

Hanns-Josef Ortheil
Klaus Siblewski
Wie Romane entstehen

Hanns-Josef Ortheil
Klaus Siblewski

Wie Romane entstehen

Sammlung Luchterhand

VORBEMERKUNG

Die Frage, wie Romane entstehen, wird in diesem Buch aus zwei Perspektiven gestellt: Zum einen aus der eines Schriftstellers (Hanns-Josef Ortheil), zum anderen aus der eines Lektors (Klaus Siblewski). Untersucht der Schriftsteller all jene Prozesse, die dem Schreiben eines Romans vorausgehen und gleichsam das Fundament für seine Ausarbeitung bilden, so beobachtet der Lektor all jene Fragen und Problemstellungen, die von einem Autor während der Romanarbeit an ihn herangetragen und mit seiner Hilfe fortgeführt und entwickelt werden.

Die Perspektiven des Schriftstellers und des Lektors beziehen sich also eng aufeinander und formieren gemeinsam eine gewisse Strecke des langen Wegs einer »Arbeit am Roman«, vom ersten Einfall über den Entwurf von Figuren, Räumen und Szenen bis hin zu bereits weit entwickelten Roman-Bauplänen. Schritt für Schritt bewegt sich der Roman-Schriftsteller dabei immer mehr hinaus aus den zunächst noch sehr »geheimen« Vorgängen in seiner Werkstatt: Er notiert, er hält etwas fest, er beginnt, mit diesem Festgehaltenen zu arbeiten und zu spielen, er dringt immer weiter vor in die Stück für Stück wachsende und sich erweiternde »Welt des Romans«.

In dem Maße, in dem er die Grenze zu dieser neuen »Welt« überschreitet, wächst auch seine Mitteilungsbereitschaft. Dabei wird häufig der Lektor zum ersten Ansprechpart-

ner, mit dem er seine frühen Festlegungen und all die Phantasien, die sich an sie knüpfen, überprüft und testet. So gestaltet sich die Romanarbeit zu einem dauernden Hin und Her zwischen Geheimhaltung und allmählicher Öffnung, zwischen Rückzug und Mitteilung. Spielt der Schriftsteller solche Prozesse zunächst nur mit sich selbst durch (indem er sie aufschreibt und dokumentiert), so überträgt er sie später auf das Gespräch mit seinem Lektor, das sich in ganz ähnlicher Form aus Andeutungen, Festlegungen und zurückgenommenen Absichts-Erklärungen zusammensetzt.

Erstaunlich ist, dass all diese Vorgänge von vielen Romanautoren mehr oder weniger detailliert und bruchstückhaft angesprochen, im Einzelnen aber weder untersucht noch begrifflich genau erfasst und gedeutet worden sind. Vor allem ist bisher noch nie der Versuch gemacht worden, die ersten Phasen einer Romanentstehung deutlicher voneinander zu unterscheiden und danach zu fragen, was in diesen Phasen eigentlich geschieht und wie sie sich aufeinander beziehen. Die lange Tradition der von Autoren geschriebenen Roman-Poetiken hat daher eine weitgehend noch immer ungesicherte Grundlage. Diese Grundlage ein wenig überschaubarer zu machen, war ein wesentliches Ziel der hier durchgeführten, aufs Analytische setzenden Überlegungen.

Hervorgegangen sind sie aus Vorlesungen und Seminaren, die jeder von uns und die wir zum Teil auch gemeinsam in den letzten Jahren an den Universitäten von Zürich und Bamberg (so etwa Hanns-Josef Ortheil im Rahmen seiner »Zürcher Poetik-Dozentur« im Wintersemester

2005/2006 und im Rahmen seiner »Bamberger Poetik-Professur« im Sommersemester 2007) sowie an den Universitäten von Hildesheim, Duisburg-Essen und Heidelberg gehalten haben. Darüber hinaus wurden sie angeregt durch die vielen Gespräche, die wir in den getrennten Rollen von Schriftsteller und Lektor in der gemeinsamen Arbeit an mehreren Romanprojekten von Hanns-Josef Ortheil seit 1998 geführt haben.

