

Wilhelm Kühlmann

Postmoderne Phantasien. Zum mythologischen Schreiben im Prosawerk von Alban Nikolai Herbst (geb. 1955). Mit einem Werkverzeichnis

Der Autor, den ich Ihnen im thematischen Rahmen unseres Kolloquiums vorstellen werde, gehört zu den zeitgenössischen Schriftsteller, die zwar mittlerweile ein umfangreiches Oeuvre vorgelegt haben und auch mehrmals mit Preisen geehrt wurden, gleichwohl in der Tageskritik höchst umstritten sind. Ob gerühmt oder zumindest als Geheimtip literarischer Genießer gehandelt, ob als stilistischer Stümper niedergemacht, verspottet oder gar totgeschwiegen, Herbst hat mittlerweile eine literarische Handschrift entwickelt, die ihn meines Erachtens zu einer der Führungsfiguren der ästhetischen Postmoderne werden läßt.¹ Indem ich den Begriff 'Postmoderne' gebrauche, bin ich mir sehr wohl bewußt, in ein waberndes terminologisches Dickicht vorzudringen, das hier nicht gelichtet werden kann und soll.² Bezeichnet werden können damit sinnvoll zunächst die Positionsnahmen, die Abgrenzungs- und Frontlinien, die sich in Herbsts Werk wie auch in seinen Artikeln und Interviews abzeichnen: die entschlossene Abkehr von einer moralisch oder politisch engagierten, einer neorealistischen oder per Programm sozialkritischen Literatur. Mit den Protagonisten der Gruppe 47 hat Herbst nach eigenem Bekunden nichts gemeinsam (so etwa in einem Interview des Jahres 1999):³

Ich finde diese Art von Literaturverständnis [das eines Böll, Grass, Walser; W. K.] furchtbar. Ich bin kein Missionar und habe der Welt keinen Weg mitzuteilen. Wieso sollen Dichter klüger sein als andere Leute? Ich erzähle qua Imagination eine Geschichte, die auf die eine oder andere Weise die Gegenwart spiegelt. Und sie zugleich überhöht, entfremdet, umformt, eine neue Welt schafft. Das finde ich interessant. [...] Ich verschalte meine Imagination mit der von ein paar anderen Menschen. Auf diese Verschaltung kommt es an, nicht auf die Lenkung. Gerade deshalb weil nicht gelenkt werden soll, ist Literatur für politische Arbeit unbrauchbar, jedenfalls mittlerweile.

Herbst schreibt, indem er sich und seine Figuren unendlich vervielfältigt, Identitäten und klare Zuordnungen verschwimmen läßt oder verrätselt. Mimetischer Detailrealismus wird durchbrochen und durchzogen von einem Netz intertextueller, intratextueller, auch intermediärer Modelle, Motive und Bedeutungsreferenzen,

darunter je länger, je lieber einer Fülle literarisch vermittelten mythologischer Reprisen, die innerepische Zeit- und Raumkoordinaten auflösen. Ich werde Ihnen das Oeuvre von Herbst in einigen Strichen charakterisieren und dabei exemplarisch und punktuell auf drei Werke eingehen, in denen diese mythologisch inspirierte Imagination in den Vordergrund tritt, damit aber jene ästhetische Vorliebe zum mythischen Pastiche, die nach Meinung der wissenschaftlichen Kritik ebenfalls zu den zentralen Kennzeichen der postmodernen Literarizität gehört und bislang gern an Autoren wie Heiner Müller, Botho Strauß und Christoph Ransmayr untersucht wurde.⁴

Alban Nikolai Herbst heißt eigentlich Alexander von Ribbentrop (verwandt mit dem ehemaligen Reichsaußenminister), wurde am 7. 2. 1955 in Refrath bei Köln geboren und wuchs in Braunschweig und Bremen auf. Nach einer Tätigkeit als Rechtsanwalts- und Notargehilfe und nach dem Zivildienst holte er das Abitur auf dem Abendgymnasium nach, studierte seit 1981 in Frankfurt/M. vor allem Philosophie und veröffentlichte daneben seine ersten Prosawerke. Von 1987 bis 1993 führte er ein Doppelleben als Autor und als Aktien- und Devisenbroker, lizenziert mit US-amerikanischen Examina. Als freier Schriftsteller, Kritiker und Hörfunkautor lebte er zunächst weiter in Frankfurt/M, mittlerweile in Berlin. Von 1985 bis 1989 gab er in einem Göttinger Verlag *Dschungelblätter. Zeitschrift für die deutschsprachige Kulturintelligenz* heraus. Eine Reihe von Preisen und Stipendien erleichterten Herbst die Existenz, darunter der ihm 1995 für den Roman *Wolpertinger oder das Blau* verliehene Grimmelshausen-Preis.⁵

Bereits in Beiträgen der *Dschungelblätter* deutete sich jene Herbst prägende Vorstellung einer universalen literarischen Simulation an, die Phantasien und Halluzinationen des schreibenden Ich spielerisch mit den virtuellen Welten des Computers verknüpft und in „Fiktionsspielen“ auktoriale Instanzen multiperspektivisch vervielfältigt. Herbst, als Börsenbroker wie als privater Liebhaber des weltweiten elektronischen 'Chats' mit den elektronischen Werkzeugen wohl vertraut, siedelt seine Schreiben bewußt diesseits einer unhintergehbaren „technologischen Revolution“ an. Alte Gewißheiten subjektiver „Autonomie“ werden in Frage gestellt.⁶

Die Leute, die von Freiheit reden und von Autonomie des Subjekts, haben überhaupt nichts von der Moderne, geschweige der technologischen Revolution begriffen. Wahrscheinlich rollen die Computer über sie hinweg, und sie nehmen es nicht einmal wahr! Denn sie haben nicht bemerkt, wie man ihren Substanzbegriff destruierte und damit das erkennende Subjekt. Das war leicht, weil es weder für jenen noch für dieses eine reale Entsprechung gab. Nun sind sie gezwungen, sich auf das einzige Gebiet zurückzuziehen, in das der Computer noch nicht drang: in die Sentimentalität.

Realität erscheint in Herbsts bedeutendsten Werken als ein Universum des literarisch und medientechnisch entgrenzten Bewußtseins und Vorbewußtseins, in dem die Kluft zwischen Alltagswelt, Zeitgeschichte und Phantasie, zwischen Reflexion, Einbildung und literarischer Erinnerung aufgehoben ist. Das Ich und seine Erfahrungen, damit auch die Gesamtheit der außerliterarischen Faktizität, lösen sich in einen epischen Kosmos auf, der die Hierarchie der fiktionalen Instanzen und Wirklichkeitsebenen, auch der figuralen wie sprachlichen Identitäten einebnet. Erkennbare zeitgeschichtliche Personen bevölkern zusammen mit den Spaltungsfiguren des Autors (Herbst, Arndt, Deters usw.) und einer Fülle erfundener, die Werke miteinander verknüpfender Gestalten einen schließlich als „Cyberwelt“ futuristisch imaginierten Erzählraum, in der das Recht des fiktionalen Tagtraums gegen alle Ansprüche alltagsweltlicher Bestimmbarkeit verteidigt wird. In seiner Grimmelshausen-Preisrede meinte Herbst: „Wir leben nicht in einem geschlossenen System, sondern in einem, das bis zu Wahnsinn und Wollust sich vermehren und an Gestalten zunehmen kann.“⁷ Demgemäß fungiert Wirklichkeit, wenngleich in ihren Partikeln oft genug in genauer Mimesis reproduziert, als ein Kopfprodukt, das die Freiheit des sich selbst spielerisch potenzierenden, genießenden und in Frage stellenden Subjekts ermöglicht - ein letztlich romantischer Gedanke. Die Vorstellung des sich selbst abhanden kommenden Ichs, von Herbst bezeichnenderweise nicht zuletzt bei Pirandello studiert, ist im *Wolpertinger* im Anschluß Gottfried Benns Parole vom „Ich-Zerfall“ in den Diskurs des „Romantischen“ verwoben (S. 98), das den Roman als Netz von Chiffren und als Konglomerat von Konzepten und Ideen durchzieht.⁸ Freilich läßt sich feststellen, daß sich das angeblich im polymorphen Datensystem entmächtigende Subjekt gerade in seiner Potenzierung letzte Triumphe feiert und seine kreative Identität als geheimes Zentrum aller narrativen Ich-Inszenierungen auskostet. Die Negierung subjekthafter Identität dient der geplanten erzählerischen Libertinage und wirkt deshalb wie bei manchen anderen Zeitgenossen

