

Martin Mosebach

Ein Porträt von Susanne Kaul / Friedmar Apel

Martin Mosebachs am Gegenständlichen orientierte Schreibweise übergeht in bewusst und heiter ausgespielter Unzeitgemäßheit alle modernen Klagen über den Verlust der Präsenz und der Kontinuität und verpflichtet sich einem Ethos und einer Tradition der Handwerklichkeit, der Sachkenntnis und der Sinnlichkeit. Seine Rede anlässlich der Verleihung des Kleistpreises 2002 lautet daher: "Ich wollte das Erzählen lernen, wie man das Schuhmachen lernt" (FAZ, 15.2.2003). In einem wie selbstverständlich restituierten Zusammenhang der Stilkonzeption von Goethe bis zu Oscar Wilde ist der Dichter für Mosebach jemand, für den das Sichtbare existiert: "Künstler sein heißt, bewusst oder unbewusst dem Glauben anzuhängen, dass die sinnlich erfassbare Welt von Gesetzen beherrscht wird, dass diese Gesetze in ihr sichtbar werden und dass ein Werk, das ebendiese sinnlich erfassbare Welt zum Gegenstand hat, diesen Gesetzen nachspüren muss, um deren gestaltgebende Kraft widerzuspiegeln." (Ebd.) Diesen nicht ohne Augenzwinkern reflektierten Glauben an die eine unveränderte Vitalkraft der Poesie der schönen Oberfläche inszeniert Mosebach auch in seinem öffentlichen Auftreten. Von der wohlgesetzten Rede nach allen Regeln dandyistischer Konversation bis hin zum raffiniert gefalteten und in der Farbgebung bedachten Einstecktuch im tadellosen Anzug demonstriert er die Negation der Tiefe als unverminderte Möglichkeit eines ästhetischen Erlebens und der Aufmerksamkeit für die Nuancen des Daseienden.

Frankfurt am Main ist der Hauptort der Erzählungen Mosebachs. Das besondere Verhältnis des Autors zu seiner Geburtsstadt zeigt sich darin, dass sie als Ausgangspunkt seiner Romanhelden in der Spannung zwischen Tradition, nüchterner Alltagserfahrung und Chiffren der Sehnsucht und Schönheit dargestellt wird. Mit einer Rückkehr in die alte Heimatstadt Frankfurt beginnt der erste Roman „Das Bett“ (1983). Als Stephan Korn nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aus New York nach Frankfurt zurückreist, sucht er die Heimat, die er in der fremd gewordenen Stadt nicht findet, im Bett seiner Kinderfrau von damals. Entfremdung und Sehnsucht spiegeln sich hier in einer Weise, wie sie in den späteren Erzählungen – vor allem in „Westend“ (1992) und „Die Türkin“ (1999) – immer wieder auftauchen und von Mosebachs Bekenntnissen zu Frankfurt bestätigt werden, die in dem Band „Mein Frankfurt“ (2002) zusammengestellt sind: „Es gehört zu meinem besonderen Verhältnis zu meiner Geburtsstadt Frankfurt am Main, dass ich sie als eine der verdorbensten und hässlichsten Städte Deutschlands erlebe und in meiner Phantasie und in meinem inneren Bild von der Stadt an sie als eine der schönsten Städte denke, die ich kenne. Ein Frankfurt der Vorstellung und das reale Frankfurt wohnen in mir dicht nebeneinander und berühren sich und überlappen sich sogar; das phantastische Frankfurt besteht aus vielen realen Elementen und das reale hat schwarz-phantastische Züge. Ich beginne die Skizze meines Ideal-Frankfurt mit einem

Blick auf die Stadt aus der Ferne, gesehen in meiner Kinderzeit und nachträglich in der Erinnerung von mir noch bedeutend verschönt.“

Im Sinne einer Poetik der Heimat, die zugleich „Poetik der Heimatlosigkeit“ ist („Süddeutsche Zeitung“ 5.1.2002), rauscht namentlich die Stadt Frankfurt durch Mosebachs narrative Welten. Je fremder sie den Helden wird, desto lauter wird ihr Rauschen, dank der vom Künstler virtuos gespielten Phantasien.

