

Bremer Literaturpreis 2023

Preisverleihung am 23. Januar 2022, im Bremer Rathaus

Thomas Stangl: »Quecksilberlicht«

Laudatio auf **Thomas Stangl**, gehalten von **Dr. Lothar Müller**

Der Schattenwerfer

Meine sehr verehrten Damen und Herren, lieber Thomas Stangl,

in der Politik ist die Souveränität ein hohes Gut, sie aufzugeben eine Kapitulation vor inneren oder äußeren Feinden, ihr Geltungsbereich muss gesichert werden. Zum Arsenal der politischen Rhetorik gehört der Satz, souverän sei, wer über den Ausnahmezustand entscheidet. In der Literatur und zumal im Roman ist das anders. Wer die Geschichte des modernen Romans schreiben wollte, der müsste sie zwischen die Brennpunkte einer Ellipse spannen. Am einen Pol treiben die Erzähler, seien sie männlich oder weiblich, die Entwicklung von Techniken voran, mit denen sie immer souveräner über ihre Figuren und die dargestellte Welt verfügen, gleichgültig, ob darin der Ausnahmezustand des Abenteurers oder das Gleichmaß des Alltags herrscht. Am anderen Pol arbeiten die Erzählerstimmen an der Infragestellung, Rücknahme und manchmal gar Abdankung der ästhetischen Souveränität, die ihnen zufällt, sobald sie vor einem leeren Blatt – sei es aus Papier oder ein Monitor – sitzen und zu schreiben beginnen. Nicht aus einem dieser beiden Brennpunkt, sondern aus Spannung, die zwischen ihnen herrscht, ist der moderne Roman hervorgegangen.

Einer seiner Heroen war Gustave Flaubert, der in der Welt von „Madame Bovary“ scheinbar gar nicht anwesend war und im Hintergrund an der Illusion arbeitete, wir blickten in die als wirklich dargestellte Welt wie durch eine transparente Scheibe hinein. Gegen die Souveränität

Flauberts hat Jean Améry seinen Langessay „Charles Bovary, Landarzt“ geschrieben. Darin protestiert die Romanfigur gegen ihren Autor. Das „J'accuse“ des Ehemanns der berühmten Titelfigur gegen seine Darstellung als lächerliche, dümmliche und unansehnlich-hässliche Nebenfigur, die kaum in Erinnerung bleibt, mag skurril wirken. Aber es ist gerechtfertigt. Es stellt die Selbstverständlichkeit des souveränen Erzählens in Frage.

Wenn ich in einer allzu knappen Formel zusammenfassen müsste, wofür ich den österreichischen Schriftsteller Thomas Stangl loben will, der 1966 in Wien geboren wurde und nach wie vor dort lebt, so würde sie lauten: für die Konsequenz und den Erfindungsreichtum, mit denen er seit dem Erscheinen seines Debüts „Der einzige Ort“ an der Infragestellung erzählerischer Souveränität im Roman arbeitet. „Der einzige Ort“, 2004 erschienen, handelte von zwei europäischen Afrikaforschern, dem schottischen Major Alexander Gordon Laing und dem Franzosen René Caillié, die im frühen 19. Jahrhundert unabhängig voneinander nach Timbuktu reisten. Thomas Stangl war vor dem Schreiben nicht nach Timbuktu gereist. Aber er hatte gelesen, was Laing und Caillié sowie ihre Zeitgenossen über diese Reisen schrieben, was an Wissen über diese Reisen gesammelt wurde. Eher eine Suchbewegung als eine lückenlose Erzählung war sein Buch. Schon gar nicht verwandelte er die realen Figuren in Helden eines historischen Romans und umgab sie mit den Militärs, Kolonisten, Söldnern, Missionaren und Ethnologen, die ihnen folgten.