eher als poetologische Spielregel, vielleicht auch eher als emanzipative Parole und psychische Entlastung denn als überzeugende historische Diagnose. Auch das sich in erzählten Figuren multiplizierende, spiegelnde und kommentierende Ich bleibt jenseits des Textes angewiesen auf seinen schreibenden Regisseur, der zwar die freien Schaltungen seiner Werke simulieren kann, gleichwohl aber nur in der Logik der Fiktion, nicht als schreibender, lesender, auswählender und komponierender Autor mit seiner imaginären Textwirklichkeit verschmilzt. Das immer wieder bemerkte ‚Sich-Einschreiben‘ des Autors in den Zusammenhang seiner Schriftwelt ist ein manieristischer Kunstgriff, etwas Unerwünschtes zum Verschwinden zu bringen, und sollte nicht unkritisch in wissenschaftliche Diagnosen übernommen werden. Die Frage nach dem Autor und dem Autorbewußtsein des primären Kommunikationszusammenhangs, nach seinen Intentionen, Beeinfluungen, Strategien, Finten, bleibt legitim.⁹

Dies gilt umso mehr, als der in Herbsts Großromanen zu beobachtende, zwar spontan scheinende, jedoch eher rational kalkulierte Totalitätsanspruch auch gegründet ist in einer geradezu polyhistorischen, alte und aktuelle Literatur umfassenden Belesenheit. Sie verweist, um einige Lieblingsautoren zu nennen, ebenso auf Arno Schmidt (in der typographischen Literarisierung des colloquialen Jargons; auch im Verfahren der Funkessays) wie auf den Typus des phantastischen, jedenfalls politikfernen Großromans, den Herbst in den Beispielen eines Jean Paul, eines Wolf von Niebelschütz und des besonders verehrten Thomas Pynchon (dazu Funkarbeiten)¹⁰ schätzen lernte. Daß Herbst beispielsweise den Poeten Louis Aragon (ein Idol seiner Anfänge: auch über ihn eine Funkarbeit) streng und polemisch von dem kommunistischen Parteiliteraten trennte, deutet auf seine manchmal anarchisch, wenn man so will zunehmend ‚postmodern‘ gefärbte Aversion gegen die moralisch gemeinte, erst recht gegen die politisch engagierte Literatur des jungdeutschen Neorealismus, damit auch gegen die Strömungen der 68er Jahre und ihre Vertreter in den etablierten Medien.

Gleichwohl artikulierte Herbsts frühes Prosawerk, offenbar von der ‚Frankfurter Schule‘ beeinflusst, zunächst den gängigen sozial-, medien- und konsumkritischen Protest gegen das reflexionslose Elend und die Verdrängungsakrobatik der Nachkriegsgesellschaft. *Marlboro* (1981) versammelt Kurzerzählungen und monologische Figurenporträts, in denen vor allem die Überwältigung des Ichs durch

die Schablonen der öffentlichen, zumal der werbewirksamen Rede sichtbar wird. Das hier bevorzugte Verfahren, Figuren ohne auktoriale Kommentare ganz aus ihrer eigenen Sprache und Psyche heraus zu konstruieren, wurde in *Die blutiger Trauer des Buchhalters Michael Dolfinger* (1986) zu einem atemlosen Romanmonolog ausgebaut, in dem sich die Glückspantastien, aber auch die Aggressionen eines antibürgerlichen Aussteigers Luft verschaffen. Prosaetüden wie die Erzählungen *Joachim Zilts Verirrungen* (1986), eine kafkaeske Kette alptraumhafter Zwangsvorstellungen, und *Die Orgelpfeifen von Flandern* (1993), eine in Paris angesiedelte tragische Liebesgeschichte, lassen sich als Stationen auf dem Weg zum Großroman des *Wolpertinger* insofern verstehen, als Herbst sich hier auf die Übergänge von privaten Halluzinationen in eine quasi-objektivierte Lebenswelt des Ich-Erzählers konzentriert. Schon in dem Roman *Die Verwirrung des Gemüts* (1983) hatte Herbst seine fiktionalen Spiele mit der Erzählerfigur begonnen, damit jenes strukturelle Motivgeflecht angedeutet, das fortan fast obsessiv sein epische Oeuvre charakterisieren sollte: Aufbruch, auch Flucht des Ichs in die erzählte Welt eigenständiger Figuren, die sich dort auf verwirrende Weise substituieren, ja sogar (wie im Sizilienbuch und im *Manhattan-Roman*) suchen, finden, verlieren oder gar bedrohen. Komplizierte Formen der Selbstnegation durch komplette Literarisierung der eigenen Person gehören, wie es scheint, zu den tiefsten Anreizen von Herbsts literarischer Kreativität.

All dies floß als Verfahren ein in den preisgekrönten Großroman *Wolpertinger oder das Blau* (1993, gut tausend Seiten), ein im markierten Rückgriff auf Jean Paul und Thomas Manns Zauberberg nach musikalischen Prinzipien gearbeitetes und phantastisch umspieltes Epochenpanorama, zugleich eine mentalitätshistorische Diagnose der späten sechziger bis frühen achtziger Jahre. Erste Skizzen zu diesem Roman gehen zurück bis auf das Jahr 1976.¹¹ Der Ich-Erzähler, hinter ihm der Autor am häuslichen Küchentisch, verschmilzt mit der Zentralfigur Hans Erich Deters, die aber seinen Gesprächspartnern und dem Leser warnend zu verstehen gibt (S. 824):

Insofern spreche ich zu euch als der, der nicht ist, als Person, die es nicht gibt, als ein Ich, das keine Grenzen hat, solange es Ich sein will, und das, wiewohl realer als ihr alle zusammen, es auch niemals werden kann, nie anders nämlich, als wenn es sich denkt.

