

Selbstversuch am offenen Herzen

VON HANNS-JOSEF ORTHEIL

Nachforschungen zum Thema „Literarische Kreativität“

1

Die *Szene*: Ich gehe mit meiner bald vierjährigen Tochter spazieren, ich erkläre ihr den Wald, ich spiele ein wenig die Rolle des Lehrers und gebe mir gleichzeitig Mühe, in dieser Rolle nicht aufdringlich zu werden. Was ich anbiete, ist die ordentliche Rede, das Benennen, kleine Vermutungen über Ursachen und Wirkungen, kurz: die *Breite* und den *Fluss* der Sprache.

Ich weiß nicht, was sie von meinem Reden versteht, ob sie es einordnet, aufeinander bezieht, nichts davon ist zu erkennen. Sie läuft neben mir her wie ein Wesen anderer Art, das manchmal unscheinbar auf mich reagiert, sonst aber noch ganz seinem eigenen Denken folgt. Wir „kommunizieren“ nicht, wir führen kein „Gespräch“; ich rede, sie aber lauscht und summt ihr eigenes Sprechen vor sich hin, als pickte sie aus dem geordneten Strömen meiner Worte gerade nur die interessantesten heraus.

In diesem Spiel bin ich der langweilige Charakter, der memoriert, dem „nichts einfällt“, der „nichts sieht“, sie aber ist der kleine Vogel, der sich bald mit ein paar hellen Vogellauten verabschieden wird, beinahe lautlos, irgendwohin. Als wir schließlich aus dem Wald kommen und das etwas überraschende Abendrot sehen, sagt sie plötzlich: „Die Sonne steht auf einem Bein.“ Ich gehe weiter, als hätte ich es nicht gehört; aber ich habe „es“ gehört, für einen Moment war „es“ da, das neue Sprechen, das seltene Bild, der kleine Fund, der kreative Funke . . ., als sollte ich am Ende unseres Weges für mein unermüdliches Sprechen belohnt werden.

2

Die *Auflösung*. Wenige Wochen später bin ich mit meiner Tochter im Zoo unterwegs. Nach dem langen Rundgang erreichen wir zum Schluss das Freigelände der Flamingos. Meine Tochter hat einen Faible für Flamingos. Sie

liebt es, wenn sie sich rudelweise von einer Seite des Terrains zur anderen bewegen, staksig, vornehm, ein wenig komisch und – trotz des Gehens im Rudel – doch einzelgängerisch. Einige Tiere machen dieses Gehen nicht mit. Sie stehen nur da, abgeklärt und ungestört, wie große Zeichen einer alten Tradition des Wartens und Sinnierens. „Die Flamingos stehen auf einem Bein“, sagt meine Tochter, und wieder tue ich so, als hörte ich weg, damit sie weitermacht; „wie die Sonne“ . . . ergänzt sie noch, und ich atme auf.

Plötzlich scheint das Rätsel gelöst. Das Abendrot am Ende unseres Waldspaziergangs hat meine Tochter an das Rosarot der Flamingos erinnert, und das Untergehen der Sonne hat sie mit jenen Tieren in Verbindung gebracht, die sich langsam in sich zurückziehen, den Kopf im Gefieder versteckend.

3

Erste *Begriffe*. Die moderne Kreativitätsforschung beginnt 1950 mit einem Vortrag des damaligen Präsidenten der amerikanischen Psychologengesellschaft Joy Paul Guilford. Guilford ist – kurz vor den ersten großen Sputnik-Erfolgen der Russen im Weltall – wie viele andere Amerikaner darüber beunruhigt, dass der sonst so erfolgreiche Kapitalismus hinter die Errungenschaften des Sozialismus zurückfallen könnte.

„Kreativität“ ist für Guilford ein Konzept zur Ermittlung exzeptioneller Lösungsverfahren von Problemen. Dieses Konzept soll die alten, eher vagen Theorien der Genieästhetik ablösen. Die Genieästhetik rechnete noch mit dem einzigartigen, wunderbaren Menschen, dem schöpferischen, von kaum beschreibbaren Impulsen durchdrungenen Künstler. Guilford aber will diese Ansprüche versachlichen. „Kreativität“ soll darstellbar und messbar werden, als Weg eines Denkens, das auf schwierige Fragen nicht die naheliegenden, sondern ungewöhnliche Antworten gibt.