In ästhetizistischer Konzentration und Präzision führt der Erzählband „Das Grab der Pulcinellen“ (1996) an Traumorte einer Ästhetik der Erscheinung. So wird der Leser über Lavendelpastillengeruch, tänzerische Malstile, Saturnringneonröhren, bunte Wachsblumen und andere „Blumenleichen“ in Don Giovannis Höllenwohnung ins Bild gesetzt. Mosebachs Erzählungen, Pasticci und Phantasien sind Exempel sinnlicher Belehrung, die das Alltägliche in Außerordentliches verwandeln, so dass das Andere artistisch konkret wird. Ob er nun über den Stand des Pulcinellenwesens in Neapel berichtet, über das Tagebuch des Cavaliere Bentrovato oder über die Nashorn-Kontroverse in der Schweiz, Mosebach präsentiert eine akribische Beschreibungskunst schöner Dinge, die nichts anderes sein wollen und auf keinen höheren Sinn verweisen. Dies kennzeichnet die fundamental ornamentale Schreibweise Mosebachs. Seine Berichterstatter sind pedantische Phänomenologen des Nichtwissenswerten, deren wunderliche Beschreibungen einer vertrauten Lebenswelt das konventionelle Sinnbegehren in höchster Präzision ins Leere geleiten.

Kultiviert ist, wer im schönen Gegenstand nichts als die Impression des Schönen wahrnimmt: „Das ist meine Kollektion, und so sehr sie dem Umfang meiner Persönlichkeit durch ihre Existenz etwas hinzuzufügen imstande ist, soviel verdankt sie mir auch. Jeder, der geliebt wird, sollte dafür dem Liebenden zu Dank verpflichtet sein, denn der Liebende hilft ihm, sich selbst zu erkennen. Voltaire ruft aus: ‚Was ist ein Bild? Blau, Rot, Gelb, Apfelsin, Grün, Violett auf der Leinwand – das ist ein Bild!‘ Diderot fragt: ‚Nun gut, aber was ist hinter dem Bild?‘ Ich gebe ihm die Antwort, die ich kenne, weil ich der Sammler bin: die Wand.“

Mosebachs Programm der Restitution der Sinnlichkeit und des ästhetizistischen Lebensgenusses in der Tradition Goethes zeigt sich auf skurrile Weise in „Die schöne Gewohnheit zu leben. Eine italienische Reise“ (1998). Die kurzen Erzählungen sind Reisebilder, die lebendige Eindrücke und kulturhistorisches Wissen von Neapel, Rom, Venedig und anderen Städten und Gegenden Italiens vermitteln, eine Kollektion vielfältiger Impressionen und Stile: Literarische Stilleben mit Wein und Olivenöl, Personenporträts von Maria, der großen Matriarchin, und ihrem sechzigjährigen Sohn Luigi, der um zwölf Uhr mittags im Unterhemd am Küchentisch sitzt und mit niemandem außer dem Papst isst, in Dialoge gekleidete Reflexionen über die Commedia dell'arte, Betrachtungen über neapolitanische Nähkünste und pompejanische Malerei. Sinnliche Wahrnehmungen und Sachkenntnisse werden in Raum und Zeit

situert: „Italiens Plätze bei Nacht“, „Römische Tageszeiten“, „Venedig mit fünf Sinnen wahrgenommen“.