Auf einer Reise von Bremen nach Frankfurt landet Deters, verlockt von einer rätselhaften Frauenfigur, für sieben Tage des Jahres 1981 im „Wolpertinger“: Name eines in Hannoversch-Münden angesiedelten Hotels, zugleich Bezeichnung eines bayerischen Fabelwesens und Code für den Roman wie für das widersprüchliche, pluralisierte Bewußtsein des Autors und mancher Figuren (S. 459): „Der Wolpertinger ist in uns.“ Die Zeit des primären Geschehens, als deren Zeuge Deters fungiert, wird zumal im Prolog und in den Epilogen mehrfach überblendet bzw. durchbrochen durch Bezüge auf die Jahre 1976, 1985 und 1989, so daß interne Zeitstufungen auf verquere Weise im Geflecht des Erzähler- und Figurenkommentars verwischt erscheinen.¹² Im „Wolpertinger“ bilden Literaten, Privatgelehrte und Kulturfunktionäre eine bildungsträchtige Schickeria mit deutlichem Bezug auf das Herbst sehr wohl bekannte intellektuelle Binnenklima Frankfurts. Im Salon und im Garten, peripateisch-gesellig oder auch in trauter Zweisamkeit wird geplaudert und diskutiert. Von der anspielungsreichen Konversation bis zur banalen Rüpelei, vom erotischen Flirt bis zum akademischen Diskurs - fast alle Varianten des verbalen Miteinanders sind hier durchexerziert. Was Kunst, Fiktion, Literatur, ein Roman sei oder nicht sei, wird hin und hergewendet. Es entsteht so ein Filigranwerk von Dialogstimmen, in der Brutalität und Sehnsucht, Eskapismus und endzeitliche Wut, private Leiden und kulturphilosophische Diagnosen zusammen mit einem Chor kontrastiver Sprachporträts (Trupp von Wanderern, Verkaufstrainer, Figurentypen der 68er Protestszene) zu einem polyphonen Gebilde verschränkt werden. Immer wieder erscheint Welt im Widerschein des Gelesenen, Gedachten, Zitierten (Benn, Döblin, A. Schmidt, Th. Mann, Adorno und Nietzsche, auch Wolf Biermann), ist aber zugleich im wörtlichen Sinne unterminiert. Denn Daniello, ein Frankfurter Börsenhengst, betreibt im Keller des „Wolpertinger“ ein Computerzentrum, in dem das Beisammen kontrolliert, wenn nicht sogar simuliert wird. Hier taucht auch Freiherr v. Hüon, ein karikaturesk gezeichneter junger Mann, Sohn eines NS-Rassefanatikers auf.

Das manchmal durchaus auch komisch inszenierte Geschehen wird locker zusammengehalten auch durch das Projekt einer Aufführung von Shakespeares *Sommernachtstraum*, in dem sich das Romanpersonal und seine internen Beziehungen spiegeln. Oberon, Titania und die Elfenfiguren der nordischen (‘niederer’) Mythologie verdanken ihre Existenz nicht nur Shakespeare, sondern bevölkern eine gleichsam am PC erzeugte Phantasie, in der die temporären Ekstasen

und Verwandlungen der Romanfiguren auch mit psychedelische Stimulantien motiviert, mit trivialen Schlagerreminiszenzen überblendet und von mancherlei aktuellen Theoremen, etwa denen eines matriarchalischen Feminismus, abgefärbt erscheinen. Damit nicht genug, verbirgt sich im Sommernachtstraum-Projekt auch ein literarisches Spiel mit Botho Strauß' Stück *Der Park* (München 1983),¹³ seinerseits ein theatralisches Pastiche von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Das alte Kunstwerk wirkt wie ein zweiter Mythos, indem es im ästhetischen Schein, im gespielten Spiel, variable Strukturen der Imagination und der artistischen Selbstreferenz ermöglicht. Shakespeares Drama verlockt die Autoren, weil es noch in getrennten Sphären abspielen läßt, was in der modernen Phantasie den Alltag durchdringt und ineinander übergeht. Strauß und Herbst destruieren in der fiktiven Anverwandlung des fernen Kunstwerks, was jenes getrennt hielt und doch als vorzivilisatorische Alternative von erotischen Glückskonstellationen ernst nahm. Bei Shakespeare war „das leidenschaftliche Leben, das Sich-Ausleben, gezeigt wie eine Möglichkeit, wie eine irrealer Möglichkeit, die dann im hellen Licht des Tages und der Vernunft vergessen wird. Der Traum, das hemmungslose Leben im verzauberten Wald, ist *eine* Möglichkeit des Lebens, ein stellvertretendes Leben, das uns durch die von ihm gebotenen Erlebnisse absichert für das dann wieder eintretende normale Leben.“¹⁴ Diese Grenzen zwischen den begehrlischen Ekstasen von Rausch und Glück des Zauberwaldes und der Vernunftordnung sind bei den modernen Autoren längst porös geworden. Shakespeare wird gegen den Strich gelesen und die bürgerliche Gesellschaft von den bekehrten Post-Achtundsechzigern mit ihren postmodernen romantischen Seelen literarisch dort unterminiert, wo sie empfindlich ist: nicht mit den Hebeln der Politökonomie, sondern im anarchische Aufstand von Leiblichkeit, Begehren, Plötzlichkeit, Spontaneität, ekstatischer Lust, phantastischer Verwandlung in alle, auch die scheinbar abartigen Spielarten der sonst domestizierten Natur.

In einem Interview hat Herbst seine pandämonische Phantasie, hinter der auch altväterliche Buchlektüre steckt, und die elektronische Egalisierung der Wirklichkeitssegmente zusammengeführt:¹⁵

Die Mächte der Phantasie [...] sind bei mir ja schlicht Geister, und sie stammen aus Europa. Andererseits haben sie in bestimmten Ländern bestimmte Ausprägungen. Der vorgeblich so deutsche Alberich ist ja nichts anderes als eine Abspaltung von Shakespeares Oberon, und der ist aus dem südfranzösischen Auberon assimiliert, der wiederum Gatte der Esclarmonde

de Foix war, die in den Pyrenäen den matriarchalen Gral, also die göttliche Fruchtschale hütete und ihren päpstlichen Häschern als weiße Taube nach Asien entkam. Sie sehen: Hier durchdringen einander teils identische, teils völlig widersprechende Motivstränge. Wenn Sie jetzt an die Kompilationsfähigkeit von Großrechnern denken und zugleich daran, daß ich den desinformierenden Geheimdienst für echt literarisch halte, dann wird wohl deutlich, weshalb meine Figuren sowohl unreal als auch real zugleich sein müssen. Sie entsprechen vollständig unserer Wirklichkeit.

Im Prolog des Romans heißt es mit Anspielungen ausgerechnet auf Richard Wagner programmatisch (S. 17):

Gerade das aufgeklärte Denken gewährt dem Mythos Raum: Den Schrecken beschreibt das Hebelgesetz. So nun brodeln Wälsungenblut, wenn auch vergeblich, weil zwar im Zeitalter der Verhütungsmittel die Geschwisterliebe praktikabel wurde, doch wer die Sprache der Vögel versteht, wird seinerseits nicht mehr verstanden. Lustig im Leid sing `ich von Liebe; wonnig ans Weh web` ich mein Lied: Nur Sehrende kennen den Sinn. So hören die Geschichtslosen es raunen in stillgelegten Fabriken, auf Schrottplätzen, in Gemäuern des sozialen Wohnungsbaus, in Kellern, Mülleimern und in U-Bahn-Gewölben. Krokodile in New York. Konsequenter verlegte Kubrick die Mystik ins All. Das ist die Tarnung der Geister. Längst haben sie die Ökonomie unterlaufen und lassen sich, so raffiniert wie verspielt, als Werbebriefchen vom Briefträger bringen.

Als kompensatorische Produkte von Kopf und Psyche können sich Fabelwesen fast überall im Roman materialisieren, etwa eine phantasmagorische Versammlung von Gestalten bilden, bei deren Schilderung Herbst den Fundus von Kostüm- und Fantasy-Filmen gleichzeitig geplündert zu haben scheint (S. 794-96):

Personen gab es davon nicht mehr als vierzig Zentimetern Körperhöhe, jedoch vollkommen menschlich ausgebildet, bekleidet in Konfektionen von wenigstens zehn Kulturepochen[...] Daneben solche, deren Nasenspitze mit der Stirn verwuchs, so daß der Mittelsteg tollkühn übers Gesicht schnitt. Hie und dort entzweigten einem Ellenbogen mehrere Unterarmer, oder Hacken und Zehen saßen direkt am Rumpf.