Den kreativen Denkweg wird Guilford den Weg des „divergenten Denkens“ nennen. Divergent zu denken, bedeutet: nicht kausal und vor allem nicht im Blick auf ein einziges, zu erwartendes Ergebnis oder Ziel hin zu denken, sondern gleichsam mehrwegig, sprunghaft, assoziativ, kombinierend.

Guilford ist von diesem neuen Denken so durchdrungen, dass er die Strömungsbahnen des divergenten Denkens sogar exakt messen möchte. Er spricht davon, dass mit dem Flüssigkeitsfaktor die Menge der produzierten Ideen, mit dem Flexibilitätsfaktor ihre Qualitäten und mit dem Elaborationsfaktor die Befähigung zur Entwicklung eines Arbeitskonzepts fixiert werden sollen.

Damit beginnt die Kreativitätsforschung. Sie wird bald dazu dienen, Auslesefaktoren für Bewerbungen in großen Wirtschaftsunternehmen zu formulieren.

4

Die *Erweiterung des Modells*. „Die Sonne steht auf einem Bein“ – hat meine Tochter divergent gedacht? Sie hat zwei Bereiche miteinander verbunden, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. So hat sie die Farben des Abendrots auf die Farben der Flamingos bezogen; und sie hat das Untergehen der Sonne in Beziehung gesetzt zu einer Müdigkeitsgeste der Tiere. Aus diesen assoziativen Verbindungen ist ein kreatives Bild entstanden: ungewöhnlich, neu, originell.

Blickt man noch genauer hin, könnte man einige der Bedingungen untersuchen, die für diesen divergenten Denkweg von Bedeutung sind. Zunächst ist da die Situation, der Ort, das Umfeld, in dem die Beobachtungen gemacht werden. Das Abendrot wie auch die ermüdeten Flamingos begegneten uns am Ende eines längeren Weges. Dass beides aufeinander bezogen werden konnte, mag genau damit zu tun haben. Als Schlusspunkte einer Kette von Beobachtungen wurden Abendrot und Flamingos erst miteinander vergleichbar. Sie begegneten uns an derselben Stelle, am Ende des Spaziergangs, und genau diese Platzierung ließ sie markant werden für eine Verknüpfung.

Zum zweiten spielt der Zeitpunkt eine Rolle, in dem meine Tochter ihre Äußerung macht. Während des Spaziergangs habe nämlich vor allem ich, der Vater, gesprochen. Ich habe erklärt, hingewiesen, benannt, beschrieben, mein ganzes Reden war eine einzige trockene Folge von Erläuterungen. Erst am Ende des Wegs ließ diese Rede nach, sie erschlaffte und machte Platz für eine Erwiderung. Das Abendrot brauchte ich nicht mehr zu erklären, und doch war dieses Abendrot eine so wunderbare Erscheinung, dass es einen Satz, einen Ausruf, eine Bemerkung verdiente.

Meine Tochter mag gespürt haben, dass hier ihre Chance lag, genau in diesem Moment. Mit ihrem originellen Satz brachte sie mein vorausgehendes Reden zum Verschwinden. Sie setzte einen einzigen Satz gegen die vielen Sätze, die ich gesagt hatte. So gesehen war ihr Satz eine Erwiderung, ein Gegenhalten, und dieses Gegenhalten geschah genau in dem Zeitpunkt, in dem mein eigenes Reden sich erschöpft hatte. Vielleicht hatte aber gerade dieses wahrscheinlich eintönige Reden ihre Antwort angelockt; die Eintönigkeit hatte herausgefordert, gereizt, sie hatte einen Impuls ausgelöst, den Impuls des besonderen Satzes.

Zum dritten hatte ich ein bestimmtes Verhalten meiner Tochter während unserer Spaziergänge beobachten können. Meine Tochter hörte zwar zu, aber nicht so, dass sie dieses Zuhören zu erkennen gab. Sie ließ mein Reden durch sich hindurch fluten, und sie sprang zu meinen Worten um mich herum, nur selten auf das eine oder andere Wort reagierend. Sie war da und doch abwesend, sie lauschte in sich hinein, und sie lauschte gleichzeitig auf das gleichmäßige Rauschen meiner Rede.

