

Toni Tholen (Hildesheim)

Familienmännlichkeit und künstlerisch-literarische Arbeit

Es geht im Folgenden vor allem darum zu untersuchen, wie männliche Autoren in ihren literarischen Texten das Verhältnis von Familienmännlichkeit und künstlerisch-literarischer Arbeit modellieren. Das impliziert, dass es um den Blick auf männliche Autorenexistenzen geht, nicht aber um die Rekonstruktion und Interpretation etwa von x-beliebigen Vater-Sohn-Verhältnissen in der Literatur.¹ Gefragt werden soll, wie Männer ihr Leben als Partner, Ehemänner, Väter und zugleich als literarisch Schreibende formen; wie sie ihre Zeit auf die Familie und auf das Arbeiten verteilen; schließlich, wie sich die Schriftsteller-Protagonisten in dieser geteilten Existenz räumlich einrichten. Letzteres ist besonders interessant angesichts der Tatsache, dass Schriftsteller bzw. Intellektuelle oftmals zu Hause arbeiten und von daher nicht in der räumlichen Aufspaltung von Arbeitsplatz (Büro) und privater Wohnung leben.

Weiter lässt sich fragen, wie die geistigen Arbeiter in den literarisch-autobiographischen Texten den Verlust an Autonomie, an Unabhängigkeit, an Ruhe, Einsamkeit und Konzentration vor allem in der Lebensphase erleben, in der sie Väter werden und sich mit Frau und Kind zu Hause einrichten müssen. In welcher Weise sorgen sie sich um ihr Kind? Wie betrachten sie das Verhältnis zu ihrer jeweiligen Lebensgefährtin, welche Bilder und Projektionen stellen sich in ihnen angesichts einer sie als Familienmann ganz neu und anders fordernden Situation ein? Und schließlich: In welcher Weise verändern sich durch die Tatsache, in einer eigenen Familienbeziehung zu leben, ihre Wahrnehmungen, ihr intellektuelles Selbstbild, ihre Einstellung zur literarischen Arbeit, die Bedingungen, Umgebungen und Formen des Schreibens (sowohl im Sinne des Schreibprozesses als auch im Sinne des Produkts, der literarischen Form)?

Zu all diesen Fragen regt insbesondere die jüngere und jüngste deutsche Literatur an. Denn in den letzten Jahren und vereinzelt auch schon früher sind interessante Texte dazu geschrieben worden. Ich möchte in meinen Ausführungen einen Bogen schlagen von 1968 bis zur Gegenwart. Diese zeitliche Rahmung begründet sich hier weniger aus

¹ Die Darstellung solcher Zusammenhänge ist in der Literaturwissenschaft bereits oft geleistet worden. Vgl. stellvertretend für eine Vielzahl an Publikationen Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. 3. Aufl. München 2001; Toni Tholen: *Vater-und-Sohn-Verhältnisse in der Literatur der Moderne. Von Goethe bis zur Gegenwart*. In: *Weimarer Beiträge* 48 (2002), H.3, S. 125-343.

der epochalen, gesellschaftlich-kulturellen Zäsur, die die Jahreszahl 1968 markiert, sondern aus dem Ersterscheinungsdatum eines Buches, das für unseren Zusammenhang von einiger Bedeutung ist: Rolf Dieter Brinkmanns Debütroman *Keiner weiß mehr*. Von Brinkmanns Roman aus lässt sich ein Spannungs- und Entwicklungsbogen zur neuesten Literatur über literarisch schreibende Männer als Familienmänner beschreiben.² Brinkmanns Text, der kein Familienroman im traditionellen Sinn ist, gleichwohl als Familiennarration (und nicht länger nur als Poproman³) zu lesen, erweist seinen Reiz darin, dass er im Hinblick auf das Verhältnis von Familienmännlichkeit und literarischem Arbeiten die traditionelle Position der absoluten Trennung von geistig-schöpferischer Tätigkeit und Familienleben in literarisch avancierter Weise reinszeniert,⁴ zugleich aber auch deren Aussichtslosigkeit spürbar werden lässt. Mit anderen Worten: Das Bedürfnis des intellektuell arbeitenden Mannes nach Abtrennung von Frau und Kind und seine Realisierung führen ihn nicht zur Arbeit an einem bedeutenden Werk; vielmehr führt die gleichsam apriorisch eingenommene und wahnhaft verteidigte Distanzhaltung immer mehr zur Wahrnehmung der eigenen Leere, zum Gefühl, lebend tot zu sein. Die Effekte eines solchen Selbstgefühls sind Gewalt- und Zerstörungsphantasien im Projektionsfeld des männlichen Protagonisten.

Von diesem Nullpunkt aus lassen sich umso konturierter Texte abheben, die in den Jahrzehnten nach 1968 das in Brinkmanns Roman als absolut aporetisch und antagonistisch dargestellte Verhältnis von Familienmännlichkeit und literarischer Arbeit neu und explorativ ausschreiten, dabei Antworten auf einige der oben skizzierten Fragen gebend. Ich möchte dies konkret an zwei literarischen Texten zeigen, an Peter Handkes *Kindergeschichte* und an Hanns-Josef Ortheils *Lo und Lu. Roman eines Vaters*.

1. Zu Rolf Dieter Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr*

Im Falle von *Keiner weiß mehr* haben wir es mit einem Roman zu tun, in den autobiographische Daten zwar eingefügt sind, so z.B. der Wohnort des Protagonisten und seiner Familie, Köln, wo auch Brinkmann gelebt hat, oder die Tatsache, dass der

² Vgl. zum Themenkomplex ‚Familienmänner‘ im Zusammenhang literaturwissenschaftlicher Männlichkeitsforschung Walter Erhart: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München 2001. Allerdings behandelt diese Studie weder die hier aufgeworfene Fragestellung noch geht sie auf die Literatur nach 1945 ein.

³ Vgl. zur Einordnung von Brinkmanns literarischem Werk in die Popliteratur Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz 2001.

⁴ Vgl. dazu ausführlicher Toni Tholen: *Vaterschaft und Autorschaft. Zu Durs Grünbeins Aufzeichnungen „Das erste Jahr“*. Erscheint in: *Weimarer Beiträge* 55 (2009), H. 2.