Dr. Lipom, Benn-Kenner und Liebhaber des unbegrenzten Ichs, zugleich in der Simultaneität der fiktiven Zeiten und Räume Oberon und Alberich, hält eine große Rede an die Untertanen der Geisterwelt, die sich zum ersten Male seit 150 Jahren versammeln. Ihre Apostrophe wirkt wie eine fast atemlose Litanei, ja eine

musikalische Etüde über die keltische, nordische, slavische und antike Dämonen- und Götterwelt (S. 801-804). Elfen, Unholde und Kobolde, Vertreter von Matriarchat und Patriarchat stehen gegen die Behauptung des Privatdozenten Murnau (S. 821): „Es gibt keine Seele! Das ist Mythologie! Knechtung ist das, Religion!“ Ihm entgegnet Deters: „Die Seele seid doch ihr, alle zusammen! Du da mit deiner erstaunlichen Nase bist es, du mit deinem Flossenkranz auf dem Kopf [...]“. Deters zeichnet (S. 826-28) den Prozeß eines großen Verlustes im Gefolge von Technik, Theorie und Rationalität, ein Verlust, der dialektisch zum Triumph des systematischen Denkens gerade emotionale Bedürfnisse nicht absterben läßt, sondern ständig steigert (S. 827): „Während die Meinen anfangs unter dem litten, was sie nicht waren, leiden sie nun unter dem was sie sind. Da das Leid nicht weniger wird, wird die Wissenschaft mehr, wird Waschmaschine und Kühlschrank, Teppichboden und Mietskaserne, Mikro-Chip und Flugzeug, Fließband, Kunstdünger und Abflußfrei, Hygiene und Mode, Nitro, Folie, Schwefelsäure.“ Menschsein und Ich-Werdung ohne eine eigene Innenwelt der Phantasie, des Begehrens, der Liebe, auch des Rausches bedeutet Verarmung, Menschen und mythische Wesen sind aufeinander angewiesen - gerade in der Moderne. Deters beschwört eine Remythisierung der technokratischen Realität auch jenseits der trivialen Refugien von Film und Comic-Strip, eine der Fatalität des Denkens selbst entspringende Mythisierung der Wirklichkeit. Der Literatur wird offensichtlich aufgetragen, was der Roman versucht: die Dichotomie von Logos und Mythos, das Gesetz des `Tertium non datur`, vor allem aber die fatale Antinomie von „Denken“ und „Fühlen“ aufzuheben (S. 828):

Die Meinen gehen euch alles an. Und ihr geht alles die Meinen an. Wir kommen ohne einander nicht aus, wir nicht, um Ich zu sein, und ihr nicht, um Seele zu sein. Es macht keinen Sinn, die Bäume zu besingen, wenn es keine mehr gibt, und ebenso wenig, die Technik nicht zu besingen, wenn sie überall ist. Ihr müßt in die Maschinen hinein, in die Hochhäuser, in die Kanalisation, ihr müßt euch den Aufzügen einsetzen, den Flughäfen, müßt durch die Böden der Kaufhäuser ziehen, müßt die Geräte durchdringen und im Kreischen der Elektrosägen leben, müßt den Asphalt zum Knistern bringen, die Säuren kochen lassen und im Lampenlicht sirren. Wenn ihr überleben wollt, müßt ihr eure Teiche verlassen, eure Bäche, eure Wälder, eure Erdhügel und euer Meer sogar.

Literarische Re-Mythisierung des Miteinander kann Regression, Sezession, rauschhafte Befreiung, aber auch Flucht nach vorne hinein in den Zivilisationsmüll bedeuten. Herbst kann seine Gesellschaft in „betrunkene Romantiker“ (S. 969) verwandeln, die in einem abschließenden Fest „bekifft“ oder betrunken ihre Dionysien oder auch einen „Hexensabbath“ (S. 981) feiern,¹⁶ er kann ungehemmte Natur und Körperlichkeit auch zart instrumentieren, eine pastorale Episode einschieben, in der das Zeitgefühl verlorengeht und Deters als Endymion hinter geschlossenen Augen dem freundlich meckernden Faun begegnet und so etwas wie Sphärenharmonie zu vernehmen ist (S. 336):

Hinzu strich der Wind, der Wind der die Sträucher und den kräftigen Holunder inmitten in ein freitonales, himmlisches Singen verführte, und nur wenige Geschöpfe blieben weiterhin abseits, bedachtsam, als wollten sie diesen Endymion, der unversehens zwischen sie geraten und so ungewohnt hellhörig war, lediglich betrachten und still für sich die Stimmung genießen, in die der Faun sein Syrinx blies.

Schreibstrategien in der Transparenz mythischer Archetypen, Herbst zumindest durch Arno Schmidt längst vor der ‚Postmoderne‘ gewiß wohlbekannt und auch im *Undine*-Stück (1995) immer deutlicher hervortretend, machten auch aus seinem bedeutenden sizilianischen Reisebuch (*Eine Sizilische Reise*, Frankfurt/M. 1995) mehr als einen literarisch versierten Baedeker oder ein Protokoll der mafiosen Inselwirklichkeit. Darauf verweist bereits der Untertitel: „Fantastischer Bericht“. Herbst verwickelt sein zweites, sein erzählendes und erzähltes Ich in einen romanhaften Handlungszusammenhang verwickelt, der Elemente des kriminalistischen Thrillers einschließt. In schummrigen Bars erheben sich mafiose Figuren, die den Reisenden begleiten, ja zu verfolgen scheinen. Mit allen Sinnen werden Duft und Gestank der Altstädte von Palermo, Catania und Syrakus vergegenwärtigt, die Atmosphäre schäbiger Bahnhöfe, möblierter Zimmer und billiger Bistros - Alltagserfahrungen eines Rucksacktouristen.

Doch der Tourist ist bald ein Gezeichneter. Von Arndt, einer geheimnisvollen Figur, die plötzlich auftaucht, wieder verloren, wieder gesucht und wieder gefunden wird, bekommt er einen Stein in die Hand gedrückt, einen Talisman und ein manchmal leuchtendes Erkennungszeichen. Es ist der Stein der der Tanit (Tinnit, Astarte), der karthagisch-phönizischen Muttergöttin, auch „ein Teil des Steins der Idäischen

Mutter“ (S. 115). Tanit ist im Alltag halluzinativ gegenwärtig. Sie erscheint bezeichnender Weise im Hotel „Elena“ unter ihrem nordischen Namen als „Frau Jördsdóttir“, fast immer begleitet von ihren Hunden. Nach und nach werden in der phantastischen Bewußtseinstiefe des katholischen Sizilien die archaischen Mythen und Riten lebendig, und über diese erschließen sich dem Reisenden die historischen Sedimente der Normannen, Sarazenen, Römer und Griechen hinab bis zu den Elymern, Sikanern und Phöniziern. „Halb Europa ist hier versammelt“ (S. 103). Abstiege in die Unterwelt führen nicht nur die Katakomben von Palermo, wo sich eine Mumie revitalisiert, sondern auch in eine mentale Unterwelt, in der sich weiblichen Imagines vervielfältigen. Der Venuskult des Monte Eryce ist verschwunden, lebt jedoch im imaginären „Venusberg“ (S. 188) weiter. Von der Burgmauer in Enna schaut der Reisende zum Demeterfelsen hinüber (S. 58), im ausgetrockneten See von Pergusa entdeckt er „eine aufgestülpte Unterwelt“: „Denn der Himmel enthält dem See seinen Regen vor, wie um zu zeigen, daß Erdgötter nichts mehr zu sagen haben und schon gar nicht über den einen, einzigen Gott.“ Demeter Malophoros, die Granatapfeltragende, aber auch Astarte und Aphrodite leben weiter in den schönen Mädchen des Corso (S. 59): „Ein jedes Mädchen durchwittert die Abkunft von der, die den Granatapfel trägt. Eine jede Frau wirft Blicke, in denen die der Ceres glühen.[...] Hier wird in raffiniertem Stil das Geschlecht zelebriert. Sieht es und läßt es sehen. Ein erhitzter, durchs Ritual gebändigter Fleisch- und Beziehungsmarkt. Reglement und Triebdurchbruch halten sich die Waage, sonst ginge es in Orgien aus. Abends schwingt insgeheim immer noch Astarte das Zepter, doch ihre Macht von der Kirche beschnitten: konstituelle Lustmonarchie.“