Der von ihr geäußerte Satz unterbrach diesen kaum sichtbaren, untergründigen Zusammenhang von Reden und Schweigen. Er stieg aus dem Schweigen, der Passivität, dem Dösen und Umherschweifen auf, er fasste zusammen, worauf sie sich die ganze Zeit vorbereitet hatte: die knappe, bündige, mein Reden überstrahlende Antwort. Meine Tochter hatte meine Sätze so lange gesammelt, bis das angestaute Schweigen den einzigen Erwidernsatz notwendig gemacht hatte. Der kreative Blitz hatte sich gerade in ihrem Schweigen vorbereitet; andererseits hatte er, um sich entladen zu können, meiner langen Rede bedurft.

5

Die *Empfehlung*. Heinrich von Kleist, der kein genieästhetischer, sondern ein kreativitätspsychologischer Denker war, empfiehlt in seinem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ all jenen, die etwas Bestimmtes wissen wollen, ihm aber durch langes Nachdenken nicht näher kommen: mit dem nächsten Bekannten darüber zu sprechen. Dieser Bekannte brauche nicht eben ein scharf denkender Kopf zu sein, auch solle man ihn nicht um die Lösung des Problems befragen. Man solle ihm vielmehr nur erzählen, nur erzählen . . . Der Franzose sage, der Appetit komme beim Essen, ebenso könne man sagen, die Idee komme beim Sprechen . . .

Kleist empfiehlt also, die Rede vor dem Spiegel eines Zuhörers schweifen zu lassen. Im lauten Reden und Gegenreden, im Präzisieren, Klarstellen, Wiederholen gruppieren sich die Gedanken neu, so lange, bis die gewünschte Konstellation gefunden ist. Der Sprecher findet vor dem Spiegel des Zuhörers zu seinem Gedanken, er wird selbst zum Teil dieses Spiegels, der sein Reden auf ihn zurückwirft. Ebenso könnte man sagen, dass dem Zuhörer beim Reden des Sprechers die Ahnung der richtigen Antwort komme. Der Spiegel emanzipiert sich, er wirft einen Blitz zurück, den Blitz des kreativen Funkens.

6

Die *Erinnerung*. Ich sitze im Sommer 1991 auf der römischen Piazza del Popolo, etwas abseits, im Schatten, ich lese in Berichten, die Rom-Ankömmlinge aus dem Norden in vergangenen Jahrhunderten über ihre Ankunft auf genau diesem Platz geschrieben haben. Der weite, ovale Platz . . ., wie der breitlippige Mund dieser Stadt, der Einstieg in ihren Schlund.

Die meisten Reiseberichte haben etwas Hymnisches, bleiben oft aber sehr allgemein. Die Freude, das Glück, es „geschafft“ zu haben und angekommen zu sein, töten jede Beobachtung. So sind diese Erzählungen voller überschwappender, ungezügelter Rede, die mehr von den überstandenen Mühen, den Erwartungen, den mitgebrachten Bildern handelt als vom neuen, gerade

Mit diesen optischen Zuträgern vor Augen sehe ich die Szene dann deutlicher. Denn auf Piranesis Stich erkennt man noch mehr als exakte Topographien: Man sieht Menschen im Gespräch, man sieht die prachtvollen Kutschen, in denen der Adel Roms sich an den Wochenenden hinaus vor das Stadttor fahren lässt, man sieht einen Brunnen in der Mitte des Platzes, man sieht Holzkarren, auf denen das Gepäck der eintreffenden Fremden zum Zollhof gefahren wurde, man sieht umgestürzte Säulenschäfte, die zur Abgrenzung des Bürgersteigs dienen sollten, und man sieht in der unteren, linken Ecke des Stichts einen einzelnen Mann auf einem Stein sitzen, still vor sich hinschauend, die Szenerie des Platzes betrachtend.

Etwa diese Kulisse empfing also Goethe, als er am 29. Oktober 1786 nach Rom kam. Das Wetter war freundlich, kleine Gruppen flanierten, sich unterhaltend, über den Platz, einige schöne Kutschen rollten heran, und der still vor sich hinschauende Mann auf seinem Stein könnte aufgeschaut haben, kurz, vielleicht nur sehr kurz.