Protagonist genauso wie der Autor im Buchhandel gearbeitet hat. Gleichwohl ist der Text keinesfalls ein autobiographisches Dokument, sondern fiktional. In unserem Zusammenhang interessiert die Frage, wie der männliche Protagonist, von dem nur in der dritten Person Singular erzählt wird, als Familienmann und Intellektueller dargestellt wird. Vorab sei kurz auf den Plot eingegangen: Erzählt wird der Lebensabschnitt eines Mannes, der mit einer Frau verheiratet ist und mit ihr sowie einem gemeinsamen, noch kleinen Kind in einer Dreizimmerwohnung in Köln lebt. Im Laufe der Erzählung erfährt man von einer zurückliegenden beruflichen Tätigkeit im Buchhandel, ferner von einem abgebrochenen Studium und davon, dass der Mann fortan eigene intellektuelle Pläne verfolgt, für die er in der gemeinsamen Wohnung, allerdings in einem Zimmer für sich allein, arbeitet. Man erfährt nichts Konkretes über die Inhalte seiner Arbeit, selbst seinen beiden männlichen Freunden Gerald und Rainer gewährt er keinen Einblick in seine Tätigkeiten. Der Leser erfährt nur, dass er regelmäßig ins Kölner Stadtleben eintaucht, um von seinen Flanerien Bilder mit nach Hause zu bringen, etwa Eindrücke von in Zweier- oder Dreiergruppen masturbierenden Männern in öffentlichen Toiletten oder von Prostituierten auf der Straße, an denen sich die aggressiven Phantasien bzw. Phantasmen des Mannes entzünden. Die Bilder, die er mitbringt, unterscheiden sich, wie es im Text explizit heißt, von denen, die er sich von seiner Frau macht: „[...] sie, seine Frau, sie, die ausgesparte Stelle, war es nicht, wonach er herumsuchte, wenn er nachmittags dort [in der Stadt] herumging [...]“⁵ Was er stattdessen sucht, findet und mit nach Hause bringt, sind lauter einzelne Wahrnehmungsbilder wie „Knie, der Abdruck von Brüsten in einem Pullover, einzelne Brüste [...] die Nässe, Haar, die Drehung eines Körpers“ (Kwm, 80). Diese Eindrücke sind das Material seiner Arbeit am Schreibtisch, und es wird zu Hause weiter bearbeitet, angereichert und verglichen vor allem mit Bildern aus Zeitschriften, die ausgeschnitten und eingehend studiert werden. Der Text gewährt also Einblicke in die Werkstatt eines klassischen Flaneurs, dessen umherschweifend-begehrender Blick auf Objekte trifft, die er zu Bildern verarbeitend als Beute nach Hause trägt.⁶

Diese künstlerische Arbeitsweise nun ausschließlich in ihren ästhetischen Aspekten und Implikationen zu beschreiben, träfe nicht ihren ganzen Umfang und ihre Wirkungen, denn sie ist dicht verflochten mit dem Familiennarrativ des Romans. Das obsessive Begehren des Mannes nach Bildern entfaltet sich nämlich als ein vertracktes

⁵ Rolf Dieter Brinkmann: *Keiner weiß mehr*. Roman. Reinbek bei Hamburg [1968] 1970, S. 79. Im Folgenden im Text wiedergegeben mit dem Kürzel Kwm und Seitenangabe.

⁶ Vgl. zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis in die Gegenwart hinein Matthias Keidel: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg 2006.

Sexualitätsdispositiv, das sich mit aller Gewalt in das eheliche und familiäre Zusammenleben einschreibt. Es ist vor allem die Gewalt des männlichen Blicks, die sich schon zu Beginn des Romans in ihrer sexuellen Wucht bemerkbar macht. Diese Gewalt in ihrer gegenstrebigen Bewegung von obsessiver Nähe zu und ständiger Abgrenzung von Frau und Kind lapidar als Krisensituation des männlichen Ich zu deuten, würde zu einer Reduzierung der Bildkraft des Textes, seiner Plastizität, führen – eine Lesart, welche sich womöglich mit einer psychoanalytischen Deutung, dergemäß man den Mann als einen schweren Neurotiker enttarnen würde, zufrieden geben würde. Stattdessen ist es aufschlussreicher, am Text zu beobachten, wie sich das männliche Begehren teilt, aufteilt, sich Raum verschafft, indem es räumliche, zeitliche und körperliche Abgrenzungen vollzieht. Was sich in Brinkmanns Roman konstellativ veranschaulicht, ist nichts weniger als eine Körperpolitik im privaten Raum, welche auch die Arbeit des männlichen Ich tangiert, nicht nur weil sie zu Hause stattfindet, sondern weil sie im und durch das Sexualitätsdispositiv des Mannes unablässig mit seiner familiären Beziehung verbunden ist. Die Körperpolitik besteht aus zwei, einander stets abwechselnden Bewegungen: Besetzung und Rückzug.

Gleich die ersten Passagen des Romans zeigen dies auf. Das Buch setzt – in interner Fokalisierung – mit einer Wahrnehmung des Protagonisten ein, ganz offensichtlich nach einem Beischlaf mit seiner Ehefrau. Er betrachtet ihren Körper, dabei über seine Beziehung zu ihr nachdenkend: „Man kann auskommen, überhaupt, nun, wie sie dalag, flach ausgebreitet, auf dem Rücken, auf dem Bauch als eine weiße, plattgedrückte Fläche, die er meinte, wenn er darüber redete, und die es dennoch nicht mehr genau war.“ (Kwm, 7) Diese Stelle ist wie ein Nukleus des Ganzen. Die wahrgenommene Bauchfläche der daliegenden Ehefrau ist zugleich männliche Projektionsfläche. Das impliziert zweierlei. Zum Ersten ist seine Frau Projektionsfläche ständiger Reden über sie. Nicht nur redet er mit seinem Freund Gerald darüber, welchem Typus Frau sie nun zuzuordnen sei (der ‚trockenen‘ oder der ‚nassen‘ Frau, Kwm, 7), sondern er redet auch auf sie ein, indem er ihr und sich selbst zu verstehen gibt, welchem Bild als Frau sie zu entsprechen hat. Im Verlaufe des Romans wird immer wieder deutlich, dass sie in sein Bild von ihr eingehen soll: Sie soll sich kleiden wie die Frauen, die er auf der Straße sieht. Und ihr eigenes Zimmer in der gemeinsamen Wohnung streicht er ohne ihr Wissen in ihrer Abwesenheit weiß und hängt darin Bilder seiner Wahl auf. Zum Zweiten konstruiert der Mann die Frau als ein aporetisches Objekt. Er macht sich von ihr eine Vorstellung, die er meint, wenn er von ihr redet, und zugleich ist sie diese Vorstellung nicht. Das hält in ihm ein ständiges Begehren in Gang, sie besitzen zu wollen: „Haben.

Irgendwie [...] Das Gefühl, sie vielleicht auch diesmal wieder nicht ganz zu bekommen, trieb ihn an weiterzumachen [...].“ (Ebd.)