Für die Wahrung der Distanz zum historischen Roman und den Verzicht auf die Schließung der Lücken des Unbekannten und Nicht-Gewussten gab es schon in diesem Debüt ein grammatisches Indiz. Nie lässt Thomas Stangl seine Figuren in den Hafen des erzählenden Imperfekts einlaufen, der Zeitform, die im Deutschen mit der Fiktion im Bunde ist wie keine andere. Auf seinen jüngsten, sechsten Roman „Quecksilberlicht“, für den er nun den Bremer Literaturpreis erhält, läuft dieses Erzählen jenseits des Imperfekts wie auf einen Fluchtpunkt zu. Hier holt es den Autor selbst in sich hinein, hier tritt er an die Seite seiner Figuren. Sie alle Figuren leben in einer gemeinsamen Gegenwart, der Gegenwart seines Erzählens, auch dann, wenn sie aus verschiedenen Vergangenheiten kommen, sich nicht kennen, nebeneinander existieren.

In „Quecksilberlicht“ taucht einmal eine Art „to do“-Liste auf, wie sie auf den gelben Post-its notiert werden, die an Külschranktüren kleben: „Ein Buch über alle im Himmel und auf Erden schreiben, aufgesammelte Geschichten und Erfahrungen, ein Buch über chinesische Kaiser, englische Dichterinnen, Großmütter, Nazis, Hinterhöfe, das Feuer und die Leere, die Toten und ihr Geschrei, die Literatur und London und mich und sich selbst.

Über das Leben und den Tod, von beiden Seiten her, aus dem Innern der Gruft, übers Bett gebeugt, aus den Seiten der Bücher heraus, unter dem stinkenden Himmel. Ich hole mir ein Bier aus dem Kühlschrank.“

Dieses Buch gibt es nicht, weil es so verdammt schwierig ist, über alle im Himmel und auf Erden zu schreiben. Der Roman „Quecksilberlicht“ ist sein Stellvertreter, vom chinesischen Kaiser bis zum Autor, der sich ein Bier aus dem Kühlschrank holte, tauchen alle Figuren und Schauplätze der Liste in ihm auf. Jede Figur hat ihre Geschichte, keine eine zusammenhängende Erzählung. Die Gegenwart, in der sie zusammenkommen, ist beides zugleich, die Gegenwart als Zeit und die Anwesenheit. In Ihrer Gegenwart, Madame, sagte man früher, wird mir ganz anders. Die Gegenwart als Zeit, das ist das Präsens, in dem Thomas Stangl seine Figuren versammelt. Die Gegenwart als Raum ist der Ort, an dem er schreibt.

„In der Rückschau, wenn wir tot sind und die Häuser geleert, lösen sich (so glaube ich jetzt für einen Moment, während ich beim Schreiben aus dem Fenster auf den Hof schaue und nichts als die nachtgrauen Mauern, die im Mondlicht fast weißen Mauern

sehe) der Druck und die Gewalt auf und etwas Leichteres, Haltbareres, Überflüssigeres ist zu erkennen, ein Bild, nein, nichts so deutlich Sichtbares wie ein Bild, eher etwas, das an der Haut, in der Luft zu spüren ist. Die Möbel schweben, die Haare sind offen und fließen und tanzen im Wind, wenn da ein Wind ist. Der Druck und die Gewalt, die die Menschen in ihren kleinen Wohnungen hält, der Gestank von den Gangklos und aus den

Küchen, die Wecker jeden Morgen und die Blicke der Nachbarn: all das verschwindet.“

Nur am Anfang dieser Passage ist das Haus das des Autors, am Ende ist es das Mietshaus, in dem die Großmutter lebt, als Kind am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Wien, im ärmlichen XI. Bezirk, nicht weit von Schlachthof, Gaswerk und Zentralfriedhof, wo die Pferdestraßenbahn zum Zentralfriedhof führt.

Aber beginnen wir mit dem chinesischen Kaiser. Er ist eine Figur der unbegrenzten Souveränität und absoluten Macht, auch über die Sprache. Seine Worte können töten. Machtlos ist er nur gegen den eigenen Tod. Nach kaum zwanzig Romanseiten öffnet ein Satz die Tür, durch die er eintreten wird: „Chinesische Kaiser sterben der Reihe nach, vom Quecksilber vergiftet, das sie unsterblich machen sollte.“ Das Wort Quecksilber ruft in diesem Roman nicht die Bilder kleiner Kügelchen aus hervor, die, aus zerbrochenen Thermometern befreit, auf dem Steinboden herumspringen. Es ist mit dem fetten Glanz

