte man an ein Motiv denken wie den eschatologischen Ausschusstopf, in dem der Tod bei Henrik Ibsen (›Peer Gynt‹) die ethisch Mittelmäßigen sammelt, um sie als Material wieder zu verwenden für neue Menschen, deren Leben vielleicht glücken könnte.⁴⁴⁾ Doch bei Schindel ist keine weitere Perspektive außerhalb des „Haufens“ erkennbar, keine wie immer geartete Form von Weiterleben, von Unsterblichkeit: „Da bin ich und das wars.“

War es das wirklich? Man wird bedenken müssen, dass jeder Lesende weiß: Amfortas wird weiterleben. Zwar ist er nach der ‚Erlösung‘ durch Parzival kein Gralkönig mehr, doch von seiner Wunde ist er geheilt. Das gilt auch für Wagner, bei dem diese Sterbeszene ein glückliches Ende nimmt (indem sie kurz vor dem wirklichen Sterben abgebrochen wird, indem Parsifal gerade noch rechtzeitig mit der wieder gewonnenen Lanze erscheint, die nach dem *similia-similibus*-Prinzip die Wunde heilt, die sie verursacht hat). Zweitens kommt bei Schindels Metaphorik hinzu, dass nach einem Semikolon, also auch nach einer „Strichpunktexistenz“, notwendig noch etwas folgt. Und drittens ließe sich zwischen dem „da bin ich“ und dem „das wars“ allein schon aufgrund der Tempora ein gewisser Widerspruch erkennen: Wenn ich irgendwo ‚bin‘, dann ‚war‘ es das ja doch nicht, zumindest nicht ganz.

⁴²⁾ Vgl. JOCHEN VOGT, Wir Kinder von Murks und Coca Cola. Über Bernward Vespers Lebens- und Todesbuch ›Die Reise‹, in: DERS., ›Erinnerung ist unsere Aufgabe. Über Literatur, Moral und Politik 1945–1990, Opladen 1991, S. 89–104.

⁴³⁾ Dazu immer noch CAMPBELL BONNER, Desired Haven, in: The Harvard Theological Review 34 (1941), S. 49–67.

⁴⁴⁾ Vgl. MEINOLF SCHUMACHER, Peer Gynts letzte Nacht. Eschatologische Medialität und Zeitdehnung bei Henrik Ibsen, in: Dispositio und Narratio, hrsg. von RÜDIGER ZYMER, Köln 2009 [im Druck].

Handelt es sich also um eine Aussage, die sich nicht primär zeitlich auf das ‚Danach‘ bezieht? Worauf dann? Möglicherweise auf die Frage, welchen Stellenwert wir dem Tod in unserem Leben einräumen. Die abendländische Philosophie hat sich bis Heidegger als ‚meditatio mortis‘ verstanden, als Nachdenken über das Sterbenmüssen, gleiches gilt für das christliche Selbstverständnis – mit Notker – als ‚media vita in morte sumus‘. Kaum jemand hat so energisch dagegen Einspruch erhoben wie Elias Canetti.⁴⁵⁾ Lässt sich bei Robert Schindel ein ähnlicher Protest erkennen, dem Tod eine zu große Bedeutung im Leben einzuräumen? Dagegen spräche wohl nicht die Tradition des ‚taedium vitae‘, jene Haltung zwischen Acedia, Langeweile, Depression und Burn-out-Syndrom;⁴⁶⁾ anders als bei Wolfram und noch mehr bei Wagner geht es hier weniger um Lebensekel und Sterbewunsch, eher um ein (stoisches) Einverständnis damit, dass es bald zu Ende ist. Wenn dies in Form eines Rollengedichtes geschieht, dann schafft das Distanz zur Aussage, deren Stimmung dennoch getroffen wird: Man kann auf diese Weise der Welt ‚ade‘ sagen, das Sterben bejahen, ohne durch Lebensmüdigkeit oder Suizidgedanken dem Leben ein definitives Ende zu setzen. Doch sind die Signale dafür, im Gedicht zwingend einen Protest à la Canetti gegen das Leben als ein ‚Sein zum Tode‘ im Sinne Heideggers sehen zu wollen, wohl zu gering. Unbestritten freilich bleibt die Aussage: Mehr ist nicht zu erwarten, auch keine ‚Erlösung‘, die noch der Schluss von Wagners ‚Bühnenweihfestspiel‘ verspricht („Erlösung dem Erlöser!“). Bedenkt man, dass bei Wagner damit vor allem Befreiung von Triebhaftigkeit gemeint ist⁴⁷⁾ und körperliche Lust bei ihm als eine Art von Krankheit verstanden wird,⁴⁸⁾ dann kann man den Schluss von Schindels Gedicht eher resignativ auffassen. Also etwa: In einem Alter oder einem gesundheitlichen Zustand angekommen, in dem man den Tod gewärtigen muss, ist an körperlicher Lust nichts mehr zu erwarten. Und Amfortas,