Ist die Frau, für sich betrachtet, ein ständiges Objekt impulsiver Annäherung und Abstoßung, ändert sich das schlagartig, wenn das gemeinsame Kind mit in den Blick gerät. In solchen Momenten sieht der Protagonist Frau und Kind als einen Block, der ihn nicht nur stört, sondern ein Gefühl unerträglicher Abhängigkeit in ihm aufkommen lässt. Das eigene Kind wird ausschließlich als Störfaktor wahrgenommen. Wenn es schreit, versucht er das Schreien mit Musik zu übertönen (vgl. Kwm, 54). Die gesamte Sorge um das Kind wird ganz selbstverständlich als Aufgabe der Mutter betrachtet, die auch noch dafür angegangen wird, der Erziehung nicht in ausreichendem Maße gerecht zu werden: „[...] das Kind musste jetzt endlich sprechen lernen, es war schon so groß und konnte noch nicht richtig sprechen, kein Wort, nur Laute, naß gelallt, lala, lalalala, verseibert. Sie würde sich von jetzt an mehr darum bemühen müssen [...]. Jedesmal aber hatte sie sich das bereits vorgenommen, sagte er, warum es denn nicht ausgeführt würde.“ (Kwm, 55) Der Vater selbst betrachtet das Kind gleichsam nur von außen, ohne an seinem Leben, an seiner Entwicklung teilzunehmen. Aufschlussreich dabei ist, dass der Text das Vater-Kind-Verhältnis vornehmlich in Bildern männlicher Selbstausschließung veranschaulicht: „Er [der Vater] kam immer nur dazu. Sie [die Mutter] musste es [das Kind] doch tagsüber in allem versorgen, und da gab es viele Gelegenheiten, wußte er, sich um das Kind zu kümmern. Das Kind. Das weiterhin da war. Mehr nicht. Das da war.“ (Ebd.) Im Status bloßen Daseins wird es für den Vater zu etwas, dessen Nichtsein bzw. dessen Auslöschung sich in der Imagination des Mannes festsetzt, bis zuletzt. Nach der Rückkehr von einer Reise nach Hannover blickt er auf eine Photographie der schwangeren Ehefrau und imaginiert: „sie, mit dem gar nicht einmal zu dicken Bauch und dem für ihn in seiner Vorstellung undeutlichen Gebilde darin, das kein Kind war, kein Kind werden würde, sondern für ihn bis zuletzt eigentlich nichts war, nur eine Blähung, ein aufgetriebener Bauch [...].“ (Kwm, 169f.) Reflektiert man die Vater-Kind-Beziehung von beiden Seiten aus, so bedeutet die fortwährende Negation des Kindes aber auch den Akt einer Selbstnegation, denn die Verdinglichung des eigenen Kindes schlägt auf den Vater selbst zurück. Die Ausschließung des Kindes aus seinem Leben-und-Arbeiten ist zugleich eine Selbstausschließung aus dem Leben als Teilnahme am Leben des Anderen. Diese Weise des Lebens in der Nähe des Anderen findet in den Bildraum des künstlerisch tätigen Mannes und damit in den Bildraum des gesamten Textes nur in Form der Negation Eingang.

Negativität erweist sich als der Grundantrieb des männlichen Protagonisten. Er beherrscht seine Familienexistenz wie seine Arbeit gleichermaßen. In der Wohnung äußert sie sich in der Form räumlicher Abgrenzung. Die Zimmeraufteilung in der Dreizimmerwohnung weist darauf hin, dass kein Raum für ein gemeinsames Zusammenleben vorgesehen ist: „Er hatte sich vorn eingerichtet mit seinen Büchern, Papier, den Schallplatten, aus Zeitungen und Zeitschriften ausgeschnittenen Bildern an den Wänden über den provisorisch zusammengestellten Bücherregalen. Im Mittelzimmer schlief das Kind. Das hintere Zimmer hatte sie für sich allein.“ (Kwm, 9f.) In seinem Zimmer arbeitend, nimmt er die zu ihm durchdringenden Geräusche und Stimmen von Kind und Frau nur als störend wahr. In der gesamten Wohnung findet keine gemeinsame Handlung von Mann und Frau, Vater und Kind, und auch keine Situation zu dritt statt, die dem Sog der Negativität, des Missverstehens und der Übergriffigkeit des Mannes entzogen wäre. Die Erzähltechnik, die zumeist aus der Innensicht des Protagonisten Wahrnehmungen und Vorgänge darstellt, unterstützt den Eindruck, dass alles, was in der Wohnung geschieht, unter dem kontrollierend-herrschenden, Distanz herstellenden Blick des Mannes steht. Dieser Blick ist obsessiv. Er geht in körperliche Nähe über, die sich nur als Gewalt entladen kann. Sexualität mit der Ehefrau findet als Entladung, Befriedigungs- und Erfüllungsleistung statt, während von einer Berührung des Kindes nur an einer Stelle gesprochen wird, nämlich dort, wo offenbar wird, dass er beide hasst, weil sie ihn bei seiner Arbeit stören: „Er haßte sie. Sie hatte alles von ihm weggenommen, ohne dass er als Trottel davon etwas gemerkt hatte, seine Pläne, seine Vorhaben, die Zeit kosteten, über die er sich erst einmal klar werden musste mit der Zeit, weggenommen, immerzu von ihm weggenommen, alles von ihr verschluckt, weg, ein Gedanke nach dem anderen, die Pläne, die Vorhaben, weg, verschluckt, Pläne, Gedanken, weg, um ihn endgültig fertig zu machen.“ (Kwm, 104) In dieser Szene schlägt er Frau und Kind.

Der Mann führt in der Wohnung einen Kampf für die Möglichkeit, seine geistigen Pläne verwirklichen zu können, und gegen seine Familie, die er nicht nur malträtiert, sondern deren Tod er auch imaginiert (vgl. Kwm, 77 u. 145). Trotz aller imaginärer wie realer Bestrebungen, seine Unabhängigkeit und Autonomie wiederherzustellen (er macht auch Anläufe, seine Familie zu verlassen) und damit seiner Arbeit, dem „Herumlaufen nachmittags in der Stadt“ (Kwm, 77) und dem Schreiben, ungehindert nachgehen zu können, erweist sich die Situation des Mannes als vollkommen aporetisch: Weder ist er in der Lage, für seine Arbeit radikal mit Frau und Kind zu

brechen, noch ist er fähig, Familiendasein und geistige Tätigkeit in ein lebbares Verhältnis zu bringen.

Die Bedeutung des Textes von Brinkmann liegt u.a. darin, in herausfordernder Weise vorgeführt zu haben, dass noch Ende der 1960er Jahre keinerlei Idee oder literarische Utopie vorhanden war, Familienmännlichkeit und künstlerisch-intellektuelle Arbeit nicht-antagonistisch zu denken und zu praktizieren. Vielmehr lässt der Roman die traditionelle Opposition von männlicher Intellektuellenexistenz und Familiendasein, wie sie in vielen Texten, die die kulturelle Moderne des 20. Jahrhunderts geprägt haben,⁷ verbürgt ist, noch einmal, einmal mehr aufflackern, und zwar mit aller Explosivkraft, die dem Jahr 1968 generell zu eigen war. Indes, der Text verstellt in dem obsessiv-übergriffigen Wahrnehmungsfeld des Protagonisten jeden Blick auf eine Lebensform, in der Zeit und Raum für beides wäre: für kreative geistige Arbeit und für die Sorge um die geliebte Frau und das Kind. Ein Zeit-Raum, der sich teilen und aufteilen ließe ohne Riss und radikale Grenzziehung; eine „häusliche Utopie“⁸ jenseits der zerstörerischen Logik des Entweder-Oder.