Die Titelgeschichte „Die schöne Gewohnheit zu leben“ beschreibt die Lebensgewohnheiten im Golf von Neapel und verdichtet sie in den passenden italienischen Sprichwörtern. Die Hauptrolle spielt hier nicht nur die typisch italienische Mama, mit ihren vielen Kindern, sondern auch die schönste Gewohnheit zu leben: das Spaghettessen. Alles dreht sich um das Kochen, die Gerechtigkeit der Kochkomplimente und das angemessene Schweigen unmittelbar vor und nach dem Spaghettessen. Die schöne Gewohnheit besteht im Wiederhaben des sinnlich erfüllten Augenblicks. „Dann öffnet sich der Topf, und es ist jedes Mal die gleiche Überraschung: es gibt Spaghetti mit Tomaten. Ein Duft! Ein Geschmack! Die Teller werden Maria entgegengehalten wie bei der Armenspeisung der Franziskaner. Und dann herrscht das benommene, hingebende Schweigen, das die Überflutung der Geschmacksnerven mit Knoblauch, Peperoncini und Olivenöl ausgelöst hat.“ Auch die Sprichwörter sprechen die Sprache der Nahrungsaufnahme und -verdauung. „Spaghetti“ und „culo“ erscheinen als Schlüsselwörter einer italienischen Ästhetik der Sichtbarkeit, drastischen Plastizität und des Geschmacks. „Alle sieben Todsünden können mit Hilfe der Spaghetti begangen werden: der Hochmut angesichts des Alleinbesitzes eines Haufens Spaghetti, der Zorn über nicht richtig gekochte Spaghetti, der Geiz, der dem andern die Spaghetti verweigert, die Wollust beim Verschlingen der Spaghetti, die Völlerei mit immer mehr und mehr Spaghetti, der Neid auf die Spaghetti des Nachbarn, die Trägheit des Herzens nach hemmungslosem Spaghettifressen. Über den Kopf gestülpt, rufen sie höllische Verbrennungen hervor, auf dem Teller eine Vorahnung des Paradieses. Der Mensch bleibt immer der Mensch, aber sichtbar wird das ganze Menschenwesen erst, wenn es mit Spaghetti ernährt wird.“

Wie Mosebach selbst begeben sich seine Protagonisten häufig auf märchenhafte Irrfahrten, in denen das Alltägliche zum ganz Anderen überschritten wird, um selbst wieder als eine Wirklichkeit zu erscheinen. So in der Erzählung „Die Türkin“ (1999): „Was eigentlich war geschehen? Dies war ein Erlebnis wie ein Traum. Ich könnte alles, was ich dort sah, auch heute noch für einen Traum halten. Aber gibt es Träume, deren Folgen sich in die Wirklichkeit erstrecken?“

Der Ich-Erzähler, der gerade seine Doktorarbeit geschrieben hat und vor einem neuen Lebensabschnitt in New York steht, verliebt sich in einer Frankfurter Wäscherei kurz vor seiner Abreise in eine junge Türkin. Sein Versuch, ihr näher zu kommen, bewirkt, dass sie von ihrer Familie in die Türkei zurückgebracht wird. Anstatt nach New York zu fliegen, um die berufliche Laufbahn in ihrer Nahtlosigkeit fortzusetzen, nimmt er einen Flugschein nach Antalya, mit einem sicheren Gespür für die Unvernunft seiner Handlung, aber ohne eine Erklärung für sie. „Warum? Warum? fragt der Richter oft genug den Angeklagten, warum konnten

Sie das tun? Der Angeklagte schweigt, obwohl er das Zwangsläufige seiner Handlungen noch deutlich empfindet. Aber er fühlt eine Scheu, das Unerklärliche mit etwas Unerklärlichem zu erklären.“

Das Geschehen besteht im Einbruch des Traumhaften ins Alltägliche. Leitmotivisch beginnt der Roman in Frankfurt mit der Betrachtung der Platanen, die eigentlich in eine fremde Welt gehören und die im weiteren Verlauf der Erzählung immer wieder auftauchen. So im Zusammenhang mit einer Motorradfahrt auf der Suche nach dem Mädchen - einer Segeltour mit Drachenflügeln – in der Bewegung durch eine Welt, die durch ein Zugleich von Trümmern und Kanneluren, Absturz und ästhetizistische Verführung, gekennzeichnet ist. Der Ich-Erzähler, der in seinem bisherigen Leben nur dem Ruf der Arbeit gefolgt ist, sich an den Mastbaum der Disziplin gebunden hat, folgt nun einem anderen Ruf, der von der unerreichbaren Schönheit des Mädchens ausgeht. Wie Odysseus reflektiert er die Bedrohlichkeit, mit der die Verlockung einhergeht, und auch die Würdelosigkeit, die sein Verhalten zuweilen annimmt, so, wenn er „in der aprikosenfarbenen Schönheitskabine in der beständigen Angst, der neapolitanische Friseur könne die Tür öffnen“, auf die Türkin wartet. Und doch folgt er der Verlockung der Gefährtin.