⁴⁵⁾ Jahrzehntelang verfolgte Elias Canetti das Projekt ein „Totenbuch“ zu verfassen, ein Manifest gegen den Tod. Canetti hat dieses Buch nie geschrieben, verfasste aber zahlreiche Aufzeichnungen, in denen er sich vehement gegen den Tod stellt: „Den Tod in Frage stellen, bis er nicht mehr besteht. Aber nicht für mich allein nicht, das wäre furchtbar, ich will nicht überleben, ich will, dass alle überleben. Unsinn? Gewiss. Nur im Unsinn sind Fragen begriffen.“ (ELIAS CANETTI: Aufzeichnung vom 17. Juli 1965, ZB 22a (Nachlass Canetti in der Zentralbibliothek Zürich. 22 bezeichnet die Schachtelnummer). S. das Kapitel ›Tod-Feind‹ in: SVEN HANUSCHEK, Elias Canetti. Biographie, München 2005; – des weiteren HUBERT ORŁOWSKI, Öffentlichkeit und persönliche Todeserfahrung bei Elias Canetti, in: Elias Canettis Anthropologie und Poetik, hrsg. von STEFAN H. KASZYŃSKI, München und Posen 1984, S. 35–46. – Vgl. auch die Gesprächserinnerung an Canetti bei PETER HÄRTLING, Die Lebenslinie. Eine Erfahrung, Köln 2005, S. 68f.

⁴⁶⁾ Dazu u. a. JOACHIM MÜLLER, Taedium vitae und fortdauerndes Leben. Drei Briefe Goethes an Zelter, in: Zeitschrift für Germanistik 2 (1980), S. 166–182; – vgl. ROLAND LAMBRECHT, Art. ›Überdruß‹, in: HWbPh 11, 2001, Sp. 8–11 (mit neuerer Literatur, z. B. zu Cioran).

⁴⁷⁾ Vgl. HANS KÜNG, Sehnsucht nach Erlösung. Zu Wagners ›Parsifal‹, in: DERS., Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner, 3. Aufl. München und Zürich 2007, S. 121–163, hier: S. 159.

⁴⁸⁾ Vgl. THEODOR W. ADORNO, Versuch über Wagner, Frankfurt/M. 1972, S. 86: „Die Erfahrung der Lust als Krankheit durchdringt das gesamte Wagnersche oeuvre. Die nicht Entsagenden, Tannhäuser, Tristan, Amfortas, sind allemal ‚siech‘.“

der wie kein zweiter in der Weltliteratur sie leidvoll erfahren hat, sieht sich in einem solchen Zustand. Deshalb kann er sagen: „Da bin ich und das wars.“