2. Zu Peter Handkes *Kindergeschichte*

Dreizehn Jahre nach dem Erscheinen von *Keiner weiß mehr* veröffentlicht Peter Handke als dritten Teil seiner Tetralogie *Langsame Heimkehr* das kleine Buch *Kindergeschichte*. In Bezug auf die Reflexion und Weiterentwicklung des Verhältnisses von Familienmännlichkeit und künstlerisch-literarischer Arbeit ist das Buch ein Meilenstein. Denn es macht sich auf den Weg der Einlösung dessen, was noch in Brinkmanns Roman als unmöglich erscheint: die Erzählung von der Realisierung einer – keineswegs nur idyllischen – Lebensform, in der der literarisch arbeitende Künstler viele Jahre seines Lebens seinen Raum und seine Zeit mit dem eigenen Kind teilt und sich dabei auch die Art seines Arbeitens, die Formen seines Schreibens verändern. Die *Kindergeschichte* steht als dritter Teil der Tetralogie mit allen anderen Teilen in enger Verbindung, insofern in ihnen, zwar mit jeweils anderen Figuren und Sujets operierend, eine neue, in sich konsistente Poetik entworfen wird, deren Fäden am explizitesten in der *Lehre der Sainte-Victoire*, dem zweiten Teil der Tetralogie, zusammenlaufen. Aber

⁷ Besonders drastisch und sehr wirkungsvoll wird die Opposition noch einmal von Hans Blüher reformuliert. Vgl. Hans Blüher: Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. Eine Theorie der menschlichen Staatsbildung nach Wesen und Wert [1917-19], Stuttgart 1962. Vgl. neuerdings zu Blühers Denken Claudia Bruns: Politik des Eros. Der Männerbund in Wissenschaft, Politik und Jugendkultur (1880–1934). Köln 2008.

⁸ Roland Barthes: Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977. Hg. v. Éric Marty. Frankfurt a.M. 2007, S. 212.

auch in der *Kindergeschichte* geht es wesentlich um die Art, die Form und die Möglichkeiten des Arbeitens bzw. des Schreibens.

Handkes poetologische Gedanken entfalten sich in der *Kindergeschichte* nicht in Form einer ästhetischen Programmatik, sondern in direkter und lebensnaher Auseinandersetzung mit den Erfahrungen beginnender Vaterschaft und dauerhafter väterlicher Fürsorge. Erzählt wird in dem dichten Text von einem Mann, ohne dass sein Name genannt würde. Dieser Mann lebt mit einer ebenfalls namenlosen Frau zusammen, von deren Niederkunft berichtet wird. Nach dem anfänglichen jungen Familienglück stellt sich schon bald heraus, dass Mann und Frau nicht zueinander passen. Zudem beginnt die Frau wieder zu arbeiten, verlässt die Familie und der Mann beschließt, fortan für seine Tochter alleine zu sorgen. So wird in dem Buch die gemeinsame Geschichte von Vater und Tochter während ihrer ersten zehn Lebensjahre erzählt. Die *Kindergeschichte* enthält, wie kürzlich noch einmal Hans Höller in einer neuen Handke-Monographie herausgearbeitet hat, deutlich autobiographische Züge und Spuren.⁹ Wesentliche erzählte Ereignisse stimmen mit Geschehnissen überein, die aus Handkes Biographie mittlerweile bekannt sind. So vor allem Handkes Beziehung zu der Schauspielerin Libgart Schwarz, die er 1967 geheiratet hatte. In Berlin kam am 20. April die gemeinsame Tochter Amina zur Welt. Auch die in der *Kindergeschichte* geschilderten mehrfachen Umzüge von Deutschland nach Frankreich (Paris) und wieder zurück sind biographisch belegt. Diese kurze Andeutung zum autobiographischen Hintergrund soll verdeutlichen, dass es sich um einen Text handelt, den man nicht einfach als fiktional bezeichnen kann, sondern in den reale Erfahrungen und zwar als männliche Erfahrungen eingehen und darin literarische Form, nämlich Erzählung werden. Die männliche Identität, derer wir in der *Kindergeschichte* ansichtig werden, folgt nicht einem festen Muster bzw. Konstruktionsmodell, sondern wird sehr bewusst als eine Erzählung entfaltet. Sie wird somit nicht einfach hypostasiert, sondern ist prozesshaft, gleichsam eine Identität in Bewegung. Es ist die Erzählung eines schreibenden, männlichen Ichs, das seine Existenz, also seinen Raum und seine Zeit, über Jahre mit seiner Tochter teilt. Bedeutend ist der Text, weil er das durchaus komplizierte Verhältnis von Arbeit und väterlicher Liebe und Fürsorge, das hier wie bei anderen Autoren der Gegenwart auch unter dem Aspekt des Verlustes von männlich-schöpferischer Autonomie und Potenz entfaltet wird,¹⁰ nicht verkürzend darstellt,

⁹ Vgl. Hans Höller: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg, S. 56f.

¹⁰ Vgl. dazu etwa Durs Grünbein: Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt a.M. 2001; Dirk von Petersdorff: Lebensanfang. Eine wahre Geschichte. München 2007 sowie die Ausführungen zu Hanns-Josef Ortheils Roman *Lo und Lu* weiter unten.

sondern in seiner ganzen Ambivalenz und Zwiespältigkeit. Der Text benennt die aus der Ambivalenz entstehende Aggression des Vaters/des Künstlers offen und bekennt sie auch als Schuld ein. Erst dieser Schritt befähigt Handke dazu, das Verhältnis von Familienmännlichkeit und künstlerischer Arbeit in seinem Buch grundlegend zu transformieren, und d.h. vor allem es an beiden Polen zu verändern.

Diese These soll nun am Text entlang entfaltet werden. Der männliche Protagonist der *Kindergeschichte* gibt sich in zwei Rollen zu erkennen: als Familienmann und Autor. Bereits im ersten Absatz wird diese doppelte Existenz zum eigentlichen Thema und Problem des Buches erklärt: „Der Gedanke an ein Kind war so selbstverständlich wie die beiden anderen großen Zukunftserwartungen, welche von der nach seiner Überzeugung ihm bestimmten und sich seit je in geheimen Kreisen auf ihn zubewegenden Frau handelten, und von der Existenz in dem Beruf, wo allein ihm eine menschenwürdige Freiheit winkte; ohne daß freilich diese drei Sehnsüchte auch nur einmal in einem Bild zusammen erschienen.“¹¹ Der Text signalisiert also schon zu Beginn, dass er dem Leser keine Familienidylle präsentieren wird, in der die Wünsche und Projektionen des Mannes restlos aufgehoben sind. Stattdessen erzählt er von einzelnen Stationen der Situierung des männlichen Ich als Familienmann und Künstler. So z.B. zunächst von der Geburt seiner Tochter. Der Mann ist bei der Entbindung nicht anwesend. Aber kurz nach der Geburt kann er sein Kind durch eine Trennlasscheibe zum ersten Mal betrachten: „Hinter dem Glas wurde ihm nicht eine ‚Tochter‘ entgegengehalten, oder gar ein ‚Nachkomme‘, sondern ein Kind. Der Gedanke des Mannes war: Es ist zufrieden. Es ist gern auf der Welt. Allein die Tatsache Kind, ohne besonderes Kennzeichen, strahlte Heiterkeit aus – die Unschuld war eine Form des Geistes! – und ging wie etwas Diebisches auf den Erwachsenen draußen über, so dass die beiden dort, ein für alle Male, eine verschworene Gruppe bilden. [...] Es war nicht bloß Verantwortung, was der Mann bei dem Anblick des Kindes fühlte, sondern auch Lust, es zu verteidigen, und Wildheit: die Empfindung, auf beiden Beinen dazustehen und auf einmal stark geworden zu sein.“ (K, 11) Die erste Begegnung mit dem Kind, der erste Anblick des Neugeborenen ist kein Akt der Aneignung, keine genealogische Inbesitznahme, sondern es stellt sich im Abstand (durch die Trennlasscheibe hindurch) eine erste, ursprunghafte Nähe her. In dieser Nähe entsteht spontan eine Einstellung dem Kind gegenüber, die Verantwortung für es, und darüber hinaus ein Lustgefühl, stark zu sein, um fortan für es eintreten zu können. Auch mit der Frau verbindet ihn in den ersten Tagen nach der Geburt ein Gefühl der Einheit und Nähe.