In der transgressiven Liebesgeschichte wird das Aufeinanderprallen zweier Kulturen als Einbruch einer ästhetizistischen Sehnsucht in eine gewöhnliche Karrierelaufbahn dargestellt. Der Ich-Erzähler verliebt sich in eine Frau, die er nicht kennt, er verliebt sich in ein Idealbild, das rätselhaft verwoben ist mit einer Welt, die in unvereinbarem Kontrast zu seinem westlichen Lebensweg steht und das Unerklärliche und Wahnsinnige seiner Handlung mythisch begründet und ästhetisiert. Sein erstes Einschlafen und Erwachen in der fremden Welt ist von „Wasserrauschen“ begleitet, das „wie eine stygische Flut“ seine „Traumschiffchen“ trägt. Die Träume des Ich-Erzählers werden von der Musik der fremden Welt begleitet. Die Betrachtungen, die diesem Ruf der fremden Welt folgen, sind nicht erzwungen wie die Formulierungen der zuvor vollbrachten Doktorarbeit, sie sind nicht „ersessen“ wie das am Schreibtisch sitzend Erarbeitete, aber sie folgen der Zwangsläufigkeit einer Leidenschaft für das unbestimmt und unbeherrschbar Schöne.

Mosebachs Geschichten gehen vom Gewöhnlichen aus und entwickeln sich in Gespinste von Tagträumen. Die Helden geraten in diese Geschichten hinein und verfangen sich ganz unsouverän darin. Die beiden Romane „Eine lange Nacht“ (2000) und „Der Nebelfürst“ (2001) stellen solche Bewegungen ästhetischer Hingabe dar, in denen sich die Erdschwere in ein luftiges Spiel von Mustern und Figuren auflöst.

Die Helden des Romans „Eine lange Nacht“, Ludwig Drais und Bella Lopez sind keine Verkörperungen großer Ideale, keine Muster der Willenskraft gegenüber

dem Schicksal. Die Figuren verstricken sich in den vielen Fäden, die gesponnen werden. Die Geschichte erscheint als breites beziehungsreiches Gewebe. Wie die Fliege ins Spinnennetz gerät Ludwig nach Abbruch seines Jurastudiums in ein Geschäftsleben, von dem er nichts versteht. Von seinem Frankfurter Kellerbüro aus hat er als Unternehmer den Verkauf pakistanischer Billigbaumwollwaren - Flanellschlafanzüge mit „Säckchen für die Füße“, auch „Footed Pyjama“ genannt - zu organisieren. Er stellt eine Sekretärin ein, Bella, die mit dem Herumtreiber Fidi Lopez verheiratet ist – eine Heirat, die nach dem Fliege-Spinne-Prinzip ein sich Wiederfinden in „geschwinden Kartenbetrügerfingern“ ist -, und beginnt mit ihr eine Affäre, in die er ebenso unbestimmt hineingerät wie in alle anderen Geschichten auf seinem Lebensweg durch eine lange Nacht.

In den poetologischen Reflexionen über das Verhältnis zwischen Literatur und Leben und über seine Romanhelden wird die Abgrenzung zum Idealismus des 18. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, in der ein Held noch ein großes Schicksal hatte und in der die Handlungen noch klare Ziele und große Motivationen besaßen, zum Stilmittel kalkulierter Unzeitgemäßheit, indem ältere und neuere Muster des Erzählens in komisch wirkender Weise kollidieren: „Die alten Trauerspiele, die Romane erzählten von schicksalhaften Ereignissen, die wie göttliche Donnerkeile in das Leben geworfen wurden und dort tödliche Verletzungen und einen das ganze Leben füllenden Schmerz verursachten. Eine Frau liebte einen Mann. Das war genug für eine Katastrophe. [...] Was einer getan hatte, das wurde sein Charakter. In der Hölle saßen die Mörder und Eidbrüchigen, jeder von ihnen mit seiner Tat identisch. Eine einzige Tat machte ein ganzes Leben.“ Wenn mit solchen Maßstäben der hohen Literatur heute das Leben betrachtet wird, entsteht eine Liebesgeschichte mit Betrug, Ehebruch und Tod wie die Ludwigs und Bellas, während die Idee der Handlung zerfällt: „Besäßen die Verkäufer von pakistanischen Billighemden keinen Anspruch auf ein Schicksal [...]?“ „Ein anderer als der geplante Lebensweg, gleichwohl erfolgreich beschritten – Versagen? [...] Und dann – wo waren die Taten, die klaren bewussten Handlungen? Wer hatte zu einem bestimmten Zeitpunkt eigentlich was genau gewollt und dann auch getan? Je schärfer und rücksichtsloser man diese Lebenssubstanz untersuchte, desto mehr verfiel sie zu nichts, da gab es doch nichts Fassbares, Darstellbares, in den Ablauf einer Kausalität zu Zwingendes? Zufälle, Wohlsein, Unwohlsein, Ängste, Erregungen, Freudenfeuerchen und ihr Zusammenfallen und Erlöschen bildeten den Lebensstoff. Er war flüchtiger als Staub von Schmetterlingsflügeln, und er verlor seine Farbigkeit, wenn man ihn aufsammelte und das Häufchen in einer Vitrine ausstellte, mit einem Pappschildchen daneben, das aussagte, was der Staub selbst, mit dem Vitrinenstaub längst ununterscheidbar gemischt, nicht mehr zu berichten vermochte.“