ferner Sterne im Bunde, dem trägen Fließen dunkel leuchtender Ströme, „ein giftiges quecksilbernes Leuchten, das in den Sätzen wohnt und mit den Sätzen stirbt“ sieht der Kaiser in seiner Nachwelt voraus. Er ist nicht irgendein Kaiser, er ist der berühmte Qin Shihuangdi, der die Erinnerung an seine Vorläufer auslöschen wollte, sich selbst den ersten Kaiser nannte, die große Bücherverbrennung anordnete und die große Mauer bauen ließ. In einem Essay von Jorge Luis Borges will der Autor ihm begegnet sein. Aber er gestaltet ihn und den ungeöffneten Tumulus, in dem er begraben ist, nach dem Bild, das der französische Autor Victor Segalen entworfen hat, der 1909 durch China gereist ist. Die Terrakotta-Krieger, von denen Segalen noch nichts wissen konnte, umgeben ihn. Wo er auftaucht, sind Tod, Macht und Gewalt nicht fern, auch die Sprache wird tödlich, im Hinrichtungsbefehl.

Es gibt bei Thomas Stangl einen anderen Glanz, eine andere Macht der Sprache. Auch sie geht wie eine toxische Substanz, quecksilberhaft, in die Menschen ein und verwandelt sie. Auch sie verspricht Unsterblichkeit und strebt nach Souveränität, nach Herrschaft über das Leben. Diese Macht ist die literarische Sprache, die Literatur. In seinem Essayband „Freiheit und Langeweile“ und in seinem jüngst unter dem Titel „Über gute und böse Literatur“ publizierten Briefwechsel mit einer Kollegin, der Schriftstellerin Anne Weber umkreist Thomas Stangl diese Macht. In „Quecksilberlicht“ zeigt er ihre Wirkung an den „englischen Schriftstellerinnen“, von denen sein To-do-Zettel für diesen Roman spricht. Es geht um die Geschwister Brontë, um Charlotte, Emily und Anne aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die alle – unter männlichen Pseudonymen – Romane geschrieben haben. Es geht aber nicht nur um diese drei, es geht zugleich um die toten, früh gestorbenen Schwestern Maria und Elizabeth, um den Vater, den Pfarrer in Haworth in Yorkshire, um die tote Mutter und nicht zuletzt um den Bruder Branwell Brontë, der Charlotte, Emily, Anne und sich selbst gezeichnet und dann sich selbst aus dem Bild gelöscht hat. Regalmeter könnte man mit den Biographien dieser Familie und ihrer einzelnen Mitglieder füllen. Für Thomas Stangl sind sie Material. Weder der historische Roman noch durchgezählte Biographie ist sein Terrain, nicht einmal das biographische Medaillon. Er stellt die Brontës in sein Licht, das Quecksilberlicht, holt sie in sein Schreibzimmer, in sein Präsens hinein, zeigt, wie die gesamte Familie, vom Vater an, in den Bann der Literatur gerät, eine Lesegemeinschaft, die Blackwells Magazine abonniert hat, an das man Zuschriften richten, eigene Texte schicken kann. Statt Lesegemeinschaft sollte ich besser Lesezelle sagen, weil mit Zellen produktive und destruktive Veränderungen vorgehen können.

An diesen Veränderungen ist Thomas Stangl interessiert, an den Tribut, den das Leben an die Literatur zahlt, an die Distanzgewinne zum Leben, die sie erlaubt. An die Stelle der biographischen Erzählung setzt er das Schlaglicht, den Punktscheinwerfer. Er ist auf die Übergangszonen zwischen Leben und Literatur gerichtet. Hier entstehen die Romane der Schwestern, Emily Brontë „Wuthering Heights“, Charlotte Brontë „Jane Eyre“ und „Villette“, Anne Brontë „Agnes Grey“. Der Punktstrahler erfasst das Pfarrhaus, in dem die Toten zur Familie gehören, den Vater und Gelegenheitsschriftsteller, der nicht nur Predigten schreibt, die Phantasiewelten, die sie als Heranwachsende gemeinsam mit ihrem Bruder Branwell entwerfen. Er sucht nach den Romanschatten der Schwestern in ihren Büchern. Schatten führen in der Literatur ein Eigenleben, sie können sich von den Menschen lösen, die sie werfen, sie können sogar verkauft werden. Auch Tote werfen ihre Schatten. Die Schwester Marie und ihr Sterben geistern als Schatten durch Charlotte Brontës „Jane Eyre“, ihre unglückliche Liebesgeschichte in Brüssel geistert durch den Roman „Villette“. Und dann ist das Branwell, der an der Literatur, an der Kunstakademie, am Leben scheiternde Bruder, der keinen eigenen Romanschatten werfen kann, weil er keinen eigenen Roman schreibt. Er hat an den Phantasiewelten der Kindheit mitgeschrieben, sich in ihnen verloren. Wer diesem Branwell begegnet ist, der in einem Zimmer mit dem Vater schläft, durch London taumelt und vom Wirtshaus nach Hause, seinen Lebensfragmenten und seinem Sterben, wird ihn so schnell nicht vergessen. Branwell vergeht vor Scham, erscheint dem Vater als Teufel und wird mit einem Kafka-Satz beerdigt: „Es war, als sollte die Scham ihn überleben.“