Aus solchen Elementen komplettiere ich die Szene der Ankunft. Ich hätte Goethe gern aus dem Wagen steigen sehen. Ich hätte gern gewusst, welchen Anblick er dabei abgegeben hätte, ich hätte seine ersten Bewegungen gern mit eigenen Augen verfolgt, ja, ich wäre gern in der Rolle des noch still vor sich hinschauenden, gerade jetzt, bei Goethes Ankunft, den Blick aber hebenden Mannes gewesen, der den Fremden gewahr wurde und bemerkte, wie dieser Fremde seinem Wagen entstieg.

7

Der *kreative Impuls*. Aus der Erinnerung heraus habe ich die Entstehung eines kreativen Impulses skizziert. Was ich im Blick auf die römische Piazza del Popolo zunächst vor mir hatte, war nichts als trockene Rede, die Berichte der Rom-Reisenden, die meinen eigenen Eindrücken nicht genügten. Auf einen dieser Berichte, Goethes „Italienische Reise“, hatte ich mich besonders konzentriert, aber auch dieser Bericht war voller Leerstellen gewesen. Durch Zuhilfenahme des optischen Materials hatte ich diese Leerstellen zu füllen versucht. Ich hatte begonnen, den vorhandenen Berichten ein Bild entgegen zu halten, das Bild einer sinnlichen, konkreten Anschauung, eine gemalte, aus vielerlei Beobachtungen zusammengesetzte Szene.

Diese Szene war ein Phantasiebild, das auf vorhandenes Material antwortete. Als Phantasiebild blieb es beweglich, für die weitere Verarbeitung verfügbar. Man könnte dieses Phantasiebild genau beschreiben, indem man alle Details erzählend aneinander reihte, die ich aus den verschiedensten, schriftlichen wie optischen Quellen, bezog. Diese Erzählung würde all die Momente enthalten, die ich in den Berichten der Rom-Reisenden vermisst hatte. Mein Phantasiebild könnte sich ausweiten zur phantasierenden, aber vorerst noch mit den Konkreta der Anschauung arbeitenden Erzählung.

8

Das *Phantasiebild*. Am Nachmittag des 29. Oktober 1786 ist es in Rom noch sehr warm. Der Himmel ist blau, die Sonne scheint, auf der Piazza del Popolo sind viele Menschen versammelt. Wie jeden Sonntag fahren die begüterten Römer mit ihren Kutschen ein wenig hinaus aufs Land, und wie jeden Sonntag staut sich die lange Schlange am Nadelöhr der Porta del Popolo, durch das aus der anderen Richtung die Reisenden aus dem Norden nach Rom einfahren. Durch das gewaltige Portal der Porta sind Roms nordische Gäste seit Jahrhunderten in die Ewige Stadt gekommen, das weite Rund der Piazza, das sich nach Durchfahren der Pforte gleich auftut, gehört zu den ersten überwältigenden architektonischen Zeichen, mit denen die große Stadt die Fremden empfängt.

Gegen 17 Uhr trifft eine Reisekutsche aus Città Castellana ein. Das Gepäck der Reisenden wird abgeladen, die Wachsoldaten treten näher, um die Namen der gerade Angekommenen in ihre Listen einzutragen. Einer der Fremden gibt sich als „Filippo Miller“, pittore, 32 anni“ aus. Es scheint sich um einen der vielen Zeichner und Maler zu handeln, die aus dem Norden nach Rom zieht. Rom ist zu diesem Zeitpunkt die Kunsthauptstadt der Welt, sie beherbergt viele Künstlerkolonien unterschiedlichster Nationalitäten.