Stuttgart/München, im Dezember 2007
Hanns-Josef Ortheil/Klaus Siblewski

Hanns-Josef Ortheil

Wie Romane entstehen (I)

ERSTE VORLESUNG

Notieren und Skizzieren

Meine Damen und Herren!

Vor genau achtzig Jahren hielt der britische Roman-Autor Edward Morgan Forster am Trinity College in Cambridge seine bald berühmt gewordenen Vorlesungen *Aspects of the Novel*.¹ Darin erläuterte er anhand von vielen Beispielen aus der englischen Romanliteratur seine Sicht auf die Gattung des Romans, dessen Besonderheiten er einem interessierten, aber nicht übermäßig vorinformierten Leser-Publikum näher bringen wollte.

Anders als viele andere Autoren vor ihm wählte Forster für seine Poetik-Vorlesungen eine doppelte Perspektive: Er sprach nicht direkt und ausschließlich von seiner eigenen »Poetik des Romans«, sondern er versuchte, seinen Zuhörerinnen und Zuhörern eine Vorstellung davon zu geben, mit welcher typischen Erzähl-Problemen Romanautoren zu tun haben, wenn sie an einem Roman arbeiten. Die *Geschichte*, die *Figuren*, die *Fabel* ... – all das waren solche Erzähl-Probleme, deren Gestaltung und Ausarbeitung durch die unterschiedlichsten Autorinnen und Autoren Forster anhand von kurzen Text-Auszügen aus ihren Romanen zu verdeutlichen suchte.

Zum einen sprach Forster dabei als ein Schriftsteller, der die besonderen Probleme der »Romanarbeit« aus ei-

1 Edgar Morgan Forster: *Aspects of the Novel*. London 1927 (Edgar Morgan Forster: *Ansichten des Romans*. Übersetzt von Walter Schürenberg. Berlin und Frankfurt/M. 1949)

gener Anschauung kannte und sie daher gleichsam von innen her nachvollziehen konnte, zum anderen aber auch als ein Beobachter und Essayist, der bestimmte Passagen aus den Werken seiner Kolleginnen und Kollegen auf ihre besonderen Eigentümlichkeiten hin prüfte und miteinander verglich.

Dabei ging es ihm nicht um die Unterscheidung bestimmter Romanformen, sondern um den »Roman an sich« und damit um Gestaltungsprobleme, die in allen Romanen eine Rolle spielen. Was der »Roman an sich« sei, fixierte er in seinen Vorlesungen gleich zu Beginn weniger in poetologischer Manier als in einer möglichst pragmatischen und einfachen Beschreibung dessen, womit wir es beim Roman zu tun haben. Wir haben es beim Roman, sagte Forster, mit einer »Prosaerzählung von einer gewissen Länge« zu tun, diese Länge fixieren wir mit der Zahl von etwa 50 000 Worten, so daß wir sagen können: »Jede freie Prosadichtung von über 50 000 Worten ist im Sinne dieser Vorlesungen ein Roman ...«¹

Der Roman als »lange Prosaerzählung« – mit Hilfe dieser ebenso einfachen wie verblüffenden Definition hielt sich Forster genauere Unterscheidungen dessen, was alles »ein Roman« sein könne, vom Leibe. Stattdessen konnte er sich nun jenen Grundkomponenten zuwenden, auf deren Erläuterung es ihm vor allem ankam, ja er konnte zeigen, was Romanautorinnen und Romanautoren nun alles tun und in Bewegung setzen müssen, um eine Erzählung »von einer gewissen Länge« zu schreiben: Sie müssen eine Ge-

1 Edgar Morgan Forster: *Ansichten des Romans*, a. a. O., S. 13/14

schichte entwerfen und aus Elementen einer Geschichte eine Fabel knüpfen, sie müssen Figuren erfinden und ihre Entwicklung über einen beträchtlichen Zeitraum verfolgen usw.