3. Eine kurze und ambivalente Geschichte des Begehrens: Robert Schindels ›Amfortas‹

Nur wenige der Gedichte von Robert Schindel sind derart illusionslos und auf ein nahes Ende ausgerichtet wie dieses. Zwar gibt es im lyrischen Gesamtwerk Schindels einen ganzen Zyklus von ›Nullsucht-Gedichten, aber nur wenige von ihnen nehmen eine Haltung für sich in Anspruch, die noch hoffnungsloser sich erweist als beispielsweise die Freuds in seinem großen Entwurf ›Das Unbehagen in der Kultur‹ von 1930. Das Unbehagen, das sich hier gerade nicht zu einer Klage rundet, sondern ein verkürztes Konstatieren darstellt, ist ein Unbehagen, das das Ich sich selbst betrachtend empfindet. Schindel hat wohl um die Jahreswende 2006/2007 oder zu Beginn des Jahres 2007 das kleine aber nicht unscheinbare Gedicht geschrieben, in dem er ein Ich in Amfortasgestalt auftreten lässt. In dieser Rolle ist dem Ich, das sich in den neun Versen zehn Mal selbst anspricht (!) bzw. von sich selbst berichtet, ein Kontext mitgegeben, der es von vorneherein bestimmt. Amfortas ist der Schmerzensmann, der ausschweifend Liebende, der sich zurückgeworfen sieht auf sein Lager, den aber solidarischeres Mitleid erlösen könnte. So zumindest zeichnet ihn Wolfram von Eschenbach. Robert Schindel nun hat einen noch radikaleren Amfortas entworfen, der in vielem seinem mittelalterlichen Vorbild gleicht, dabei ihn jedoch an einem Punkt ansiedelt, wo selbst Mitleid Amfortas wohl nicht mehr erlösen könnte. Der Schmerz steht auch hier im Mittelpunkt: „Es greift mein Atemüberschwangeres sich in die Schmerzensspeichen“ steht im längsten Vers genau in der Mitte des Gedichts. Das „Es“, das hier zum zweiten Mal auftaucht, nachdem es das Gedicht begonnen hat, legt vielleicht eine Spur zu Freud. Auf kleinstem Raum wird eine Geschichte des Begehrens (und ihr Ende), so wie sie durch die Figur des Amfortas von Robert Schindel hier gezeigt wird, erzählt⁴⁹⁾. Im Mittelpunkt steht der Schmerz, er hat zu tun, so wie bei Celan und auch Canetti, mit dem Atem⁵⁰⁾. Das Atmen ermöglicht, und das liest sich wie

⁴⁹⁾ Die meisten Gedichte Robert Schindels haben einen erzählenden Charakter und in vielen von ihnen ist es ein Ich, das von seinen Erfahrungen berichtet, sich selbst nah ist und doch aus einer gewissen Distanz von sich mitteilt, und so dieses Mitteilen wohl auch erst möglich macht. Es ist wohl grundsätzlich falsch und es ist dennoch richtig, das Schindelsche Ich als Dreh- und Angelpunkt dieser lyrischen Selbstentdeckungen zu begreifen. Falsch, weil Literatur selbst die klarsten autobiographischen Sachverhalte in exemplarisch Allgemeines verwandelt, richtig, weil nur einer selbst ein Ich zu entwerfen vermag, das nicht papieren ist. Das lyrische Ich Schindels ist also nicht das Ich Schindels, aber die beiden kennen sich womöglich so gut wie die beiden Zwillingbrüder Dany und Sascha in Robert Schindels Roman ›Gebürtig.

⁵⁰⁾ Gemeint ist, man braucht es eigentlich nicht zu erwähnen, an Celans Atemwende. Canetti hat immer wieder gerade in seinen Aphorismen den Atem beobachtet. Noch 1942 (!) schreibt er beispielsweise: „Der Ursprung der Freiheit liegt aber im Atmen. Aus jeder Luft konnte jeder ziehen, und die Freiheit des Atmens ist die einzige, die bis zum heutigen Tage nicht wirklich zerstört worden ist.“ (ELIAS CANETTI, Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972, Frankfurt/M. 1973, S. 9f.