Branwell Brontë ist eine historische Figur, außerhalb des Quecksilberlichts war er einmal ein lebendiges Wesen. Ihm legt Thomas Stangl einen Protest in den Mund, wie ihn Jean Améry im Namen von Charles Bovary gegen Gustave Flaubert gerichtet hat. Stangl richtet ihn gegen sich selbst: „Und woher weißt du das? Und was geht dich das an, du Wesen aus der Zukunft? Warum behauptest du, mein Leben besser als ich selbst zu kennen, wie kannst du es wagen, meinen Körper und seine innersten Regungen zu entblößen? Aus irgendwelchen trüben und verirrten Momenten, aus ein paar Phantasien auf mein Leben zu schließen? Warum respektierst du meine Scham nicht, sondern zielst geradezu darauf, mit deiner ganzen Niedertracht, verwühlst dich ins Verborgenste, was würdest du dazu sagen, wenn jemand das Gleiche mit dir anstellte? Mit deiner Tochter oder deiner Mutter oder Großmutter?“

Es gibt die Mutter, den Vater, die Großmütter und Großväter des Autors im Roman „Quecksilberlicht“, und auch, sehr flüchtig, sein Kind. Und es gibt ihn selbst, den Sohn, Enkel, Vater. Aus dem Zimmer, in dem er schreibt, fällt der Blick auf einen Wiener Hinterhof,

in dem einmal eine kleine Synagoge gestanden hat. Sie wurde 1938 in Brand gesetzt und ist verschwunden. Der Autor baut sie in seinem Roman für ein paar Zeilen wieder auf und holt ihr Abbrennen in die Gegenwart seines Romans hinein:

„Ich sitze jetzt um halb drei Uhr nachts ohne Brille und mit gebeugtem Rücken vor dem Schreibtisch über meinem Notizbuch und zugleich wird im Hof des Hauses, in dem ich wohne, die Synagoge niedergebrannt, an die eine Tafel vor dem Eingangstor erinnert. Landsleute, Dreckschweine in Uniform brennen unter meinem Fenster unter Jubel und Gejohle die Synagoge nieder, rechts hinter den Fahrradständern, den Papiermüllcontainern und dem Kindertanzclub, da sind die verkohlten Reste und die Büros, die heute die Trakte im Innenhof besetzen, da ist das Feuer, die Büros und der Tanzclub, dann ist da die Synagoge.“