Anders als im Falle der meisten anderen literarischen Gattungen können Romanautorinnen und Romanautoren sich bei dieser Arbeit aber nicht auf einen in vielen Jahrhunderten entstandenen und damit durch eine lange Tradition legitimierten Kanon von Regeln und Strukturen stützen. Der »Roman«, sagt Forster vielmehr mit Recht, »ist eine gewaltige amorphe Masse – kein Gipfel, den man ersteigen könnte, kein Parnass oder Helikon, nicht einmal ein Berg Nebo, von dem aus man ins Gelobte Land schauen könnte. Der Roman ist recht eigentlich eine der feuchteren Gegenden der Literatur, durchzogen von Hunderten von Wasserläufen und streckenweise zu sumpfigen Niederungen ausgeartet«,¹ mit anderen Worten: Der »Roman« ist ein unübersichtliches, sich häufig chaotisch darstellendes Gelände, das alle Planungsabsichten von vornherein bedroht oder in Frage stellt.

Das Wilde, ja Chaotische, das ihm innewohnt, rührt eben daher, dass seine Materialien und Stoffe nicht begrenzt sind, der Roman ist eine prinzipiell offene Form, er trägt nicht nur Zuflüsse und Zuläufe von allen Seiten, sondern er verlangt geradezu nach Vermehrung, Ausbreitung und einem Über-die-Ufer-Treten. Als »Erzählung« von einer nicht absehbaren Länge zieht er immer weitere und neue Materialien und Stoffe an und bringt seinen

1 Edgar Morgan Forster: *Ansichten des Romans*, a. a. O., S. 13

Autor dadurch in immer stärkere Verlegenheit: Wie, fragt sich dieser Autor, können all diese vermehrungssüchtigen Stoffmassen gebändigt, wie geordnet werden, wie erzählt man Geschichten von einer gewissen Länge, ohne den Überblick zu verlieren oder gar in den heranflutenden Seitenarmen und Nebenströmen des Romanflusses zu ertrinken?

Solche Fragen deuten an, dass dem Roman ein ungeheuer vitales, dynamisches und entgrenzendes Moment zugrunde liegt. Der Roman ist eine gefräßige, monströse Gattung, er ist vergleichbar einem sich ununterbrochen mästenden, verfressenen Tier, das sein Autor und Erzeuger mit immer neuem Material füttern und stopfen muss. Indem der Roman auf Unendlichkeit und Totalität aus ist, fesselt und bindet er seinen Autor oft jahrelang an sich, laufend, fast täglich, muss er neu inszeniert und auf eher künstliche Weise zusammengehalten werden, während er nach nichts mehr drängt als danach, seine Elemente zu vervielfachen, zu spalten oder gar vollständig zu isolieren.

Im Zentrum dieses Wucherungsprozesses scheint ein all seine Teile und Elemente ansteckender und laufend verändernder Virus zu stecken, ein Virus von eminenter Kraft und Anziehung, eine starke Potenz, die ich im Folgenden als *das Romanhafte* bezeichnen werde. *Das Romanhafte* ist rohe, sich unaufhörlich vermehrende Erzähl-Energie, diese Energie ist süchtig nach immer neuen Räumen, und sie verschlingt Zeitmassen, als hätten sie nichts zu bedeuten und als könnten sie ewig oder immer von Neuem, in unendlich vielen, wechselnden Konstellationen, aneinandergereiht werden.

Will man die Wirkungen dieser Erzähl-Energie beobachten, so kann man sich an Romanautoren (man denke an Balzac, Flaubert oder Tolstoj, an Thomas Mann oder Georges Simenon) halten, deren gesamtes Erleben und Leben durch diese Bindung geprägt sind. Ihr eigentliches Zuhause ist die *Roman-Werkstatt*, ein unübersichtlicher, labyrinthischer Bau von Notizen, Aufzeichnungen, Skizzen, Fragmenten, Plänen oder Tagebuch-Elementen, der nie an ein Ende kommt und immer wieder neue »Romane« ausstößt und gebiert. Freiwillig, könnte man meinen, setzt sich ein Romancier dem Zwang, den *das Romanhafte* ausübt, nicht aus, es muss sich bei der Roman-Arbeit um etwas anderes handeln als um eine mehr oder minder beliebige Tätigkeit, in Wahrheit scheint es Schriftsteller mit einer gewissen *Roman-Disposition* zu geben, sie können und wollen nichts anderes als Romane schreiben, für alles andere sind sie verloren.