¹¹ Peter Handke: *Kindergeschichte*. Frankfurt a.M. 1984, S. 9. Im Folgenden im Text wiedergegeben mit dem Kürzel K und Seitenangabe.

Ursprünglich und dauerhaft ist aber nur das Nähegefühl gegenüber der Tochter, nicht gegenüber der Frau. Schon in den nächsten Absätzen wird vom Zerschneiden des Einheitsgefühls berichtet. Im anbrechenden Familienalltag fühlt sich der Mann gefangen und befürchtet, „daß das Leben nun für lange Zeit aus sei“ (K, 13). Es reift auch die Ansicht in ihm, dass er und seine Frau nicht zueinander passen und erst recht kein Elternpaar sind. Erst als die Frau wieder ihrer Arbeit nachgeht und er die Pflege des Kindes übernimmt, vermag sich zwischen beiden ein anderes Verhältnis herzustellen. Das nun wachsende Zusammengehörigkeitsgefühl führt zu einer Abgrenzung von den Freunden, die sich in politisch bewegten Zeiten (um 1968) immer mehr kollektivieren und sich auf Versammlungen treffen. Es wird ihm in dieser Lebensphase deutlich, dass sein Weg nicht der der Politisierung sein kann, sondern für ihn „jene andere Weltgeschichte“ gilt, die ihm „an den Linien des schlafenden Kindes“ (K, 21) erscheint. Und diese ‚andere Weltgeschichte‘, die vom eigenen Kind ausgeht, ist vor allem auch eine poetische. Sie begründet sich zuerst und vor allem im liebenden Blick des Vaters auf sein Kind, welcher unmittelbar mit einem poetischen Wahrnehmungsakt, mit der Gewärtigung eines augenblickhaften Bildes zusammenfällt: „An einem Frühlingsabend erblickt er es [das Kind] dort – im Inbild ‚dort oben‘ – an einer Sandstelle. Es spielt für sich in einer Schar etwa Gleichaltriger, die wie es noch nicht gehen können. [...] Er beugt sich zu der Gestalt im roten Gewand. Sie erkennt ihn, und ohne dass sie lächelt, geht ein Glanz von ihr aus. [...] Jetzt erscheint dem Erwachsenen [...] hinter den babyhaften Zügen das erleuchtete allwissende Antlitz, und er empfängt aus den ruhigen, alterslosen Augen kurz und für immer den Freundschaftsblick; etwas zum Beiseitegehen und Weinen.“ (K, 24) Wir haben es hier und an einigen anderen ähnlichen Stellen des Buches nicht mit einer idyllisierenden Projektion zu tun, sondern mit dem einmaligen Erscheinen einer Aura der Nähe zwischen Vater und Kind im ‚Inbild‘, oder wie es wenig später heißt: mit einem „mystischen Augenblick“ (K, 28), den es nicht nur zu erleben, sondern auch künstlerisch, in der Form, zu realisieren gilt. Der Mann als Schreibender weiß aber auch, „daß, die Formenfolge eines solchen Augenblicks freizudenken, das schwierigste Menschenwerk überhaupt ist“ (ebd.). Ausgerechnet im einzigartigen Moment des Gelingens liebender Vaterschaft öffnet sich der Zwiespalt zwischen Leben und Werk. Das Werk, also die Aufgabe, eine Formenfolge des erlebten Augenblicks freizudenken, erfordert Absonderung, konzentrierte geistige Arbeit, ohne in die banalen familiären Alltagsverrichtungen involviert zu sein. Der Mann aber bleibt in der Folgezeit in die auralose, alltägliche Sorge um das Kind verstrickt und es entstehen in ihm, weil er das große Werk stets

aufschieben muss, Aggressionen. Zumal er ein befreundetes kinderloses Ehepaar erlebt, das sich einen Raum ungestörter intellektueller Arbeit eingerichtet hat. Auch wenn er solchen intellektuellen Kinderlosen zunehmend Misstrauen gegenüber der Pflege von deren eigener monströser Infantilität entgegenbringt, bleibt für ihn zunächst deren Existenzweise noch bestimmend: „als Beispiel für ein Leben in einem luftigeren, gesünderen und weniger geisttötenden Zusammenhang als dem einer kleinen Familie. Es sind da die kühnen Aufschwünge des Alleinseins möglich, ohne welche dem Kopf doch die täglich nötige Weltweise fehlt [...]. Auch die Angst um das Kind ist da entkräftet, indem dieses sich nicht mehr, oft bedrängend nah, als das Ein und Alles, sondern, in der richtigen Entfernung, als ‚eins unter andern‘ zeigt.“ (K, 35)

Mit diesem Gegenbild zur familiären Existenz vor Augen erlebt er den Alltag mit dem Kind mehr und mehr als ein „sinnloses Verhängnis“ (K, 41). Von seinem eigenen Lebens- und Arbeitsrhythmus fühlt er sich durch Kindergeräusche, Kinderzeitrhythmus und durch Unordnung ins Haus bringenden Kinderkram vollkommen abgeschnitten. Das führt schließlich zu einem Gewaltausbruch: Er schlägt „das Kind mit aller Gewalt, so wie er wohl noch nie einen Menschen geschlagen hatte, in das Gesicht.“ (K, 42) Der Anblick des verletzten und weinenden Kindes lässt den Vater seine Schuld fühlen und einbekennen. Dieses Einbekenntnis hat eine überraschende Form. Der letzte Satz der Passage steht ausnahmsweise in der Ich-Perspektive: „Nur in der Trauer – über ein Versäumnis oder über eine Schuld –, wo die Augen umfassend magnetisch werden, weitet sich mein Leben ins Epische.“ (K, 45) Dieser Satz ist nicht als eine literarische Selbststilisierung des Autors misszuverstehen, sondern er ist eine Rechtfertigung des Erzählens eines Abschnitts seiner Lebensgeschichte. Das Erzählen der Geschichte der Nähe zwischen Vater und Tochter beglaubigt sich, autobiographisch, einzig im Eingeständnis väterlicher Schuld: in der Trauer, am schuldlosen Leben schuldig geworden zu sein.