Das Papyrusdickicht bei Syrakus, wo sich einst Pluto/Hades der Persephone/Proserpina bemächtigte, sieht den von Hunden gehetzten und von einem Pfeil durchbohrten Reisenden im Schoß eines liebreizenden Mädchens, das ihm vorher im nächtlichen Catania begegnet war. Die bei Ovid (Met. 5, 425-37) berichtete Geschichte der Quellnymphe Cyane, die sich, vom Speer des Unterweltgottes getroffen, in Wasser auflöst, wiederholt sich unter verkehrten Vorzeichen. Die historische Zeit ist stillgestellt (S. 109): „ Befinde mich in vollkommener Gegenwart. Es gibt keine Vergangenheit. Wird keine Zukunft mehr geben. Strahlendes, duftendes, flirrendes Jetzt.“ Doch der Reisende ist dem erotischen Angebot seines weiblichen Gegenüber, der erotischen „Initiation“ als

Austritt aus der Zeit und den Zwängen der Reflexion, nicht gewachsen (S. 110): „Ich habe nicht die Kraft für so eine.“ Im Weinen der Enttäuschung löst sich das Mädchen auf (S. 111):

Unbeholfen seh ich ihr beim Weinen zu. Perlen auf den kleinen Brüsten, rinnen hinab, sammeln sich um den Nabel, in den Weichen. Von den Schultern schmale unentwegte Ströme. Das Gesicht verliert die Kontur, wird weich, aufgedunsen, rosa, die Augäpfel quellen hervor und ergießen sich. Das geschieht stumm. Das Mädchen gibt nicht einen Schluchzlaut von sich. Schon sind es keine Perlen, nicht Kugeln mehr aus Tränen und Schweiß, sondern Ströme, Strudel, Wasserfälle, die aus den Hauptporen brechen, ja wie Fontänen, so schießen sie hervor und in weitem Bogen weißlich gehen sie nieder, springen zum Teich hin oder versickern in Gestrüpp und Sand. Salzflecken trocknen auf dem spröden ausgebrannten Boden, schaun wie Flecken von Samen aus. Ich bewege mich nicht, starre Eschütterung, sehe mit an, wie des Mädchens Kopf, dann ihre Arme, ihre Schultern, die Brust, Bauch, Hüften und endlich die Beine zu Flüssigkeit werden. Als einer der Bäche mit dem Stein in Berührung kommt, zischte es, das Wasser verdampft. Die ganze Auflösung sehr schnell, etwas Unmittelbares. Ich starre auf den Platz, wo das Mädchen gesessen. Ein dünner pfütziger Film. Der verdunstet im Nu.

Dies ist Herbsts teilweise fast zitathafte Variante der Ovidschen Verse 434-437: “[...] post haec umeri tergusque latusque/ pectora in tenues abeunt evanida rivos/ [...] restatque nihil, quod prendere posses.“ Verloren in einen dunklen geheimnisvollen Schacht, der tief unter das Kastell des alten Venusberges bei Trapani führt, gerät das erzählende Ich, das sich im letzten Kapitel wieder in den Reisenden Herbst verwandelt, endlich in einen orgiastischen Kult (S. 197-199), in dem sich die Imagines und die Mächte von Demeter und Kore, von Astarte und Tanit, mit den ekstatischen Riten der orientalischen Kybele verbinden, mit jenen eine Dreieinigkeit bildend. Dem Ich wird die Maske abgenommen: „Jetzt sehe ich dreifach klar“ (S. 198). Inszeniert wird mit dionysischen Reminiszenzen ein heidnisches Abendmahl und ein ‘hieros gamos’, die den gefangenen Reisenden, von der „Doppelaxt“ getroffen, in einen Wolf verwandeln, jenes Tier, das einstmals die Insel bevölkerte und nun literarisch aufersteht. Granatapfel, Gralskelch und Doppelaxt werden zu Insignien einer mytho-psychischen Unterwelt, in der Liebesgöttinnen, Urmütter und die Verkörperung von Blut, Lust und Rausch ineinander übergehen. Cyane hatte sich der impotente Reisende verweigert, in dies orgiastische Ritual der Weiblichkeit läßt er sich zwangsweise und doch irgendwie willig hineinziehen - auf Kosten seiner

Existenz. Auch eine Metamorphose (S. 199): „In der folgenden Nacht rei ich meinen ersten Bock.“ Herbst weitläufige „Matriarchatsrecherchen“, eingegangen auch in einen - noch ungedruckten - Frankfurter Vortrag über Hanns Henny Jahnns *Medea* (1926) haben das Sizilienbuch mitgeprägt.¹⁷

Während der Arbeit an kleineren Werken¹⁸ wuchs Herbsts ehrgeizigstes, inkommensurables, kaum referierbares Romanwerk heran: das bisher in zwei Bnden (*Thetis*, 1998:895 S.; *Buenos Aires* 2001:271 S.) vorliegende, als Trilogie geplante, sich wohl auch und gerade an Thomas Pynchon messende *Anderswelt*-Projekt. Es wurde in der Tageskritik eher negativ rezensiert.¹⁹ In der Tat mutet der Autor dem Leser einiges, vielleicht zu viel zu, obwohl er gerade hier alle Möglichkeiten seines Erfindungsreichtums und seiner Fabulierfreude ausspielt. Im Berliner Café Silberstein wird von dem wiederum fiktional verfremdeten und multiplizierten Autor ein durch abrupte Perspektivenwechsel verrtselter apokalyptischer Zustand ausphantasiert, in dem ein „Resteuropa“ von dem ringsum nur durch eine hohe Mauern getrennten Thetismeer getrennt ist: „Erst stockend, dann allmählich flüssiger erzählte Deters von meiner Fantasie der berschwemnten Welt, von Resteuropa mit einer Buenos Aires genannten Zentralstadt und davon, daß ich doch allezeit nur in einer Berliner Kneipe gesessen und auf eine Frau gewartet hatte“ (*Buenos Aires*, S. 185f.). In dieser imaginären Festung wuchern unter einem künstlichen Klimaschirm die aktuellen Konflikte zwischen Ost und West und die in Ängsten kultivierten Bedrohungsmomente (Probleme und Skandale der Umweltverschmutzung, der künstlichen Intelligenz, Gentechnologie, Kinderschndung, Biowaffen usw.). Buenos Aires, die Makrostadt, so groß wie ganz Westdeutschland, nimmt in changierender Irritation Züge der verschiedensten Metropolen verschiedener Epochen an. Das Personal wird benannt und charakterisiert in der Überblendung mythischer Archetypen, quasi realistischer Figurenkombinationen und computergenerierter virtueller Gestalten, die gegenseitig in ein schwer durchschaubares Verhältnis treten und sich in ihrer Identität auflösen, deshalb auch den exponierenden Kommentar (Begleitheft zu *Buenos Aires*) erfordern. Geschehnisse, Figurenhandel und Verhältnisse des phantastischen Landes rekapitulieren und zitieren ein riesiges Arsenal oft kolportagehafter Motive und Bilder nicht nur der Science-Fiction-, Horror- und Fantasy-Literatur, sondern nun in aller Deutlichkeit auch die Trivialmythen des Films. Dieser spätmodernen Orchestrierung entspricht eine unbekümmerte, oft parodistisch alle Register ausspielende Sprache zwischen Comic