Diese Disposition zu belegen, ist nicht weiter schwer, schon ein kurzer Blick auf die lange Reihe typischer Romanautoren, die beinahe nur Romane geschrieben haben, für die Lyrik absolut unbrauchbar und auch im Dramatischen keine großen Meister, wohl aber Autoren umfangreicher Notiz-Sammlungen, Essays oder Tagebücher sind, belegt das. Stößt man auf eine Schriftsteller-Werkstatt, die von den Elementarformen des Schreibens, der Notiz, der Skizze und dem Fragment, getragen wird, so kann man beinahe sicher sein, es mit einem für den Roman disponierten Autor zu tun zu haben, dessen gesamte Lebens-Energie von der Erzähl-Energie des Romans, dem also, was ich das *Romanhafte* nenne, in einer totalen Weise beansprucht wird.

In der deutschen Literatur ist Jean Paul (1763–1825) das bedeutendste Beispiel für einen solchen Autoren-Typus, kein anderer deutscher Schriftsteller hat eine so umfangreiche und detaillierte Roman-Werkstatt angelegt und jahrzehntelang an ihr gebaut, alles Leben verschwand gegenüber dem Schreiben, das Schreiben war allgegenwärtig und in jedem Moment präsent und dadurch so etwas wie ein prägendes, starkes Milieu, das einzige konstante Milieu seiner Existenz. Schon im Alter von fünfzehn Jahren hat Jean Paul ihm Kontur und Gestalt gegeben, es war der Entwurf einer gewaltigen, von Tag zu Tag immer mehr ins Unüberschaubare wachsenden Notate-Sammlung, von der nur ein geringer Teil später Eingang in seine Veröffentlichungen fand. Denn nicht der Druck und die spätere Resonanz waren das Ziel des Notierens und Schreibens und begründeten seine Magie, vielmehr war es das Notieren und Schreiben selbst, was Jean Paul so anzog und fesselte.

Die Feder ansetzen, etwas abschreiben oder aufzeichnen, eine Notiz machen, Notizen nummerieren und sammeln – das ist in seinem Fall der immer wiederkehrende Urakt des Roman-Schreibens, demgegenüber alle synthetisierenden oder auf geschlossene Organismen hin angelegten Momente verblassen. Ein *Notierer*, ein Notizenmacher zu sein – das bedeutet: Gewiss sein zu können, dass die Schrift fließt, dass sie, um sich in Szene zu setzen, keiner großen Vorbereitungen bedarf, dass sie sich vielmehr von Schreibregung zu Schreibregung organisiert und fortsetzt, mäandernd, mehrstimmig, ein verzweigter, anfangs gar nicht kanalisierbarer Strom von Ideen, Überlegungen, Beobachtungen, der auf den Zwang des *Romanhaften* antwortet und ihm gehorcht.

Von daher kann man sagen: Jean Paul ist unter den deutschen Schriftstellern der *Roman-Schreiber* schlechthin, in einem ganz primären Sinne des Wortes. Er ist der Schriftsteller, für den die Bewegungen *vor* und *nach* dem Schreiben kaum existieren, sondern für den *der Schreibakt*, das *pure Schreiben*, die literarische Gestik begründet. In seinem zwanghaften Charakter schafft dieser Schreibakt immer neue Pläne und Scheinbauten, in denen der Schreibende von Anfang an nicht ganz zu Hause ist. Ab und zu versucht er, sich umzusehen, dann legt er Listen, Tabellen oder Register an, doch all diese Versuche, sich einen irgendwie gearteten Überblick zu verschaffen, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil das ewig fortfließende Notieren und Schreiben sie rasch wieder überwuchert, auslöscht oder zum Einstürzen bringt.