Der Schlag ins Gesicht des Kindes steht nicht nur für den Tiefpunkt des Verhältnisses von Vater und Tochter, sondern ist auch äußerster Ausdruck der Antithetik von Familienmännlichkeit und künstlerischer Arbeit. Die Erzählung markiert an ihrem Tiefpunkt aber auch einen Wendepunkt. Der Mann betrachtet das mittlerweile dreijährige Kind von nun an nicht mehr von seinen Bedürfnissen ausgehend, sondern umgekehrt: Er stellt sich in den Dienst von dessen Bedürfnissen und richtet in seinem eigenen Haus sogar einen kleinen Kindergarten ein, in dem er selber des Öfteren die Aufsicht führt. Inmitten der kleinen Kinderschar verändert er seinen Blick: „In der Begeisterung erst bekommt er die Stimme, auf die sie hören. Es ist wie ein Sprung in

ihre Mitte, von wo aus es dann auch keine ‚Bösewichte‘ und ‚Opfer‘ mehr gibt, wie zuvor bei dem Blick in den Kreis von außen. Keine Frage: Erst mit seiner Lust an ihrer Gesellschaft wird aus dem verlorenen Herumstehen und wirren Gelaufe ein Schwung, und in der Folge ein gesammelter, stolzer, gar nicht mehr kindlicher Zug in das gemeinsame Abenteuer.“ (K, 54) Auch dieses Ereignis einer Gemeinschaft des männlichen Protagonisten mit den Kindern wird als ein ‚Inbild‘ bezeichnet, das ein berühmtes anderes Inbild in Erinnerung ruft und zugleich verändert. Ich meine den gerührten Blick von Goethes jungem Werther auf die von ihm geliebte Charlotte, als er sie inmitten einer Schar von Kindern stehen sieht. An seinen Freund Wilhelm schreibt er sogleich: „Da bin ich wieder, Wilhelm, will mein Butterbrot zu Nacht essen und dir schreiben. Welch eine Wonne das für meine Seele ist, sie [Charlotte] in dem Kreise der lieben, muntern Kinder [...] zu sehen!“¹² Der für das traditionelle Geschlechterarrangement eher typische Blick des Mannes von außen auf eine von Kindern umgebene anmutige Frau wird bei Handke gleichsam inwendig. Somit wird das Inbild des Mannes inmitten von Kindern zum (utopischen) Bild eines Mannseins, das an der kindlichen Daseinslust teilhat, statt sie nur von außen zu betrachten. Nicht anders ist indessen die „neugewonnene Leichtherzigkeit des Mannes“ (K, 55) zu verstehen, die aus einem ungetrübten Genießen des bloßen Daseins des Kindes, seiner Lebensimmanenz, hervorgeht.

Das Zusammenleben von Vater und Kind findet nun seine „schöne Ordnung“ (K, 61), in der er sich bei seiner eigenen Arbeit ganz nach dem Kind richtet. So kann er tagsüber nicht mehr sein als sein „Ernährer“ und abends sitzt er an seinem Tisch, darauf hoffend, dass „vielleicht doch plötzlich in dem Schweigemeer eine Form erscheint und der Tisch, an dem er sich aufrichtet, zur Werkbank wird“ (K, 63). Die Formen allerdings, die erscheinen, sind nicht mehr als „Zwischenstücke“ (ebd.). Und der Mann leidet doch auch daran, dass das Kind seinen Werktraum verhindert. Dass es den Erwachsenen von dessen künstlerischer Bestimmung abbringt, führt indessen nun nicht mehr zu Gewalt, allerdings zu temporären Entfremdungen. Im Gefühl existentieller Abhängigkeit von seinem Kind erschrickt er jedoch über jede Absatzbewegung der Tochter von ihm so sehr, dass er schließlich bereit ist, die Realisierung des Werktraums auf später zu verschieben und sich mit dem „Stückwerk“ (K, 64) zufrieden zu geben. Das Kind, ohne das er sich weltverlassen fühlt, ist auch der Grund dafür, dass er sich eines befreienden Müßiggangs erfreuen kann: „Dank dem Kind (das ihm ja kaum Zeit

¹² Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 6. Hg. v. Erich Trunz. München 1982, S. 7-124, hier: S. 20.

für eine größere Arbeit ließ) hatte er allmählich den alten Ehrgeiz vergessen und betrieb einen immer lustreicheren, immer schwungvolleren Müßiggang [...].“ (K, 90)

Handke hebt in seinem Text „den unauflösbaren Zwiespalt zwischen der Arbeit und dem Kind“ (K, 66) nicht auf, aber er stellt das Verhältnis von Familienmännlichkeit und Arbeit als eine Bewegung dar, in der sich beide Pole verändern. Der Mann lernt, das Leben in Gemeinschaft mit dem Kind als unverzichtbaren Teil seiner Existenz und Identität, auch als Künstler, zu schätzen. In dem Augenblick, in dem er das Kind in seinem bloßen Dasein und Mit-Ihm-Sein bejaht, verwandelt sich das gemeinsame Leben in eine ‚schöne Ordnung‘. Es wird selbst poetisch. Auf einer solchen Erfahrung aufbauend, verändert sich auch sein Verständnis künstlerischer Arbeit. An die Stelle eines unbedingten Willens zum Werk, zum Großen, tritt eine Poetik der kleinen Form bzw. eine Poetik des ‚Stückwerks‘, welche eine erfüllte literarische Arbeit auch in einer Lebensphase zulässt, die durch Zeiteilung gekennzeichnet ist. Der Werkdrang wird dabei keineswegs aufgehoben; seine Realisierung wird indessen nur auf eine spätere Lebensphase verschoben.

3. Zu Hanns-Josef Ortheils *Lo und Lu. Roman eines Vaters*

Die von Handke in der *Kindergeschichte* inaugurierte Transformation des Verhältnisses von Familienmännlichkeit und literarischem Arbeiten wird in Hanns-Josef Ortheils im Jahre 2001 erschienenem Roman *Lo und Lu* fortgesetzt. Noch expliziter als die *Kindergeschichte* verrät der *Roman eines Vaters*, wie das Buch im Untertitel heißt, die autobiographische Form. Die Datierung von Entstehungszeit und –ort „Stuttgart, März 1995 bis Mai 2001 (Blauer Weg II)“¹³ legt zudem einen aus täglichen Beobachtungen, Erlebnissen und Handlungen konstruierten Text nahe, welche zunächst tagebuchartig notiert worden waren. Auch Ortheils Roman beschreibt die einschneidenden Veränderungen, die sich einstellen, wenn der Mann sich wie bei Handke darauf einlässt, sich um seine Kinder zu sorgen, an ihrem Leben nicht nur vom Rande her teilzunehmen, sondern es mit ihnen aktiv zu gestalten. Der Schriftsteller-Vater übernimmt hier, während der ersten Kindheitsphase von Tochter und Sohn, die gesamte tägliche Sorge, da die Ehefrau und Mutter offenbar ziemlich bald nach der Geburt der Kinder ihre Arbeit im Verlag fortführt. Gleichzeitig aber will er seine Schriftstellerei nicht aufgeben. Das bringt ihn zunächst in eine Zeit-, später auch in eine Raumnot, denn er arbeitet zu Hause. Dieser Zwiespalt bildet sich aber nicht zu einer

¹³ Vgl. Hanns-Josef Ortheil: *Lo und Lu. Roman eines Vaters*. München. 2. Aufl. 2003, Paratext. Im Folgenden im Text wiedergegeben mit dem Kürzel LL und Seitenangabe.