Thomas Paulwitz hat in seiner Besprechung des Romans unter dem Titel „Ein literarisches Gemälde“ das Malerische, insbesondere die Farbigkeit, als Merkmal der Komposition Mose-

bachs bezeichnet. Dass die Handlung durch keine Intentionen begründet zu sein scheint, zeige, dass sie nachrangig sei. Mosebach gehe es in erster Linie um die „Farbigkeit der Sprache“. Gemeint ist damit nicht nur, dass Mosebachs Erzählkunst sich mehr auf der sprachlichen als auf der inhaltlichen Seite beweist, sondern wörtlicher genommen: das zur Sprache bringen der Farben. Wie auch in „Das Grab der Pulchinellen“ sind Malerei und Farbe von besonderer Bedeutung. Blau, Rot und Schwarz seien hier die Hauptfarben: die blaue Ferne, die rote Nähe, das Schwarz von Tod und Wiederauferstehung. Paulwitz weist auch auf das Gemälde hin, das zu Beginn der Erzählung eine Rolle spielt, wenn Ludwig sich als Kunsthändler versucht: „Für die recht gewöhnliche Handlung mit farbtiefem Hintergrund steht symbolisch das Liebermann-Gemälde ‚Strand bei Zingst‘ am Anfang des Romans, das dem Meister beim Freilandmalen in den Sand gefallen und ein unscheinbares Fragment geblieben war.“ („Deutsche Sprachwelt“, 20.2.2002).

Dieses Bild steht daher wie ein Motto voran: Wo Literatur dem Leben nahe ist, fehlt ihr die tragische Größe, und das Leben steht als erzähltes irgendwo zwischen Ideal-Malerei und einem Gemälde, das aussieht als hätte man „die Palette gerahmt“. Auch ist es nie fertig. Nicht die Trostlosigkeit einer naturalistischen Weltsicht hat das letzte Wort, auch wenn der graue Schmetterlingsflügelstaub die Lebenssubstanz ausmacht. Unbeirrt wird das Leben in ästhetizistischer Tradition im farbigen Abglanz gerechtfertigt, wobei der Schmetterling, das vertraute Symbol ästhetizistischer Sehnsucht in eine ziemlich merkwürdige Grenzerfahrung geführt wird. „Ein terrakottafarbener Schmetterling [...] war über die gärenden Pflaumen geflattert und hatte sich vom Alkoholdunst berauschen lassen. Ein betrunkenener Schmetterling. Rotbraun und Pflaumenblau. Die chinesische Oper von der einsamen Konkubine; sie erwartet den Kaiser und betrinkt sich dabei. Ein Specht machte dazu die Xylophonmusik.“