Wie aber lassen sich diese großen Schrift-Ländereien denn kartografieren, wie lassen sich die ruinösen Schrift-Bauten erhalten und festigen? Wie also an ein Ufer finden, heraus aus dem reißenden Schreib-Strom, der von Tag zu Tag neue Seitenarme und Kanäle abscheidet, tückische Stromschnellen bildet oder gar plötzlich stockt wie das Wasser in einer Schleuse, das von Minute zu Minute rapide sinkt oder steigt? Jean Paul sah sich vor die Aufgabe gestellt, aus Hunderten und Tausenden von Einzel-Notizen und Erzähl-Fragmenten zum Bau von Romanen durchzudringen. Wie er diese Aufgabe bewältigte, wird uns noch im Einzelnen beschäftigen, hier soll nur noch einmal festgehalten werden, dass sie einer nicht veränderbaren *Disposition* entspringt, der Disposition zum Roman, die einem Schriftsteller einen Roman-Bau nach dem anderen bei gleichzeitig rapidem Wachsen und Wuchern

der Werkstatt abnötigt. Mit jedem neuen Roman glaubt er die Geschwindigkeit dieses Wachsens zumindest ein wenig zu verlangsamen oder zu bremsen, in Wahrheit aber nimmt diese Geschwindigkeit immer mehr zu, sie ist die eigentliche Wirkung des *Romanhaften*, das durch jeden neu veröffentlichten Roman gestärkt wird und mit vermehrter Potenz den nächsten Roman fordert.

Bei längerem Nachdenken über dieses enge Verhältnis von *Romanhaftem* und *Roman-Disposition* liegt der Verdacht nahe, dass die Roman-Disposition, die sich zunächst in einem besonderen Hang zum Notieren und Skizzieren niederschlägt, an bestimmte Formen der Wahrnehmung geknüpft ist. So könnte man vermuten, dass sich bei Romanautoren spezifische Eigenarten des Sehens und Begreifens feststellen lassen, die man als Grundlagen für eine *Roman-Disposition* verstehen könnte. Um mich solchen Grundlagen zu nähern, muss ich nun auch von mir selbst und meinen eigenen literarischen Arbeiten sprechen und damit zugeben, dass auch ich seit den frühesten Kinder- und Jugend-Tagen vom *Roman-Virus* befallen bin.

Es fing damit an, dass ich als Kind und als Jugendlicher fast ausschließlich Romane gelesen habe, und es zeigte sich zum ersten Mal in all seiner Dramatik, als es mir in den ersten Schuljahren nicht gelingen wollte, kurze Geschichten oder kleinere Erzählungen zu schreiben. Jedes Mal, wenn wir Schüler im Deutsch-Unterricht eine solche Aufgabe erhielten, begann ich zwar mit dem Erzählen, wurde mit ihm aber nicht fertig, ich blieb irgendwo stecken und musste meinen Erzählversuch abbrechen, die Zeit hatte nicht für mein Vorhaben gereicht, eine Schulstunde, ja

sogar zwei waren nicht genügend Zeit für all das gewesen, was mir an Erzählstoff durch den Kopf ging.

Später, in den Jahren der Karl-May-Lektüre, wiederholte sich dieses Drama auf anderer Ebene, hatte ich nach den meisten Lektüren von Karl Mays Romanen doch das Gefühl, noch nicht das »wirkliche Ende« des Romans gelesen zu haben. Was der Erzähler Karl May mir präsentierte, war in meinen Augen vielmehr ein »vorläufiges« oder jedenfalls nicht das »stimmige, richtige Ende«, das »stimmige, richtige Ende« entzog sich oder blieb verborgen, so dass ich mich selbst daranmachte, auf ein solches, sich irgendwann hoffentlich offenbarendes und dann glücklich präsentierendes Ende hin zu erzählen. Natürlich gelangten auch meine Erzählversuche eines neuen, anderen Endes von Karl Mays Romanen nicht an ein Ende, kaum hatte ich mit solchen Versuchen begonnen, befand ich mich gleichsam schon wieder in einem neuen Roman, ich schrieb nicht ein »neues Ende«, sondern die Fortsetzung des Romans, und machte so zum ersten Mal die grausame Entdeckung, dass Romane kein eigentliches, »richtiges«, sondern nur ein »künstliches Ende« haben, und dass jeder, der versucht, dieses »künstliche Ende« weiter hinauszuschieben und zu verlängern, unweigerlich in einen neuen Roman mit einem weiteren »künstlichen Ende« gerät.