Der Fremde wird darauf hingewiesen, dass er sein Gepäck zum Zollhof zu schaffen habe. Jedes Gepäckstück wird dort untersucht, manche (besonders Bücher und Dokumente) bleiben sogar die ganze Nacht in Verwahrung und werden den Fremden erst nach eingehender Prüfung zurückerstattet. Filippo Miller versteht die Hinweise der Wachbeamten mühelos, er spricht ein gutes, aber akzentreiches Italienisch, die Wachsoldaten verabschieden sich von ihm, froh, ihm nicht – wie den meisten anderen Besuchern aus dem Norden – radebrechend alle Details noch einmal erläutern zu müssen. Nahe dem Obelisk befindet sich eine Wasserstelle. Der Fremde, durch die mehrstündige Tagesfahrt durstig geworden, trinkt aus der hohlen Hand, dann sieht er sich nach einem der jungen Laufburschen um, die das Gepäck auf Holzkarren verladen und es zum Zollhof befördern. Eine erste Adresse hat er im Kopf: Die Locanda dell'orso am Tiber, in früheren Jahrhunderten ein berühmtes, inzwischen jedoch heruntergekommenes Fremdenquartier.

Vom großen Rund der Piazza del Popolo tun sich drei lange Straßenzüge auf: der linke führt zum Spanischen Platz, wo fast alle Fremden, vor allem die Künstler, wohnen. Hier gibt es die meisten Hotels und Wirtshäuser, auch solche mit heimischer Küche. Der mittlere Straßenzug ist der kilometerlange Corso, so benannt nach den Pferderennen, die auf ihm zur Karnevalszeit ausgetragen werden; er ist die Pracht- und Flaniermeile der Stadt, ihre Herzader. Der rechte Straßenzug führt in eine von den Fremden gemiedene, weil nicht ungefährliche Gegend, zum römischen Hafen. Es ist sehr ungewöhn-

lich, dass der Fremde genau dort seine erste Unterkunft sucht. Er geht dem überlaufenen Fremdenquartier anscheinend bewusst aus dem Weg, er zieht sich – für den Anfang – in ein sehr abgelegenes, dafür jedoch urrömisches Terrain zurück.