eine selbstreflexive Bemerkung, das Sprechen, das Artikulieren von Worten. An anderer Stelle, in dem Gedicht ›Wortsucht‹ aus dem Gedichtband ›Wundwurzel‹⁵¹⁾ von 2005, spricht Schindel vom „Atemkristall“, er meint damit das todbringende Zyklon B. Das „Atemüberschwangere“ setzt sich, wie schon oben gesagt, aus drei Komposita zusammen (ebenso und auch rhythmisch ähnlich: „Allerseelenruhe“), gemeint ist aber wohl doch keine Atemnot, sondern es bleibt vielmehr völlig offen, ob eine Sache des Atems, hier womöglich eine der Zerstörung und Vernichtung, die, wie es der Kontext mit sich führt, die „Schmerzensspeichen“ aufzuhalten vermag. Da in der zweiten Strophe die Resignation folgt, ist es eher anders: Nichts, kein Überschwang, keine Fruchtbarkeit, erst recht nicht das immer weiter auch noch im Keuchen (auch dem der Lust geschuldeten!) mitgeführte Leid der Shoah vermag das Rollen des Schmerzrades aufzuhalten. Es greift in die „Schmerzensspeichen“ und das tut wiederum weh. Ein Schmerzkontinuum wird angedeutet. So diffus und undeutlich, so einspruchsbereit sich das Gesagte hier zeigt, so präsentiert es sich auch im Gedicht: Was steht im Vordergrund: das letzte Liebesabenteuer? Die Anstrengung, die das bedeutete? Die Lust oder doch der Schmerz, der sich mit denen verbindet, denen man nicht nur die Lust, sondern in aller Brutalität die pure Existenz nahm? Ein Amalgam aus diesen verschiedensten Gefühlen hat sich in Schindels Amfortasgedicht zusammengemischt und einen Amfortas gestaltet, der kürzestmöglich bilanziert: „Das wars.“ Neben dem sicher resignativen Ton hat diese dürre Bilanz auch noch einen selbstironischen Unterton, der Ironie so zeigt, wie sie von der Romantik verstanden wurde, als Selbstreflexion. In Schindels Gedicht verdankt sie sich der Medialität des Sehens: „Ich seh mich aufgesattelt letztes Mal als Kichergraus“. Das ist noch kein „Greis“ (womit „Graus“ ja spielt), aber doch eine so ‚lächerliche‘ Figur, dass man diesen abgehalfterten Alten zum Absteigen ermuntern möchte.⁵²⁾ Dieser Blick auf sich selbst zeigt einen Amfortas, der sich genauestens beobachtet. Er ist von sich selbst so weit entfernt, dass er sich so sehen kann, wie ihn auch Dritte sehen: ›Fremd bei mir selbst‹ heißt die Gedichtsammlung, die die meisten von Schindels bis 2004 veröffentlichten Gedichte vereint; dieses Schindelsche Motto trifft auch auf das Amfortas-Gedicht zu. Das Gedicht ist deshalb so kurz, weil es die Lakonie zum Schreibverfahren wählt. Das lakonisch Hervorgebrachte ist vielleicht Ausdruck des Atemlosen, Schmerzvollen, und eines Schreibens, das das Ende vor sich sieht. Der Amfortas Schindels ist eine Figur, die auf ihr Ende hin entworfen ist, in der Resignation ankommt und folgerichtig dann auch schweigt. Bevor sie aber schweigt, bestimmt sie noch einmal ihren Standpunkt und generell wird ja bilanziert nicht in der Art und Weise, dass große Vergangenheiten beschworen oder auch nur angesprochen werden, sondern es wird im Gedicht ein Hier und Jetzt anvisiert: Gerade breitet sich Fremdes im Körper aus, gerade sieht

⁵¹⁾ SCHINDEL, Wundwurzel (zit. Anm. 1), S. 10.

⁵²⁾ Wir haben schon darauf hingewiesen, dass in Schindels Amfortasfigur sich Amfortas mit Don Quixote vermischt. Vielleicht ist in Robert Menasses Romanfigur „Don Juan de la Mancha“ (Frankfurt/M. 2007) eine ganz ähnliche Figur entworfen: zwar begehrend, aber doch sehr selbstironisch und ein bisschen lächerlich dargestellt.

sich Amfortas als Ritter von der traurigen Gestalt, und dann sagt er, ganz gegenwärtig: „Ich pass.“ Der Einsatz im Lebensspiel wird zurückgenommen, nur noch etwas gedankenverloren vielleicht topographisch nachgezogen, nicht nur nachgeschaut, was war, welche Leitlinien dieses Leben hatte. Der Bezug zum weiblichen Gegenüber wird gekappt, auch die bleibenden Gegenstände sind nicht bleibend, nicht so wertvoll wie vermutet. Aber in all den negativen Aufzählungen spricht der Amfortas des Gedichtes von sich selbst mit beeindruckender Selbstsicherheit: „Da bin ich [...]“. Das wirkt, zumindest wenn man den zweiten Halbvers einmal unterdrückt, als selbstbewußte Standortbestimmung, auch wenn dieser Standort all die Negativitäten, die festgestellt wurden, enthält. Mag er ein „Kichergraus“ sein, der Schmerz empfindende Amfortas, er weiß noch, wo er ist, wer er ist und spricht von sich nicht als von einem Ich in Fragmenten, sondern von einem ganzen Ich. So resignativ der Schluss zu lesen ist, so mächtig zeigt doch noch der auf sich, der von sich sagt: „Da bin ich [...]“.