Als ich dieses geheime Roman-Gesetz nach vielen Fehlversuchen endlich begriffen hatte, versuchte ich, das Problem dadurch zu umgehen, dass ich mir als Erstes das Ende eines Romans ausdachte und darauf mit diesem Ende im Blick zu erzählen begann. Kaum hatte ich aber zu erzählen begonnen, so dehnte sich jetzt zwar nicht das Ende

hinaus, wohl aber vermehrten sich die Kapitel, jedes neue Kapitel zog ein wiederum neues nach sich, so dass sich das ersehnte Ende nicht anfügen lassen wollte, sondern in einen immer ferner rückenden Horizont entschwebte und dort schließlich verblasste.

All diese Beispiele mögen meine frühe Infektion durch den *Roman-Virus* belegen, ungeklärt bleibt aber noch die Frage danach, ob diese Infektion sich nicht nur an einem bestimmten Schreibverhalten, sondern auch an bestimmten Wahrnehmungsformen erkennen lässt. Um Antworten auf diese schwierige Frage zu erhalten, möchte ich den Anfang eines längeren Essays zitieren, den ich unter einem ganz anderen Blickwinkel geschrieben habe, der aber gerade in seiner Anfangspassage reichlich Material und Beispiele für eine, wie ich glaube, bereits in der Kindheit sich herausbildende *Roman-Disposition* enthält. Deren biographische Hintergründe habe ich vor nun schon beinahe dreizehn Jahren in einem schmalen Buch skizziert und angedeutet, auf das ich jetzt nicht länger zurückkommen will.¹ Stattdessen möchte ich, wie gesagt, den Anfang eines erst vor kurzem entstandenen Essays zitieren, der sich eigentlich mit »Vorbildern des Schreibens« beschäftigt, gleichsam nebenbei aber auch viel über spezifische Wahrnehmungsstrukturen einer *Roman-Disposition* verrät:

Mein Elternhaus liegt auf der höchsten Erhebung eines Hügelkamms mitten in einem großen Waldgelände des nördlichen Westerwaldes. In diesem weiten, von Hecken und

1 Vgl. Hanns-Josef Ortheil: *Das Element des Elefantens. Wie mein Schreiben begann*. München 1994

Zäunen eingerahmten Terrain habe ich die frühen Jahre meiner Kindheit verbracht. Alles, was ich in diesen ersten Kinderjahren zum Spielen brauchte, war dort vorhanden: eine Blockhütte, ein Baumhaus, hohe Eichen und Buchen mit dicken Stämmen zum Klettern, ein Eibenwäldchen als dichtes, selbst im Winter noch grünes Versteck, zwei Bohnenstangen als Pfosten eines Fußballtors, eine Schaukel, ein Teich mit Fröschen und Kröten, ganz zu schweigen von den vielen Tieren, den Vögeln, Eichhörnchen, Schlangen und Ameisen, den Hunden, Katzen, Mäusen und Bienen. Wenn ich aus dem Fenster meines Zimmers im ersten Stock schaute, sah ich auf der Wiese unterhalb unseres großen Grundstücks frühmorgens die Rehe, und wenn ich an Wintertagen mit dem Fernglas die weißen Felder betrachtete, hockten auf den kahlen Bäumen der Wegränder Falken, Habichte und Bussarde.

Außerhalb unseres großen Waldgrundstücks aber war die Wildnis. Die Wildnis bestand aus dunklen Wäldern mit dichtem Unterholz, aus schmalen, bei starkem Regen kaum begehbaren Feldwegen, aus weiten Wiesen, auf denen die Kuhherden monatelang grasten, und aus Feldern, auf denen der Mais so groß wurde, dass er die Erwachsenen hoch überragte. In meinen ersten Jahren habe ich die Wildnis kaum betreten, sondern die meiste Zeit auf unserem Grundstück verbracht, ich habe mich in der Blockhütte und dem Baumhaus einrichten dürfen, ich habe Steine, Pflanzen und irgendwelche Kuriosa gesammelt, und ich habe beinahe täglich all die verschiedenen Tiere beobachtet, die auf unserem Grundstück oder in seiner unmittelbaren Umgebung erschienen.