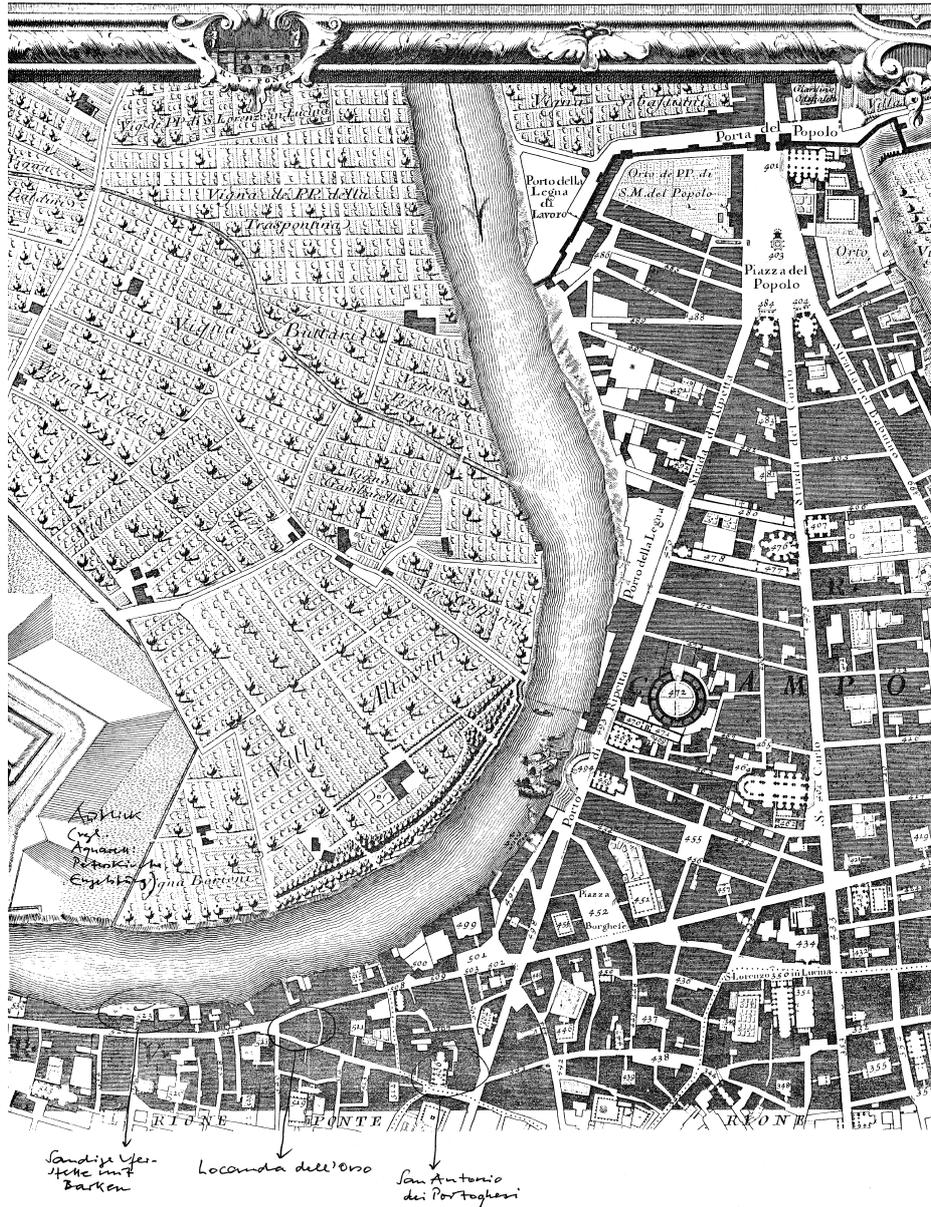


Abb. 2. Stadtplan Roms mit der Piazza del Popolo [1]

9

Die *bewegte Sequenz*. Das Phantasiebild ist der Anfang einer bewegten Sequenz. Aus dem Überblick über das gesamte Terrain, aus dem Umherschweifen des Auges, das alles an sich ziehen will, entstehen die ersten Details einer Aktion: Der Fremde steigt aus, die Wachsoldaten begrüßen ihn, er bricht zum Zollhof auf, um dort sein Gepäck visitieren zu lassen, im Kopf hat er die Adresse der Locanda, in der er seine erste römische Nacht verbringen will.

Diese bewegte Sequenz verdankt sich einem Kamerablick, der die Kulissen abfährt, sich nähert, sich entfernt und, um sich zu vergewissern, die Totale sucht. In diesem Blick haben die phantasierten Aktionen Goethes einen Widerpart.

Wer aber schaut? Es ist nicht nur mein Auge, das die Szene betrachtet, es ist eher ein künstliches, aus vielerlei Blicken zusammengesetztes Auge, das von den Impulsen meines eigenen Auges begleitet wird. Das Auge, das schaut, ist das Phantasieauge. Es hat begonnen, einen Erzählstoff zu orten; oder, noch vorsichtiger gesagt, es orientiert sich in einem fremden Raum, um sich diesen Raum anzueignen. Diese Orientierung ist zunächst eine physische: Das Phantasieauge wertet nicht, es prägt dem Gesehenen noch keine Gefühle ein, es studiert nur, es nimmt wahr, es saugt sich an diesen in Bewegung geratenden Kulissen fest.

10

Das *Phantasieauge*. Das Phantasieauge muss von einem Interesse geleitet sein, sonst würde es sich nicht derart intensiv der Szenerie zuwenden, um sie zu mustern. In dieser Szenerie muss es vielmehr einen zentralen Anziehungspunkt geben, einen Punkt, um den herum sich die Motive lagern, die das Phantasieauge beschäftigen. Im Fall der römischen Szenerie haben diese Motive mit Goethe zu tun.

Was interessierte mich also an diesem Goethe, als ich mich an einem Sommertag des Jahres 1991 auf die Piazza del Popolo setzte, um in der „Italienischen Reise“ zu lesen? Ich wusste, dass Goethe nach Rom geflohen war; ich wusste, dass ihn die vielen Jahre im Ministerdienst am Weimarer Hof zermürbt hatten; ich wusste, dass er sich eines Pseudonyms („Filippo Miller“) bediente, um auf der Reise nicht erkannt zu werden; ich wusste, dass er in dem geöffneten Schlund Roms verschwinden wollte, für lange Zeit, um unsichtbar zu bleiben und aus dieser Unsichtbarkeit heraus die Physiognomie eines neuen Selbst zu entwerfen.