starken Ambivalenz gegenüber den Kindern aus, die, wie bei Handke und unversöhnlicher bei Brinkmann, in Gewalt mündet, sondern er setzt Ideen in Gang, wie man aus der Not etwas Produktives machen kann. Zunächst einmal versucht der Schriftsteller-Vater, die ihm täglich zur Verfügung stehenden Zeitfragmente, welche sich nicht mehr seinem früheren Arbeitsrhythmus einfügen lassen, zum Schreiben von Texten zu nutzen, für die er nicht die Konzentration langer, völlig ungestörter Arbeitsphasen benötigt, also etwa Briefe oder das Schreiben eines Tagebuches (vgl. LL, 30-33). Dabei bleibt der Schreibende nicht ohne ein Gefühl des Verlustes. Denn für ihn ist das Schreiben von Romanen, von fiktionaler Literatur nach wie vor die eigentliche Arbeit, die Notate im Tagebuch nennt er hingegen „die Schwundstufe von Arbeit“ (LL, 33). Aber auch wenn er in dem poetologisch zentralen Kapitel *Literatur nach dem Ende der Literatur* etwas verzweifelt gesteht, nichts mehr schreiben zu können, bedeutet das nicht, dass der Schreibende die Situation nicht nutzte für ein zumindest phasenweise verändertes Weiter- und Andersarbeiten: „Um mir Mut zu machen, lese ich im Tagebuch nach, was ich am Mittag geschrieben habe, und dann schreibe ich wieder etwas ins Tagebuch und denke, in gewissen biographischen Phasen sollte sich alles Arbeiten tagebuchartig verdichten. Ich sollte ausschließlich Tagebuch führen, denke ich weiter, ein detailliertes, ausschweifendes Tagebuch [...].“ (LL, 35) Ortheil nimmt Handkes Gedanken einer dem eigenen Lebenslauf angeschmiegt Form des Schreibens auf, die sich je nach Lebensphase verändern kann, ohne dass die eine Weise des Arbeitens an der literarischen Form gegen die andere ausgespielt werden müsste. Die *Poiesis* wird damit gleichsam biographisch verflüssigt, um die Produktion von Werken und solchen Texten, die keinen Werkstatus haben, einer antagonistischen Produktionsästhetik (entweder Werk oder Nicht-Werk) sowie einer restriktiven künstlerischen Selbstdefinition zu entziehen. Der Gedanke einer Umdefinition der früheren Arbeitsweise erzeugt im Schreibenden jedoch auch Unsicherheit: „Ich kann nicht mehr schreiben, murmelte ich vor mich hin, wenn es mir schlecht ging. Ich habe ein neues, anderes Schreiben entdeckt, redete ich mir ein, mit leicht triumphierendem Grundton, als mir die prallen, bunten, dicht bemalten und beschriebenen Tagebuchseiten zu gefallen begannen.“ (LL, 36)

Das schreibende Ich gerät, wenn es Familienvater wird, zu Hause ist und sich dazu noch um die Kinder kümmert, kurz: wenn es seine Autonomie einbüßt, in eine existenzielle Verunsicherung des eigenen Selbstverständnisses als Intellektueller, die auch im Falle Ortheils deutlich zu Tage tritt. In *Lo und Lu* aber ist diese Verunsicherung zugleich jedoch mehr: nämlich Auslöser einer Öffnung, mit der ein neuer Blick auf die

Dinge, auf Menschen, auf die Künste und des schreibenden Mannes auf sich selbst möglich wird. Stärker noch als Handke drängt Ortheil dazu, die Erlebnisse und Erfahrungen einer mit den Kindern geteilten Existenz, die der Text als Abfolge erfüllter Lebensaugenblicke erzählt, als Ausgangspunkt für eine neue Ästhetik zu wählen. Zu ihrer Grundlegung macht er eine „Urerfahrung“ aus: den „Elternblick auf ein Kleinkind“ (LL, 39). Es wird der Blick sein, der Eltern, und damit auch Väter, empfänglich macht für ein in vollem Sinne gemeinsames Leben mit dem Kind, und d.h. auch für den Eintritt der Erwachsenen in seine Welt. Auch wenn der Text Gefahr läuft, durch den stark affirmativen Gestus bisweilen idyllisierend zu wirken,¹⁴ sollte man doch das bruchstückhaft aufscheinende Potenzial für eine neue Ästhetik, das in der Affirmation, d.h. in der bedingungslosen Zuwendung des schreibenden Vaters zu den Kindern liegt, nicht vorschnell übersehen.

Ich möchte dieses Potenzial einer Ästhetik, für deren Realisierung der künstlerisch tätige Vater sich von seinen Kindern nicht separiert, sondern mit ihnen in intensiver Geselligkeit ist, nun in zwei Zügen nachzeichnen. Davon ist der eine produktions-, der andere rezeptionsästhetischer Natur. Der produktionsästhetische Zug der in dem Buch konturierten Ästhetik der Symexistenz geht von den ersten künstlerischen Arbeiten der Tochter Lo aus. Im Kapitel *Werkstatt-Bericht* erzählt der Vater begeistert von den Zeichnungen und Bildern seiner Tochter. Er richtet ihr eine kleine Künstlerwerkstatt mit den besten Utensilien und Materialien ein. Der Vater verharrt in teilnehmender Beobachtung vor den Malaktionen und Elaboraten des Kindes, ist aber auch von dem Wunsch erfüllt, sich über das Tun der Tochter Zugang zu den „schönen Welten“ (LL, 64) der bildenden Kunst zu verschaffen. Eines Tages geht er mit Lo ins Museum, in dem gerade eine Ausstellung von Picassos Kinderbildern stattfindet. Während der Vater enttäuscht an den Bildern vorbeigeht, läuft Lo allein in den letzten Ausstellungsraum, in dem ein Picasso-Bild hängt, auf dem ein bärtiger Mann mit einem Kind auf den Knien zu sehen ist. Lo setzt sich auf den Boden, holt ein kleines Blatt aus der Tasche und beginnt damit, das Bild abzuzeichnen. Als der Vater hinzu kommt und sie fragt, was sie da gerade male, antwortet die Tochter: „Pa und Lo.“ (LL, 68). Daraufhin liest der Vater den Titel des Bildes von Picasso, ‚Der Maler und das Kind‘, und beginnt augenblicklich zu jubelieren: „Der Maler, das soll also ich sein, und das kleine Kind mit den erhobenen Armen, das also ist Lo. Ich könnte sie drücken, ich könnte sie vor all diesen Menschen

¹⁴ Der Roman hat bei seinem Erscheinen vereinzelt solche und härtere Kritik erhalten. Jan Bürger etwa findet ihn streckenweise kitschig, peinlich berührt ihn aber vor allem der „Familien-Fundamentalismus“ des Ich-Erzählers. Vgl. Jan Bürger: so sausten wir auf den abgrund zu. Hanns-Josef Ortheil und Durs Grünbein ändern im Kinderzimmer ihr Leben. In: *Literaturen* 9 (2001), S. 28-29, hier: S. 28.