Herausgerissen aus diesem Leben wurde ich durch meinen Vater. Die ersten längeren Wege, die ich mit ihm zu Fuß

zurücklegte, führten von unserem Grundstück hinab in ein enges Flusstal, wo sich der elterliche Hof und die elterliche Gastwirtschaft meines Vaters befanden. Auf dem nicht mehr überschaubaren Gelände mit all seinen Scheunen, Ställen, Feldern und Wiesen war mein Vater mit seinen zehn Geschwistern aufgewachsen. Einige von ihnen hatten den Hof in ihrem ganzen Leben nie richtig verlassen, die anderen aber kamen zumindest für ein paar Tage oder Wochen im Jahr immer wieder dorthin zurück. Der Spaziergang von unserem Waldgrundstück zum elterlichen Hof meines Vaters dauerte beinahe eine Stunde, meist gingen wir lauter holprige Feldwege entlang, dann und wann machten wir aber auch halt und schauten uns genauer um. Ich glaube, es gab in der ganzen Umgebung nichts, was mein Vater nicht kannte und nicht genau benennen konnte, so wurden unsere langen Spaziergänge hinunter ins Tal und wieder zurück zu Lehrstunden in väterlicher Beobachtungskunst. Natürlich dozierte oder unterrichtete mein Vater nicht, es war eher so, dass er laut vor sich hin sprach, auf etwas aufmerksam machte, etwas benannte oder erklärte: Das ist, weißt Du, was das ist? ... Hier gibt es, jetzt schau mal! ... Und dort drüben ..., siehst Du das auch? Fast mein ganzes Wissen von der Natur habe ich von meinem Vater gelernt, er zeigte mir, dass die große Wildnis nichts Langweiliges oder Totes war, und er nahm mir mit der Zeit auch die Angst davor, sie allein zu durchstreifen.

Von meinem achten Lebensjahr an machten mein Vater und ich in den Schulferien dann aber auch richtige und immer weitere Reisen. Wir gingen zu Fuß durchs Moseltal von Koblenz nach Trier, wir wanderten den Rhein entlang, von Basel bis zur Mündung ins Meer, wir umkreisten den Bo-

densee und machten uns auf den Weg nach Salzburg, Wien, Berlin oder Paris, und wir fuhren schließlich mit einem großen Frachtschiff von Antwerpen aus durch den Atlantik, die Meerenge von Gibraltar und das halbe Mittelmeer bis nach Griechenland und weiter in die Türkei. Die ganze Kindheit und die halbe Jugend war ich auf diese Weise fast immer zu Fuß mit meinem Vater unterwegs, diese Zeit war meine eigentliche Schulzeit, der gegenüber alles, was ich in der Schule lernte, verblasste. Seit Beginn unserer Unternehmungen machte ich täglich Notizen über ihren Verlauf, zunächst schrieb ich auf, was mir mein Vater diktierte, dann fügte ich eigene Beobachtungen hinzu, bis ich mit den Jahren immer selbständiger wurde und unser Reisetagebuch mit all seinen Aufzeichnungen, Skizzen und Materialien schließlich allein führte.

Die erste Idee, die ich vom Schreiben erhielt, war daher eine Idee von detailreicher und anschaulicher Prosa, wie sie meinem Vater als höchstes Ideal aller Aufzeichnungen vorschwebte. Um diesem Ideal nahe zu kommen, musste man Bescheid wissen, man musste die Dinge, über die man schrieb, genau beobachtet und immer wieder in Händen gehabt haben. Jedem Schreiben ging daher der Erwerb eines bestimmten Wissens voraus, ja das Schreiben war insgesamt nichts anderes als ein Erzählen davon, was man gesehen, beobachtet, getan und gelernt hatte. Abschweifungen, Ausschmückungen oder gar Erfindungen verwässerten die ideale Prosa nicht nur, sondern unterhöhlten und zersetzten sie. Deshalb galt es, so knapp, präzise und anschaulich wie möglich zu schreiben, denn nicht auf das ausufernde, gefährliche Phantasieren kam es an, sondern auf die genaue Wahrnehmung der Welt und die exakte Kenntnis all der