So lakonisch der ›Amfortas‹ Schindels ist, so sehr ist er doch eingebettet in einen Kontext: Es sind Robert Schindels aktuellste Lyrikpublikationen, sie sind veröffentlicht in einem ›Text und Kritik‹-Band, der wie viele andere auch, viel weniger kritisch mit seinem Gegenstand (hier dem Autor Robert Schindel und seinem Werk) umgeht als es der Titel erwarten lässt, und hier hinein, inmitten von Freundesworten (s. insbesondere die Beiträge von Georg Stefan Troller, Doron Rabinovici und Alexander Widner) gelangen die neuesten Gedichte Schindels an die Öffentlichkeit. Wie in den anderen Gedichtbänden ist es auch hier bedeutsam, was da wie angeordnet ist.

›Amfortas‹ ist das sechste Gedicht von insgesamt zehn, die in ›Text und Kritik‹ Nr. 174 abgedruckt worden sind. Der erste Eindruck: Es sind wenige ganz kurze und überwiegend lange, eine ganze Lebensgeschichte ausgreifende Gedichte, die den Kontext des Amfortasgedichts bilden, das ungefähr in der Mitte der Gedichte ›Geschichtszauber‹, ›Hintereinander Harmonisch‹, ›Alltagssuite‹, ›Herbstsonate‹, ›Urlicht‹, (›Amfortas‹), ›Vormittag im Dorfe‹, ›Kleine Katzensuite‹, ›Im Gasthaus zur Fremdenrast‹, ›Aus der bekannten Welt‹ steht. Fast scheint es so, als habe Robert Schindel mit diesen Gedichten seinen ganz eigenen Beitrag zum Vorhaben des ›Text und Kritik‹-Bandes leisten wollen, nämlich den, den Dichter und Romancier Robert Schindel vorstellen zu wollen. Um nicht falsch verstanden zu werden: Wir behaupten hier nicht, dass das Ich der Gedichte mit dem Ich Schindels identisch ist. Aber es ist schon so, dass Schindel autobiographisch bedeutsame Spuren in diese Gedichte gelegt hat. Im ersten Gedicht ›Geschichtszauber‹ geht es um einen Besuch in Weimar, der unweigerlich dazu führt, dass das Ich an das denkt, was so wenig fern von Weimar geschehen ist: Buchenwald ist dem „Klugstädtchen aus der Büchse“ (V. 4) nah. Schindel hat ein Überlebensgedicht geschrieben, das das Überlebthaben als durchaus ‚sarkastische‘ Angelegenheit empfindet: „Nach Weimar fahren, statt in Birkenau bleiben | Im „Elefanten“ speisen, statt aus den Wolken schießen | Das kostet doch was, das ist doch was“ beschließt die letzte Strophe das bittere Gedicht, das sehr genau einfängt, was wir von Robert Schindel wohl immer zuerst wahrneh-

men, wenn wir von ihm und über ihn lesen: Er ist Überlebender der Shoah und dies gibt er, je älter er wird, umso deutlicher zu Gehör und zu lesen. Sarkasmus ist aber nicht der Grundton der nun folgenden Gedichte. ›Hintereinander Harmonisch‹, das zweite Gedicht, fängt Bewegungen ein, die erträglich werden, bis zum Ende des Gedichts dann doch Vergeblichkeiten in den Blick kommen: „Echolalle zukünftiges Harren, harmoniere | Mit all dem an Frühlingspritzern Verschenkten“ (V. 18f.). Die ›Alltagssuite⁵³⁾‹, das dritte Gedicht, hat genauso viele Verse wie ›Amfortas‹, die sich anders als dort in drei Dreierstrophen anordnen und bei aller Verschiedenheit durchaus auch thematische Gemeinsamkeiten aufweisen. In diesem kleinen Gedicht werden Koordinaten des Alltäglichen gezeigt:

ALLTAGSSUITE

In der Frühe Gorgonzolaspaghetti
Zu Mittag Salat und abends
Spiegeleier mit Bratkartoffeln dazu

Die Gedankenwurzeln Hitzewellen Schlottern
Rotweinübergossne Katarakte aus
Altem Begehren und neuerer Gier

Fernsehen im Rücken vorm Antlitz
Freundesgesichter Wörter im Silbendrang
Zeitfaden surrend traumnächtelang

Allein vier von den neun Versen zählen Speisen auf und erwähnen dann auch noch den dazugehörigen Rotwein, der in seinem Strom „Begehren“ und „Gier“ transportiert. Das Thematisieren des Begehrens ist ähnlich wie im ›Amfortas‹, aber die Akzentsetzung ist eine andere: Ein Ich wird überhaupt nicht entworfen, es sind lediglich Lebensumstände, Lebensmittel, die auf ein Ich schließen lassen. Dieses mittelbar anwesende Ich befindet sich zwischen „altem Begehren und neuerer Gier“ (V. 6). Amfortas erzählt seine Geschichte des Begehrens als eine gewesene, gerade vergangene, das Ich, das sich in der „Alltagssuite“ wohl aufhalten mag, ist in einer Zwischenposition des Beendens von altem Wollen und in der Erwartung von neuem Verlangen. Die folgende ›Herbstsonate‹ hebt, wie auch ›Hintereinander Harmonisch‹ den akustischen Stellenwert der Sprache hervor, einer Sprache, die musikalisch wird und so ihr Bedeuten in Frage zu stellen vermag. Eingezeichnet ist auch diesem Gedicht die Schindelsche Überlebensgeschichte. Das überlebende Frühlingskind (Schindel ist im April geboren) entgeht nicht nur dem „Kinderverzahrer“, es vermag sogar, diesen mit anderen Kindern zu vertreiben. Das was herbstlich anmutete am Beginn des Gedichtes schlägt am Ende um in sein Gegenteil, der „Vorbote des Absterbens“ (V. 6) wird zu den „Frühlingsweisen“ (V. 15). So einfach dies scheint, so ambivalent ist es auch, der Herbst nicht nur der Herbst des Lebens, der Frühling nicht nur der Lebensbeginn, sondern der überaus bedrohte Anfang

⁵³⁾ In: Text und Kritik (zit. Anm. 1), S. 19.