Strip und ernster Reflexion. Was sich im *Wolpertinger* (vor allem seinem unterirdischen Computerzentrum) andeutete, wird hier exzesshaft bis ins Wahnhafte durchbuchstabiert: die Verwandlung der Welt in eine alle Zeit- und Raumdimensionen sprengendes Kontinuum der Phantasie, das auch die Grenzen zwischen elektronisch produzierten Reizen und altmodisch humaner Personalität aufhebt, somit das Gehirn als Schaltzentrale begreift, in der sich alles mit allem verbinden kann und das auf diese Weise auch die Ästhetik und die auktoriale Verbürgtheit der Romanfiktion paradoxerweise ausgerechnet als Romanprojekt revolutioniert. In einem Interview hat Herbst an seine alten Fragen angeknüpft:²⁰

Wie kann ich eine Person noch umfassend erzählen lassen und doch zugleich nicht die Vermögen des auktorialen Erzählers auflösen? Der als solcher freilich nicht mehr denkbar ist...Der Rückzug auf den Subjektivismus einer Ich-Figur ist öde und grau. Daher verkoppelte ich beide Positionierungen von Anfang an und spiegelte auch die Erzähler jeweils ineinander. Bei mir ist jede Figur Funktion einer anderen. Man kann natürlich sagen: Okay, er meint das Vergehen des Subjekts – meint er auch, aber indem er dabei am Subjekt festhält. Es gibt in *Die Verwirrung des Gemüts* die Bemerkung, es komme in der Literatur darauf an, dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten pari zu bieten. Das bewegt mich, seitdem ich angefangen habe zu schreiben. Vielleicht schreibe ich überhaupt nur deshalb.

Spiegelungsverhältnisse also und, wie schon oben gesagt, die Kunst, ja das Bedürfnis, sich als Subjekt zu fühlen, zu bestätigen und doch zu vermeiden. Mythologisches spiegelt sich in den beiden ersten, den jetzt vorliegenden Teilen der Trilogie in mannigfacher Weise, angedeutet im Werktitel *Thetis* und in der hochliterarischen, zugleich phantastisch kombinierten und sich in ihre semantischen Wechselbezüge verwickelnden Namenwelt. Schon ein abschließender Blick in dieses onomastische Kaleidoskop, hier in die Personenliste (15 Seiten) des zweiten Teils (*Buenos Aires. Anderswelt. Kybernetischer Roman*. Berlin 2001), das auch Einträge aus mythologischen Lexika nicht verschmäht, macht klar: Herbst schreibt auch auf der Folie der Homerischen Epen, läßt eine seiner Hauptfiguren in das Textgewebe einer modernen „Achilleis“ einrücken. Zu den Romanakteuren gehören (hier exemplarisch ausgewählt; Erläuterungen teilweise gekürzt; die mit Pfeilen vor den Namen angedeuteten Querverweise sind weggelassen):

Achäer: Fahrende Sänger in Europa (Anderswelt). Sie bewahren die Erinnerung an Natur und Mythen.[...]

Borkenbrod, Achilles: genannt Chill und Aissa der Barde. Als Frau verkleidet, gelangt der Tagelöhner mit den Landshuter Rebellinnen nach Buenos Aires, wo er sich den Myrmidonen anschließt. Der Graffito-Poet hat mit Deidameia Jason Hertzfeld und mit Lykomedite Zollstein Niam Goldhaar gezeugt. Aus einem Ei geschlüpft, träumt er von der paradiesischen Insel Leuke, die Levkás heißt.

Deidameia: Auch Aissa die Wölfin genant. Die Hetäre aus Landshut wird als Ellie Hertzfeld zur Führerin der Myrmidonen.

Goldenhaar, Niam: Tochter Achilles Borkenbrods und der Mongolin. Sie ist als Mutantin eigentlich eine Figur H.R. Gingers und gehört in die keltische Mythologie. [...].

Lamia: Beiname Niam Goldhaars, aber auch der Thetis.“[...] Ihr abschreckendes Antlitz ist das Gorgonenhaupt.“

Myrmidonen: Rebellen-(Terroristen-)-gruppe in Buenos Aires, die teils aus Menschen [...], teils aus Holomorfen besteht und von Deidameia geleitet wird.

Odysseus: Zu einer frühen Zeit in Buenos Aires wütender Terrorist, der, in den Osten abgesetzt, zu einem Führer des dortigen Widerstands gegen Pontarlier [d. i. der „Sitz der europäischen Anderswelt-Regierung“] wurde. Da sein Gesang sogar die Heiligen Frauen befriedigen konnte, nannte man ihn auch Orpheus. Er starb an einem Biß Niam Goldhaars.

Thetis. Sie ist die Mutter Achills, die ihn, um ihn zu schützen, ins Meer der Unsterblichkeit tauchte. Wo sie ihn allerdings hielt, an der Ferse, blieb er verwundbar. Deshalb hinkt Borkenbrod. [...] Nach Thetis ist auch das Meer benannt, das die Anderswelt überflutet hat. Thetis, in der Gestalt der Midgardschlange, zeugte Achilles Borkenbrod mit dem Seemann Peleus. Dies bezeugen Eris [„ein Achäer“] und Homer.

Zollstein, Lykomedite. Einst Führerin der Rebellinnen von Landshut. Sie hat von Borkenbrod Niam Goldhaar empfangen. Wegen ihres Vornamens siehe nach bei Homer. Das kann sowieso, für das gesamte AndersweltProjekt, nicht schaden.

Bei „Homer nachsehen“, das nützt, wird aber nicht genügen. Herbst treibt gern seine Scherze mit dem Leser. Unter dem Lemma „Qlippoth“ bringt er die Bemerkung ein: „it is difficult to explain [...] without a certain complexity... - Dies gilt auch für die Romanserie selbst.“ Auf diese „Komplexität“ kann ich mich im Rahmen eines Vortrags nicht weiter einlassen, sie zu analysieren würde einen langen Urlaub erfordern. Überhaupt wird man wohl erst nach Erscheinen des dritten Teils der Trilogie über dieses erzählerische Wagnis abschließend urteilen können. Herbst dringt hier in einem unverkennbaren, manchmal verspannt wirkenden Kraftakt an der Grenzscheide zwischen narrativer Exuberanz, kultureller Reprise, zeitgeschichtlicher wie psychogener Betroffenheit und sperrigem literarischem Experimentiergestus bis zu Grenzen der Darstellbarkeit und Lesbarkeit vor, versucht sich an der imponierenden Konstruktion einer kompletten, Ähnlichkeit und Fremde auskostenden fiktiven Parallelwelt, die fragen läßt, wie es darüber hinaus noch weitergehen soll.