Im Roman „Der Nebelfürst“ (2001), der von der Kritik weitgehend einhellig als Mosebachs „bestes Buch“ (Tilman Spreckelsen, FAZ, 9.10.2001) gewürdigt worden ist, werden die phantastischen Irrfahrten zu Traumorten, wie sie in „Die Türkin“ und „Das Grab der Pulchinellen“ unternommen wurden, plastischer denn je. Journalistische Sensationslust und ökonomisches Spekulantentum versammeln sich mit viel Lärm um nichts um ein „Niemandland“ im Nebel des Polarmeers: die „herrenlose“ Bären-Insel. Zu ihrem Beherrscher und virtuellem Ausbeuter ernennt sich der Privatimperialist Theodor Lerner, der „Nebelfürst“. Dieses historische Faktum aus dem Jahre 1898 formt Mosebach zu einem tragikomischen Abenteuer- und Hochstapler-Roman, der in gradliniger Erzählung und mit viel Witz die theatralische Blase kolonialer Hochkonjunktur zum Platzen bringt. Ein Panoptikum der Unseriösität tritt hervor: der unzuverlässige, ahnungslose Tagträumer Lerner mit seiner „sparsam möblierten Seele“, dessen „stärkster Charakterzug“ die „Neugier“ ist; die hochstaplerische Frau Hanhaus, die ihren trügerischen „Schatten“ über das ganze Unternehmen wirft; Alexander, ihr intriganter Sohn, der Liebschaften einfädelt und zerstört; der sadistische Betrüger Sholto Douglas; die

Besatzung des Expeditionsschiffes „Helgoland“: der trunksüchtige Fotograf und der choleriche Korvettenkapitän a.D. Rüdiger, dessen „Reizbarkeit seinem Lebensglück das Bein gestellt hatte“ und der das Unternehmen an den Rand einer militärischen Konfrontation führt.

Theodor Lerner, ein unzufriedener Katastrophen-Journalist, wird aus seinen privaten Aussteiger-Träumen gerissen, als seine Zeitung ihn auf die Suche nach einem im Nordmeer verschollenen Ingenieur schickt. Doch dem Chefredakteur verheimlicht Lerner das wahre Ziel seines Abenteuers, zu dem er von einer Zufallsbekanntschaft, der resoluten und weltläufigen Frau Hanhaus überredet wurde: die Eroberung der Bären-Insel mit ihren vermeintlichen Kohlevorkommen. In Lernalers Phantasie entwickelt sich der Kohleabbau im Schnee zu einer faszinierenden „Schachbrettwelt“, deren regelmäßiges Muster in krassem Gegensatz steht zu jenem Nebel, in welchem sich das Projekt von Anfang an bewegt. Denn der „dampfbetriebene Leitartikel“ führt zu einer Insel „ohne jedes Geheimnis“, deren Inbesitznahme sogleich von der Anwesenheit der russischen Marine gestört wird. Scheinbar entspinnt sich ein internationaler Konflikt, Depeschen werden zwischen dem Polarmeer, Berlin und Moskau hin- und hergeschickt: Doch die Großmächte zeigen sich uninteressiert an den vermeintlichen Vaterlandsverteidigern. Die Kolonisation wird zum Privatunternehmen, das den Unternehmer schnell wieder auf den ökonomischen Kampfplatz der Heimat zurückführt.

Das Abenteuer der Bären-Insel-Expedition ist schneller abgeschlossen, als der Leser erwarten konnte, das Theater der Ausbeutung kann beginnen: „Der Kampf um die Bären-Insel findet auf deutschem Boden statt!“ Mit diesen Worten ergreift Frau Hanhaus uneingeschränkt die Initiative und lässt alle Register ihrer ökonomischen Phantasie spielen. Lerner wird zunehmend zum Getriebenen, der Nebelfürst repräsentiert zwar das Unternehmen – am Ende aber nur noch die eigene Unfähigkeit. Frau Hanhaus dirigiert mit dem „Erobererblick der neuen Ökonomie“ scheinbar alle Geschehnisse: Sie organisiert die Finanzierung der künftigen Ausbeutung durch deren journalistische Inszenierung. So wird aus dem „Niemandland“ ein virtueller Tauschwert. Im Sinne der Analysen Georg Simmels zur „Philosophie des Geldes“ führt Frau Hanhaus aus: „Die Wahrheit des neuen Lebens sei die grundsätzliche Verfügbarkeit und Verknüpfbarkeit von allem Existierenden. [...] Was keinen Preis habe, das passe nicht in dieses großartige System, das habe darin keinen Ort und könne deshalb auch nicht in die weltumspannende Totalitätsbeziehung von allem eintreten, sei infolgedessen sinnlos und eigentlich gar nicht da.“

Doch das Beziehungsgeflecht der Frau Hanhaus hat einen zu hohen Preis, nachdem sie das Unternehmen in die Hände des betrügerischen „Tycoon“ Sholto