umarmen und auf dem Rücken hinaustragen, ich könnte laut singen, auch das, aber ich bleibe neben ihr sitzen und koste meine Freude still aus.“ (Ebd.) Was geschieht hier? Die neue Ästhetik formiert sich nicht primär über den Vater, sondern über das Malen und Zeichnen des Kindes. Davon inspiriert, lässt sich der Vater ganz neu auf das Feld der Kunst ein und begegnet den Bildern mit einem neuen Blick. In der Picasso-Ausstellung gefallen ihm nun vor allem die späten Bilder des Malers, in denen er es gewagt hat, „sich selbst mit ins Spiel zu bringen, anstatt sich immer nur zu verstecken hinter Kostümen und Zirkuszelten“ (LL, 69). Hier spiegelt sich eine zentrale poetologische Aussage von Ortheils Text: der autobiographische Gestus der Aufzeichnungen und damit die eigene Involvierung in das Erzählgesehen. Das aber ist nicht alles. Wichtiger noch ist, dass das von Lo gemalte Bild im Museum als kleines Kunstwerk eine Gemeinsamkeit von Vater und Tochter herstellt, eine Symexistenz im Reich der Kunst, in die sich der Vater gerührt hineinbegibt. Vater und Tochter gehen in einen gemeinsamen Bildraum ein, der nicht (primär) das Produkt seiner künstlerischen Arbeit ist, sondern dasjenige der Tochter, welches zugleich Ausdruck innigster Zueignung ist. Diese und die stille Freude des Vaters bezeugen die Realisierung einer Ästhetik der Symexistenz, innerhalb derer Vaterschaft und Künstlertum sich nicht mehr ausschließen, sondern als gelebtes Verhältnis möglich wird. Eine solche familiäre Ästhetik der Existenz schließt dabei keineswegs Zeiten der Separierung aus. So berichtet der Ich-Erzähler in *Lo und Lu* auch, dass er eines Tages beschließt, ein zweites Häuschen mit einem Zimmer zum Schreiben auf dem geräumigen Anwesen bauen zu lassen, weil die okkupativen Tendenzen der Kinder ihm keinen Platz mehr im gemeinsamen Haus lassen (vgl. LL, 160f.). Diese räumliche Trennung meint aber keineswegs eine Absage an die Existenz des Schriftstellers als Familienmann, sondern sie dokumentiert das sicherlich seltene Privileg, das Schreiben mit der Familienexistenz verbinden zu können, ohne dabei das eigene Grundstück verlassen zu müssen.

Der rezeptionsästhetische Zug der neuen Ästhetik liegt im gemeinsamen Lesen von Vater, Tochter und Sohn begründet. Dass die Kinder von bestimmten Gedichten wie vor allem von Rilkes *Panther* angezogen werden, nähert den Vater dem Genre Lyrik neu an. Mit dem Blick der Kinder und in Kenntnis ihrer Reaktionen auf vorgelesene Gedichte nimmt der Vater, der nicht nur Schriftsteller, sondern auch Literaturwissenschaftler ist, eine Neubewertung von Gedichtanthologien für Kinder und von Gedichte schreibenden Kollegen vor. So etwa wird die Anthologie *Allerleirauh* von Hans Magnus Enzensberger zur Seite gelegt, Goethe wird als Lyriker für Kinder neu entdeckt, während Schiller als Gedichtautor für Kinder „überhaupt nicht mehr zählt“ (LL, 150). Wichtiger als solche

konkreten Einschätzungen¹⁵ ist aber wiederum etwas Anderes. Durch die Herstellung von Geselligkeit und Gemeinschaft mit den Kindern im Bereich der Arbeit des Vaters selbst erfährt dieser neue Anstöße für seine berufliche Tätigkeit: „Ich werde ein Heft anlegen mit vorlesbaren, guten Gedichten für Kinder, denke ich, ohne Sälzchen und Schmälzchen, statt dessen große Gedichte der Weltliteratur, die auch Kinder verstehen. Ich sollte die Gedichte der großen Lyriker durchgehen, mit dem Blick darauf, ob ein Kind sie begreift. Und dann die Stellen, die es nicht versteht, genau prüfen. Und die unverständlichen Stellen umschreiben und aus ihnen verständliche machen! Das würde ein schöner Band Kinder-Welt-Literatur!“ (LL, 150) Nicht nur wird hier, zumindest als Idee, die Weltliteratur um die Kinderliteratur erweitert, sondern deutlich wird auch der Wunsch, das gemeinsame familiäre Lesen in der Sphäre der intellektuellen Arbeit wirksam werden zu lassen. Würde sich dieser Wunsch – und mit ihm andere Züge einer Ästhetik der (familialen) Symexistenz – nachhaltiger hörbar machen und auch realisieren, würden die traditionellen Vollzugsformen autonom-distanzierter geistiger Arbeit davon womöglich nicht unberührt bleiben.

4. Ausblick

Während der männliche Intellektuelle in Brinkmanns *Keiner weiß mehr* noch ganz im Banne solcher intellektueller Selbstbestimmung steht und deshalb ständig Fluchtbewegungen aus der familiären Beziehung und der gemeinsamen Wohnung vollzieht, deutet sich in den Texten von Handke und Ortheil ein grundlegender Wandel an. Sie regen – auch über die Sphäre der Kunst/Literatur hinaus – dazu an, sowohl die Vorstellungen von Männlichkeit als auch die Vorstellungen von Arbeit ins Fließen zu bringen, um eine männliche Identität denken zu können, die sich nicht mehr an absoluten Vorstellungen von Autonomie, Einsamkeit und einem Arbeitsverständnis orientiert, das eine erfüllte männliche Familienexistenz ausschließt. Möglich wird die Veränderung der ausschließlichen Fixierung männlicher Identität auf die (Erwerbs-)Arbeit und auf die damit verbundene Form der Anerkennung dadurch, dass man sie nicht in dieser Fixierung und zudem in der Opposition zum Familienleben hypostasiert, sondern sie anders bestimmt: nämlich entlang der einzelnen Lebensabschnitte und deren sozialen Konstellationen. Erst wenn es für Männer mehr als bisher möglich sein wird, ihre Zeit, ihre Produktivität und ihr Engagement in unterschiedlichen

¹⁵ Diese Einschätzungen sind bereits, wie nicht anders zu erwarten war, von Literaturwissenschaftlern angefochten worden. Vgl. dazu die Rezension von Dieter Borchmeyer: In der Wonnenwanne. Hanns-Josef Ortheil sucht das Glück und findet zwei Kinder. In: Die Zeit, 4. Oktober 2001, S. 12.

Lebensphasen unterschiedlich auszugestalten und wirksam werden zu lassen, wird sich die hegemoniale Form männlicher Identität, die noch immer dem Ausschließlichkeitsanspruch der prestigeträchtigen Arbeit und des Werkes folgt, verändern. Dass eine solche Veränderung leichter dort zu imaginieren und zu praktizieren ist, wo Männer eine Arbeit haben, der sie auch zu Hause nachgehen können, wissen die Autoren. In Handkes *Kindergeschichte* heißt es denn auch: „Dabei wußte er [der Mann, der Schreibende] freilich, daß er, mit seiner besonderen Tätigkeit, ein Begünstigter war: er brauchte sich dafür nicht vom Haus zu trennen wie die meisten, so dass die eine Sphäre im Idealfall den Schwung für die Gegensphäre gab.“ (K, 38) Alternativen zu denken und künstlerisch auszugestalten hieße demnach nicht weniger als vom Idealfall auszugehen.