Werkverzeichnis (ohne Arbeiten in der Tagespresse, Interviews und andere Selbstäußerungen, auch literaturkritische Essays in diversen Zeitschriften; diese sind teilweise hier in Anmerkungen zitiert)

- a) Prosa: *Marlboro. Prosastücke*, Hannover 1981; *Die Verwirrung des Gemüts. Roman*, München 1983; *Die blutige Trauer des Buchhalters Michael Dolfinger. Lamento/Roman*, Göttingen und St. Gallen 1986, Neuausgabe Fft/M. 2000; *Joachim Zilts Verirrungen. Erzählung*, St. Gallen 1986; *Die Orgelpfeifen von Flandern. Novelle*, Fft/M. 1993, auch als DTV-Tb., München 2001; *Wolpertinger oder das Blau*, Roman Fft/M. 1993, auch als DTV-Tb. München 2000; *Eine Sizilische Reise. Fantastischer Bericht*, Fft/M. 1995, auch als rororo-Tb. Reinbek 1997; *Der Arndt-Komplex*, Reinbek 1997; *Thetis. Anderswelt. Fantastischer Roman* [Erster Band der Anderswelt-Trilogie], Reinbek 1998; *Manhattan Roman*, Fft/M. 2000; *Buenos Aires. Anderswelt. Kybernetischer Roman* [Zweiter Band der Anderswelt-Trilogie], Berlin 2001; *Inzest oder Die Entstehung der Welt. Der Anfang eines Romans*, zus. mit Barbara Bongartz, Köln 2002 (Schreibheft Nr. 58); *Die Niedertracht der Musik. Erzählungen*, Köln, angekündigt für 2005; *Meere*, Hamburg 2003.
- b) Theaterarbeiten: *Rühm. Ein Arrangement nach Gerhard Rühm*, (UA Fft/M. 1983); *Dracula ist ein postmoderner Sänger aus Deutschland. Eine Hörmontage für vier Literaten*, Steinheim/Hanau 1985; *Undine. Komödie*, als Bühnenmanuskript Fft/M. 1995 (Erstlesung Heidelberg 1996); *Nicht Sirius. Fantasiestück*, Fft/M. 1997; *Goegg. Ein Bürgerliches Revolutionsspiel*, UA Renchen 1997, Fft/M. 1997.

c) Funkarbeiten (teilweise in eigener Regie): *Das Leda-Projekt. Hörspiel* (SFB 1996); *Es wird uns nicht verziehen werden, umsonst gelebt zu haben. Eine d'Annunzio-Fantasie* (Deutschlandfunk Köln 1996); *Der Blaue Kammerherr. Eine Radio-Fantasie über Wolf v. Niebelschütz* (Deutschland-Radio Berlin 1996); *Die Sprache der Trottoirs. Eine Passage* (SFB 1996); *Der Fürst der Romane. Eine Radio-Unterhaltung über Anthony Burgess* (Deutschland-Radio Berlin 1997); *Die Muschelerde der Träume. Eine Radio-Fantasie über Louis Aragon* (Deutschlandfunk Köln 1997); *Notturmo: Nach Palermo! O-Ton-Hörstück* (Deutschlandfunk Köln 1999); *So ist es. Ist es so? Eine Pirandello-Redoute* (Deutschlandfunk Köln 2000); *Das Ohr an der Straße oder Im Glanz und Elend der Stadt Bombay. O-Ton-Hörstück* (Deutschlandfunk Köln 2000); *Der walisische Blocksberg oder Länder gibt es, vertrackte. Ein Hör- und Kunststück über John Cowper Powys* (Deutschlandfunk Köln 2001); *Slothrop's Verschwinden oder das war Thomas Pynchon. Eine Collage* (Deutschlandfunk Köln und andere 2002); *Tokyos Lächeln. Entfernungen an eine ferne Stadt* (Deutschlandfunk Köln 2003).

d) Musik-Sprache-Arbeiten: „*plötzlich wird vieles klar*“. *Minioper für 7 Gesangsstimmen und 4 Streicher* von Caspar Johannes Walter (nach Goegg; UA Stuttgart 1999); *Städtebilder für Stimme, Klavier und Zupspielband* auf Gedichte von A. N. Herbst von Caspar Johannes Walter (UA Expo Hannover 2000); *Weltwechsel, Hörstück I, Zeitstrahl, Hörstück II*. Libretti mit der Musik von Caspar Johannes Walter (CD-Produktion des Hessischen Rundfunks), 2002.

¹ Zu Leben und Werk s. den Artikel von Stefan Scherer in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 61. Nlg., 3 (1999); hier eine Liste der Rezensionen; von Scherer auch der einzige ergiebige Aufsatz: *Die Metamorphosen des Wolpertingers. Zur Poetik und zum Werk von Alban Nikolai Herbst*, in: *Juni*, Heft 26 (1998), S. 167-190; mein Beitrag stützt sich in einigen Passagen auf meinen Artikel zu Herbst in: *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, hg. von Thomas Kraft – im Druck.

² Zur Diskurs- und Literaturgeschichte s. die zusammenfassenden Darstellungen von Roman Lukscheiter: *Der postmoderne Impuls. Die Krise der Literatur um 1986 und ihre Überwindung*. Berlin 2001 (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 16); Wilfried Barner (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994, spez. S. 814-842: „Postmoderne und Spätmoderne. Erzählerische Tendenzen der achtziger Jahre“.

³ *Die Welt als Vorstellung und Referenz* (wie Anm. 8), S. 29.

⁴ Auf die Diskussion um einschlägige Autoren und ihre Werke, die auf die Integration von Mythen ein besonderes Licht werfen, kann und will ich mich nicht einlassen, verweise nur auf folgende Literatur (darin nichts zu Herbst), die im Kontext zu konsultieren ist und auf die sich diese kleine Studie zu Herbst mittelbar bezieht: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt/M. 1983 (edition suhrkamp 1144); L80. *Zeitschrift für Literatur und Politik*, Heft 34, Juni 1985: Schwerpunktthema: *Literatur im Schatten der Postmoderne*, S. 11-125; Axel Gellhaus: *Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr*, in: *Poetica* 22 (1990), S. 106-142;

Sabine Wilke: *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*. Stuttgart 1992 (mit Bibliographien zu Heiner Müller, Christa Wolf, Botho Strauß, Michael Ende und Christoph Ransmayr); Nicola Bock-Lindenbeck: *Letzte Welten – Neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln, Weimar, Wien 1999; Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*. Tübingen und Basel 2001, Kapitel „Mythos“, S. 190-211 mit den bibliographischen Hinweisen S. 371.

⁵ Niedersächsisches Nachwuchsstipendium für Literatur (1981); Jahreskunstpreis des Frankfurter Vereins für Künstlerhilfe (1984); Stipendium der alten Hauptfeuerwache in Mannheim (1985); Aufenthalt in der Casa Baldi, Olevano Romano (1987); Grimmelshausen-Preis (1995 für den Roman *Wolpertinger oder Das Blau*); Villa-Massimo-Stipendium (1998); Ledig House Ghent/NY, USA (1998); Phantastik-Preis (1999 für den Roman *Thetis. Anderswelt*); Writer in Residence der Keio-Universität Toyko (2000).

⁶ *Dschungelblätter* 3 (1986/87), Nr. 2, S. 7; hier zitiert nach Scherer (1998, wie Anm. 1), S. 187f.

⁷ Aus dem noch ungedruckten Typoskript der Rede.

⁸ Der Untertitel („Das Blau“) führt auch zum Stichwort von der „blauen Blume“ (S. 473); an Friedrich Schlegel erinnert die Diskussion des Romans als Nicht-Roman (S. 173): „Wenn Sie einen Roman lesen, der keiner ist – es hat nebenbei, noch nie jemand sagen können, was einer sei, deshalb nämlich, weil es keinen gibt – nur Bücher, die Romane *genannt* werden, gibt es ...“ Herbst *Mythen-Verständnis* speist sich nicht zuletzt aus der romantischen Mythologie eines Friedrich Creuzer; doch wurden auch die mythologischen Werke etwa von Kerényi und Ranke-Graves studiert; zur bedeutenden Rolle der Musik für Herbsts Schreiben s. u. Anm. 11.