Douglas gelegt hat. Er verschwindet nicht nur mit dem organisierten Vermögen und lässt Lerner und Hanhaus mit ungläubigen Gläubigern zurück. Seinem Satismus mussten auch die schwarze Tänzerin Louloubou und sogar Frau Hanhaus' Sohn Alexander geopfert werden. Als in dieser Weise auf dem Altar der Ökonomie alles Menschliche „ausgequetscht worden“ ist, beginnt in Lerner das Bewusstsein für die Katastrophe Raum zu gewinnen und die Behaglichkeit seiner Träume zu zerstören: „Als Lerner in seinem Bett lag und das Licht gelöscht hatte, als er in der Stille ... in die Dunkelheit sah und dankbar empfand, dass er nun zugedeckt und verborgen war, hörte er ein Knistern, und aus diesem Knistern wurde ein Schrei, aber kein menschlicher, sondern das helle Knallen zerberstenden Holzes, das im Zerbrechen noch einmal seine ganze Resonanzfähigkeit anbietet, bevor es ein stimmloses Scheit wird. Dies Geräusch war laut, aber es fand seine Grenzen in der Oberfläche seines Körpers. Es kam aus seinem Herzen heraus. Es ging dort etwas mit Getöse kaputt.“

Noch werden einige Anstrengungen unternommen, immer neue Gaukeleien erdacht, um das Unternehmen über Wasser zu halten, doch die finale Katastrophe ist unausweichlich, nachdem Lerner zunehmend auch in privaten Gefühlsangelegenheiten Schiffbruch erleidet. Schließlich fliehen die ruinierten Kolonialisten Hanhaus und Lerner aus dem Hotel. Die missglückte Eroberung des „Niemandlands“ hat Lerner zum „Fremdkörper“ eines „Habenichtss“ gemacht, der mit Magenknifen durch die Stadt zu irren droht: „als seien die Straßen bloß Kulissen seiner hungrigen Phantasie“. Die Einsicht in den Wert der Liebe jenseits ökonomischer Tauschverhältnisse bringt jedoch eine Katharsis, die das ironische Ende des Romans im heimlichen „Glück“ vorbereiten soll: „Wer einen Vorteil opferte um eines Menschen willen, der eroberte diesen Menschen und das übrige Glück dazu. Wer in der Liebe versagte, hatte auch nicht die Kraft, sich den Flecken Erde zu erkämpfen, auf dem er stehen wollte. Und deshalb war Leners Lage jetzt beschämend. Er musste sich vor dem Angesicht der rechtschaffenen Menschen verbergen. Sein Bären-Insel-Unternehmen kam ihm jetzt wie ein abstoßendes Gebrechen vor, mit dem er immer neue Ärzte belästigte.“

Am Ende stehen zwei Eheschließungen, mit denen die Katastrophe überspielt werden kann. Frau Hanhaus rettet sich als Ehefrau eines russischen Diplomaten, und Lerner gewinnt doch noch die Liebe Iises wie eine „zweite Chance, die ein gnädiges Schicksal ihm gewährte, wenn er die Lektion aus dem ersten Scheitern begriff und daraus lernte“: gemeinsam wollen sie für ein Reiseunternehmen Fahrten zur Bären-Insel organisieren.