des Lebens. In ›Urlicht‹ kann man eine politische Lebensgeschichte nachlesen, nicht umsonst erinnert schon der Titel an einen Schöpfungsmythos. Das lange Gedicht zeigt rein formal sehr geschickte Beziehungen einzelner Motive, die in Variationen wieder aufgenommen werden und so das Gedicht strukturieren. Neben der politischen Geschichte ist auch diesem Gedicht eine parallele Geschichte des Begehrens eingefügt, die sich neben, in Einklang, aber auch in Dissonanz mit ihr, befindet. Am Ende wird die Diktion lakonisch, beschleunigt sich das Sprechen, wird atemlos, droht zu verstummen und artikuliert im letzten Wort: „Flüsterdennoch“. Es ist als zarter, aber noch hörbarer Einspruch gegen die ganzen Dennochs zu lesen, die die Lebensgeschichte des lyrischen Ich prägen: das knappe Überleben, das Morden der Nächsten, die Hoffnungen der ‚Roten‘, das Scheitern an so manchen bürgerlichen Zitadellen des Lebens. Flüstern, „Schluchzen“, „Befedeln“, „Schweigen“ sind Artikulationsmöglichkeiten, die angesichts der wechselvollen und grauenhaften Geschichte bleiben. So resignativ, so bestürzend negativ wie der folgende ›Amfortas‹ ist ›Urlicht‹ nicht, das „Flüsterdennoch“ bildet am Ende eine hoffnungsvolle Figur, ein Urbild für ein Dichten, das sich „nach den großen Themen der Leiden“⁵⁴⁾ artikuliert. Drei Gedichte weiter nimmt ›Kleine Katzensuite‹ die Perspektive von ›Urlicht‹ noch einmal auf, zählt in der Gestalt von Katzen die linken Vorbilder auf, denen das Ich nachgefolgt war und nun allein unterwegs ist, ohne Anführer, allein, alternd, im Herbst des Lebens: „Nun gehe ich schon lange unterm abendlichen Nebel | Der Tau nässt mein Gebein, Frost labt das Herz.“ (V. 25f.). Die beiden Gedichte ›Vormittag im Dorfe‹ und ›Im Gasthaus zur Fremdenrast‹ fallen neben den anderen etwas ab, wirken ein bisschen wie Fingerübungen neben den großen Entwürfen, die auch ganz am Ende noch einmal präsentiert werden im Gedicht ›Aus der bekannten Welt‹, was eine Anspielung auf Dvořáks ›Aus der neuen Welt‹ sein könnte. Die bekannte Welt zeigt Anfang des 21. Jahrhunderts wenig Hoffnungsvolles auf: Schindel schreibt in diesem Gedicht das nur zu wahre Gegenstück zur Ringparabel: Die Religionen koexistieren eben nicht friedlich, sondern „Es ist eine Müdigkeit in den Hoffnungsgirlanden“ [...] | Und die frische Wut mag sich zum alten Hass bekehren.“ (V. 1 u. 4). Das Gedicht formuliert keinen Aufschrei, keinen Protest dagegen, sondern bedient sich mehrmals des Bildes einer Müdigkeit, die sich gegen das Morden gar nicht mehr aufzulehnen in der Lage ist, weil gerade die Erfahrung des Mordes an so vielen die Kräfte raubt: „Und erschöpft der Blutsturz im Allerleinamen“ (V. 16).

Die zehn Gedichte haben das ganze Panorama der Schindelschen Themen neu ausgeleuchtet, das heißt in ihren aktuellen Entwicklungen gezeigt: das verstörte Überleben der Shoah, die problematische Integration in das Nachkriegsösterreich, die roten Träume der 68er Generation, das Aufwallen und Absterben des Begehrens und des Lebensmutes, schließlich und nicht endlich: das Dichten, die Worte des Einspruchs, das „Flüsterdennoch“ als Poetik nach der Shoah. All diese Themen, die Robert Schindel in so vielen Variationen durch sein Werk durchdekliniert hat in

⁵⁴⁾ SCHINDEL, Im Augenschein, in: DERS.: Wundwurzel (zit. Anm.1), S. 9, V. 7.

einer Grammatik des bedrohten Lebendigen, umgibt den kleinen ›Amfortas‹, der in seiner ganzen Resignation zu Wort kommen darf, aber in seiner Schwermut nicht das letzte Wort behält. Der Schluss dieses Zyklus ist offen: „Doch wer sieht mich wandern zu schließenden Horizonten | Durch gezwirbelte Barthaare und murrendes Schnurren?“ (›Kleine Katzensuite‹, V. 29f.). „Und ob ich schon wanderte im finsternen Tal...“: Die Zuversicht des Psalmisten von Psalm 23 klingt hier durch, sie ist hier jedoch abgelöst von der Frage danach, wer den Einsamen denn überhaupt bemerke. Da hört man dann auch Rilkes Verse vom Anfang seiner ersten ›Duineser Elegie‹: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?“ Mit Rilke gelesen, zeigt sich die ganze Ambivalenz nicht nur dieser Verse sondern des ganzen Schindelschen Werkes. Ebenso wie Rilkes Elegien bezieht Schindels Werk seine Dynamik aus dem schwierigen Akt des Ausbalancierens zwischen Rühmen und Klage, zwischen vitaler Lebenszugewandtheit und dem Eingedenksein an die Toten. Amfortas, der im „Haufen“ nur ankommt, weiß aber um seine unverwechselbare Identität. Eine solche Selbstvergewisserung ist bei aller Skepsis und melancholischen Grundstruktur dieser jüngsten Gedichte Robert Schindels vorhanden und artikuliert sich als „Flüsterdennoch“.