⁹ Vgl. die hier zitierten Äußerungen Herbst in Interviews und in seiner Korrespondenz mit Kühlmann (hier Anm. 11)!

¹⁰ Für die Funkarbeiten und andere, hier nur beiläufig genannten Opera verweise ich auf das abschließende Werkverzeichnis.

¹¹ So Herbst in einem Brief an mich über den *Wolpertinger* vom 28. 2. 1994. Mit Genehmigung des Autors zitiere ich aus diesem Brief eine längere Passage, die Lektüre und ästhetische, besonders musikalische „Kriterien“ ins Licht rückt: „A propos Beeinflussungen, wonach Sie fragen. Früher natürlich Kafka, besonders Dostojewski, überhaupt die Russen. Dann kamen Freud und der späte Louis Aragon von 'Blanche ou l'oublié' und 'La Mise à Mort'; ironischerweise bei Volk & Welt erschienen, wo man Aragons Alterswende entweder nicht begriff oder nicht wahrhaben wollte. Aragons

Eindruck und möglicherweise Einfluß auf mich haben sich bis heute unvermindert erhalten. Schließlich Thomas Manns Leverkühn-Roman und E.T.A. Hofmann, Adorno und Nietzsche, außerdem Kipling. Dann kreisten bis zu meinen etwa 20. Lebensjahr meine literarischen Neigungen. Besonders Borges kam hinzu, eine Zeitlang Arno Schmidt, dann kamen Doderer und Niebelschütz, Gerd-Peter Eigner, Thelen, Musil, die Josephs-Romane und immer wieder Döblin. Naturalisten hatten mir wenig zu sagen; deren Realitätsbegriff war und ist mir zu eng und zu sehr funktionsgebunden. Ich habe mit der kompletten 'gesellschaftsrelevanten' Literatur nie etwas anfangen können, das war mir alles immer zu sicher, zu gewußt, zu moralisch. Es fehlten die Abgründe, vor allem fehlten Zwischentöne. Ich bin aber insgesamt sehr viel weniger von Literaten beeinflusst worden als von Komponisten: Musik ist mir in allem eine klarere Richtschnur, und ich könnte eher auf Bücher als auf Musik verzichten (Bücher schreibe ich mir ja selber; komponieren kann ich leider nicht[...]). Also Einflüsse: Mahler (natürlich; damals war er für Literaten von überhaupt keiner Bedeutung), Zweite Wiener Klassik, Schreker, Wagner, Nono, Stockhausen. Und Britten, selbstverständlich. Schnittke ist mir heute sehr nah, aber einflußlos. Nähe durch ähnliche Strukturen. Schoeck ist mir ebenfalls nah, das liegt am *Sentiment*. Nur: was sagte ihnen das für den Wolpertinger? Vielleicht wirft es ein Licht auf Vernetzungen (II,4 ist strukturell der unvollendeten Quadrupelfuge nachgearbeitet; es gibt daneben eine Chaconne etc.) Daß ich Musik mit literarischen Mitteln schreibe, mag als Fingerzeig dienen: Entsprechungen zu Klangfarben über Verwendung von Vokalreihen, die Anspielungen als Motivvariation, entsprechend Auflösung von Sinnverbänden, ohne doch auf die Erzählung zu verzichten (was, meine ich, ein Irrweg wäre; den sind die konkreten Poeten gegangen). Das sind ja alles ästhetische Kriterien, die wenig für Kritik und schon gar nicht für solche von Tageszeitungen taugen, denn diese brauchen den Sinn (den *Begriff*, nicht den *Namen*, Funktion statt Wesen, besser. „Prozeß“). Und - auch dies ist Musik - es soll bei mir getanzt daherkommen; Rhythmik über den Satzbau, verschobene Kommata, Nachstellungen. Der Funktionalist nennt's Manierismus. Mich hingegen interessiert der Ausdruck, also auch der Klang. Deswegen erschließen sich manche meiner Formulierungen erst über das laut-Lesen, auch über den Vortrag.“

¹² Darauf deutet das dem Werk vorangestellte Motto, ein Zitat Lacans, das auf S. 718 wiederholt wird: „Was sich in meiner Geschichte verwirklicht, ist die zweite Zukunft dessen, was ich gewesen sein werde, für das, (...) was ich dabeibin zu werden.“

¹³ S. dazu, mit Hinweisen auf die Forschung, das Strauß-Kapitel von S. Wilke (wie Anm. 2), bes. S. 145-156.

¹⁴ Walter Naumann: Die Dramen Shakespeares. Darmstadt 1978, S. 87.

¹⁵ „Jetzt hab ich Metall im Mund und kann um so kräftiger beißen“, in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 19., 7. 3. 1995, S. 12-15, hier S. 13.

¹⁶ Vorher schon eine Reinszenierung der Orgie nach Goethes Szene in Auerbachs Keller (Zweites Blumenstück, Vierter Sektor, Kap. 4, S. 587 ff.).

¹⁷ Hinweis von Herbst in einem Brief an mich vom 27. 7. 1995.

¹⁸ Vor allem der *Manhattan-Roman* (2000) und die auf frühe Entwürfe zurückgehende „Novellen“-Sammlung *Der Arndt-Komplex* (1997).

¹⁹ Herbst dagegen brieflich (an Kühlmann, 6. 11. 1998): „Keine(r) von all denen [den Kritikern, W. K.] scheint Pynchon gelesen zu haben, niemand zu begreifen, was es (1) heißt, die alten Mythen mit den neuen Trivial-Mythologie-Figuren wie Alien und Species zusammenzubringen (was ja, wieder in den USA und im Film, David Lynch bereits tat) - und welche Folgerungen eben gezogen werden müssen, sowie (2), daß es, was die Grausamkeiten in dem Buch anbelangt, nicht darum geht, daß ich mich daran delectiere, sondern im Gegenteil [...]. Es gibt letztlich keine Rationalität, mit der sich der Einbruch des Thetis-Meeres auch nur für Sekunden verhindern ließe... unsere Kultur ist eine dünne Tünche, mehr nicht.... und daß es so ist, ist NATURZUSTAND.“ - Zu Pynchon und Gaddis (Herbst brieflich an Kühlmann, 26. 1. 2000): „Sie sollten sich unbedingt - Verzeihung, falls nicht längst getan - Pynchon's Die Enden der Parabel ansehen... und Gaddis' Fälschung der Welt, in die ich gerade hineinzufallen bedroht bin [...] - das ist Literatur! Ich bin

ganz außer mir vor Erregung und Bewunderung über derartigen Mut, solche Sätze – und wie weit die rhythmischen Strukturen langen! Wenn unsere LiterarBetriebler immer von 'den' Amerikanern sprechen, dann können sie diese – gemessen an den realistischen Schreibkonzepten, die sie damit vergleichen wollen – nicht gelesen haben.“

²⁰ In: Die Welt als Vorstellung und Selbstreferenz. Ein Gespräch mit Alban Nikolai Herbst über seinen fantastischen Roman *Thetis. Anderswelt*, in: Listen 15 (1999), H. 53, S. 28-31, hier S. 30. Ein Werkstattbericht, der über die ausgetüftelte Planung der Romantrilogie informiert, liegt vor in A. N. Herbst: Schreibauskunft. Zum Roman „Anderswelt“ (1. Buch: „Thetis“, 2. Buch: „Buenos Aires“, 3. Buch: „Argo“), in: ndl. neue deutsche literatur. 44. Jg. 509. Heft (1996), S. 83-87.