Die Mutter des Autors war 1938 sieben Jahre alt. In der Familienüberlieferung sind die Worte aufbewahrt, in denen ein Freund ihrer älteren Schwester fröhlich davon berichtet, wie er Juden mit vorgehaltener Waffe in den Tod hat springen lassen. Dieser Oskar, dessen Nachname verschlüsselt bleibt, dessen erfolgreiche Lebensgeschichte aber in die Nachkriegszeit hinein reicht, ist die schrecklichste Figur der Familiengeschichte. Der Autor kennt die Muster, in die er seine Figuren einzeichnen könnte. Aber da er die Vertrautheit, die diese Muster mit sich bringen, scheut, schreibt er den Familienroman über seine Großmütter und deren Herkunftswelten so wenig wie biographische Medaillons über die Brontës. Er verstreut seine Eltern und Vorfahren über den Roman: die „linke“, in die kommunistische Bewegung, und die „rechte“, in den Nationalsozialismus hineinragende und später ins Vertriebenwordensein eingekapselte Familiengeschichte. Er lässt Schlaglichter auch auf sich selbst fallen, den Enkel, der früh an die Bücher, ans Lesen und ans Schreiben geraten ist. Das Punktstrahlerverfahren hat einen eigentümlichen Effekt. Es lässt nicht nur einzelne Situationen, etwa die Erzählung des Täters Oskar über seine Tat und den erschrockenen Ausruf der Großmutter, scharf hervortreten. Es hebt zugleich ein scheinbar verlässliches Grundelement vieler Romane und Erzählungen auf, das chronologische Voranschreiten. An seine Stelle tritt das dichte Nebeneinander der Figuren, in einem Absatz taucht der chinesische Kaiser, im nächsten Branwell, dann wieder die Großmutter auf. Und nicht zuletzt der Autor, der in den Zeiten der Pandemie schreibt. Das „Ich“ der Grammatik, diese ewige Leerstelle, die alle, jeden und jede in sich aufnehmen kann, hat er nicht für sich reserviert. Auch der chinesische Kaiser füllt das „Ich“, auch Branwell.

Avantgardistischer Übermut liegt diesem Erzählen so wenig zugrunde wie der modernen Malerei, etwa den kubistischen Bildern bei Picasso oder Braque, in denen die Körper, Gesichter und Dinge auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt, werden, das Nebeneinander in der Fläche die Herrschaft der Zentralperspektive aufhebt.

Hier wie dort gehen die modernen Verfahren aus dem Misstrauen gegen die Illusion hervor, aus dem Unbehagen an einer ästhetischen Souveränität, die sich nicht als solche zu erkennen gibt. Eine Autorin, mit der er dieses Unbehagen teilt, holt Stangl in seinen Roman hinein: Virginia Woolfe. Und einmal betrachtet er in einer Ausstellung die Bilder eines zeitgenössischen chinesischen Malers. „Zuerst ist nur Weiß zu sehen, ein freundliches Weiß, materiell und mit einer Art von Kontur. Ein Nebel, ein körniger, warmer Nebel. Wie zufällig sind ein paar Schatten auf der Leinwand verteilt. Schaut man lange genug, verändern sich diese Schatten, bekommen eine minimale Unruhe. Dann werden nach und nach Figuren sichtbar, Züge einer Landschaft, ein Flusslauf, Klippen, ein Waldstück.“

So wie diese Landschaft treten in „Quecksilberlicht“ die Figuren hervor, darunter ein altes Paar in einem Sanatorium an einem See. Es bleibt Skizze, Umrisszeichnung, scheint auf dem Weg zu einem Beckett-Stück auf der Hinterbühne zu sein. Aber vielleicht ist gerade in diesem Paar ein Stück Lebensgeschichte des Autors enthalten, wer weiß. Wenn es so etwas wie behutsame erzählerische Souveränität gibt, dann ist sie in diesem Roman am Werk. Vor allem dort, wo er wirkliche Menschen in sich hinein Holt, und ganz besonders dort, wo diese Menschen dem Umkreis der Familie angehören. Dem fernen chinesischen Kaiser leiht er das „Ich“, das an ihm fraglos haftet. Aber nicht den Großmüttern, die seinen Weg in die Literatur begleiteten. Und schon gar nicht – aus anderen Gründen – dem abgekürzten Oskar, der aus der Totschlägerreihe nie herausgetreten ist. So zu erzählen wie Thomas Stangl, mit so viel Freiraum für die Einbildungskraft, von sich und der eigenen Herkunftswelt, von den Büchern und der Sprache der Literatur, vom allmächtigen, gegen den Tod machtlosen chinesischen Kaiser, von den Brontë-Geschwistern und ihren Romanschatten ist keine geringe Kunst.

Herzlichen Glückwunsch zum Bremer Literaturpreis!

– ES GILT DAS GESPROCHENE WORT –

RUDOLF-ALEXANDER-SCHRÖDER-STIFTUNG

Stiftung des Senats der Freien Hansestadt Bremen

c/o Stadtbibliothek Bremen · Am Wall 201 · 28195 Bremen

Fon (0421) 361-34560 · E-mail: sekretariat@stabi-hb.de