Wenn daher der Roman in das Wort „Glück“ mündet, so wird das neblige Abenteuer auf jene behagliche Bürgerlichkeit zurückgebogen, deren Bequemlichkeit von Anfang an die Phantasie des unglücklichen Journalisten leitet. Gleich zu Beginn des Romans zeigt sich die Fernsucht Lernalers in jener Ambivalenz, die das Abenteuer nur als Weg zur Ruhe des Genusses sucht: Nur „ein paar Schritte aus der kleinen Familienwelt heraus“ sollen ihn „so weit weg“ führen, „als sei man ausgewandert“. Der Irrealis lässt als eigentliches Ziel die Heimkehr in die vertraute Realität aufleuchten, in der sich die „am Anblick des Außerordentlichen müde gewordenen“ Auswanderer ausruhen. In dieser Perspektive vorausweisender Behaglichkeit verliert dann auch das Außerordentliche der Expedition schnell an Anziehungskraft: Die eroberte Insel ist „von allen Inseln die reizloseste“, und Lerner betrachtet sein neues privates Kolonialreich „in Pantoffeln“ und „Schlafanzug“. Kunstvoll bereitet Mosebach jene Affirmation des bloßen Zuschauens vor, die Lerner im letzten Kapitel als Haltung der neuen, goldenen Zeit des 20. Jahrhunderts prophezeit – fern aller Katastrophen: „Heute im Jahre 1900 können wir sagen, dass die Epoche der europäischen Kriege endgültig zu Ende ist. [...] Zusehen, verstehst du, das ist die Zukunft.“ Die Versöhnung von Zivilisation und Barbarei geschieht unter dem Vorzeichen des „hochzivilisierten Kommerz und der bürgerlichen Entspannung und Unterhaltung“. In der Behaglichkeit dieses Selbstbetrugs führt Mosebach die Welt des *fin de siècle* vor Augen, er trifft – wie Werner Jung in der „tageszeitung“ bemerkt – „die Signatur der Zeit als ein Gemisch aus Plüschbehaglichkeit und Nervosität“. Doch die journalistisch gesteigerte Virtualität, die im Nebulösen und Schattenhaften des Unternehmens ihre Metaphern findet, hält zugleich dem heutigen Leser den Spiegel vor: So erscheint Lerner als ein „verfrühter Postmoderner“, ein Vorblick auf „die späte Fernseh- und Fernsehkultur“ (Jochen Hörisch in der NZZ, 14.11.2001). Chefredakteur Schoeps bringt die Inszenierung des Abenteuers auf den Begriff: „Die Presse befreie sich vom Joch der Ereignisse in ihrer unplausiblen und uneinschätzbaren Zufälligkeit und erfinde die Ereignisse, die sie berichte, selbst. [...] Wir wissen, dass wir das eigentlich Neue schon gefunden haben.“ Auch Lerner will „selbst der Regisseur seiner Phantasie sein“ und vergnügt sich an der „Besichtigung seiner Tagträume“.

Dabei wird auch der Leser von Mosebach in der Behaglichkeit eines vergnügten Zuschauers gehalten. Gerade der Verzicht auf komplexe Erzählstränge und die bilderreiche Situationskomik lassen den „Nebelfürst“ wie im Film vorbeigleiten. Mosebach gelingt es, tief in die Sprachkultur der dargestellten Zeit einzutauchen, und er schreibt, „als würden noch die Erzählbedingungen vor 1918 gelten“ (Hörisch). Mit viel Witz bricht er dabei das Pathos einer Sprache, die er zunächst in für heutige Ohren beinahe unerträglicher Weise einführt, dann aber ironisch an der Realität zerschellen lässt: „Hinter dem Paravent funzelte ein gelblicher Lichtschein hervor. Das war so traulich, als brenne dort ein Kerzlein, es war aber eine schwache Glühbirne hinter unterrockartig gefältetem Schirm mit Brandlöchern von den Ziga-

retten.“ Das Zentralmotiv des *fin de siècle* aber wird mit viel Lärm von seinem angestammten Platz entfernt. „Lerner erwachte von einem mächtigen Klagelaut aus tiefster gequälter Brust begleitet von überirdischem Klagen und Singen. Das war der große Spiegelschrank, der nebenan durchaus von seinem Platz neben dem Bett an die andere Wand geschoben werden musste.“

In seinen kunst- und kulturphilosophischen Schriften („Häresie der Formlosigkeit“. Die römische Liturgie und ihr Feind“, 2002) vertritt Mosebach scheinbar fundamentalistische und anti-modernistische Thesen. Jedoch werden seine Plädoyers für die Restitution der lateinischen Liturgie als einer Sphäre des ganz Anderen oder für die Geltung verbindlicher Rituale ohne priesterliche Attitüde aus. Sie sind vielmehr als „Parabeln“ (Lorenz Jäger, FAZ 3.12.2002) anzusehen, die Differenzen in Raum und Zeit markieren. Mosebach geht es immer um die Bewahrung der Vielfalt von Wahrnehmungsmöglichkeiten. Die aber können nicht nur in der Sphäre der Kunst realisiert werden, sondern auch in der Küche, in der Schusterwerkstatt oder im Frankfurter Biergarten.