Das Phantasieauge wurde genau von dieser Motivkonstellation angezogen. Die Anziehung, der Kern des Erzählinteresses, hatte biographische Gründe. Sie waren mir im Sommer 1991 nicht einmal bewußt; irgendwo in

mir schlummerten jedoch Momente meiner eigenen Biographie, die so etwas wie eine Folie abgaben zu dem Phantasiebild, das ich allmählich immer konturierter zu entwerfen begann.

11

Das *biographische Feld*. 1970 fahre ich als Achtzehnjähriger sofort nach dem Abitur nach Rom, um dort längere Zeit zu bleiben. Ich will die Schulzeit vergessen, ja im Grunde will ich sogar mein ganzes damaliges Leben hinter mir lassen. Ich bin nach vielen Jahren ermüdenden und letztlich nur unbefriedigenden Schulunterrichts nach Rom aufgebrochen, um dort unsichtbar zu werden, in eine andere Sprache und in eine andere Kultur zu schlüpfen und nach vielen Monaten als ein „ganz anderer“ nach Deutschland zurückzukehren. Ich will aus dem leicht verstörten, unsicheren und von der Schule maßlos enttäuschten Abiturienten einen „neuen“ Menschen machen, einen von der römischen Kultur geprägten, freien, der sich aus eigener Kraft in der Fremde bewährt.

Auch im Sommer 1970 nehme ich Goethes „Italienische Reise“ zur Hand, lege das Buch jedoch schon bald wieder weg. Ich kann ihm nichts entnehmen, es richtet nichts mit mir an, ich halte es für einen Teil jenes trockenen Bildungskanons, der mir auch in der Schule präsentiert worden war.

Mir selbst gebe ich in Rom einen anderen Namen. Im Gespräch mit italienischen Freunden und Bekannten nenne ich mich „Giovanni“. „Giovanni“ ist das Phantasma einer Figur, der Gestalt eines jungen Deutschen, der römische Züge annehmen will.

12

Die *Aktualisierung des biographischen Feldes*. Als ich mich im Sommer 1991 für Goethes „Italienische Reise“ interessiere, mobilisiere ich zwei alte Geschichten: die Geschichte Goethes, in der ich, ohne es deutlich zu wissen, Motive meiner eigenen „Jugendgeschichte“ gespiegelt sehe. Das Dunkel, in das Goethes römische Wege führen, ist ein Teil jenes Dunkels, in dem für mich meine eigene römische „Frühzeit“ verborgen ist. Aber von alledem ahne ich noch nichts. Ich beginne vielmehr versteckt, mich auch für den jungen Menschen zu interessieren, der ich einmal war. Ich bin vierzig Jahre alt, aber ich wage noch nicht, mir einzugestehen, dass ich anfangs, auf mein eigenes Leben zurück zu blicken. Da ich solche Motive, die mit meinem fortgeschrittenen Alter zu tun haben könnten, noch vor mir verberge, wähle ich unbewusst einen Umweg.

Dieser Umweg lässt mir Goethes Rom-Geschichte als eine vertraute Geschichte erscheinen. Erst diese Vertrautheit erlaubt es mir, mich Goethe wie einer Gestalt zu nähern, der ich hätte begegnet sein können. Andererseits

enttäuscht mich die Darstellung, die Goethe selbst von dieser Geschichte gibt. Sie erscheint mir zu blass, zu „arm“; irgendwo im dunkel bleibenden Hintergrund von Goethes „Italienischer Reise“ wittere ich eine interessantere Geschichte.

Mein Phantasieren beginnt, diese interessantere Geschichte heraus zu präparieren. Unruhig sucht es die dünnen Angaben Goethes nach einer verschwiegenen sinnlichen Fülle ab. Die Geschichte, die so langsam entsteht, tritt gleichsam an die Stelle der „Italienischen Reise“. Um sie in Bewegung zu halten, bedarf es einer Gestalt, die Goethe begleitet oder ihm gegenüber tritt. Das Um- und Aus-Phantasieren bedarf eines Mediums, das den Erzähler Goethe von nun an ersetzt und in Konkurrenz zu ihm tritt. Von der Erfindung dieser Gestalt hängt zugleich ab, ob das in Bewegung gekommene Phantasieren überhaupt eine Fortsetzung findet.

13

Das *erweiterte Modell*. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts denkt der Mathematiker Henri Poincaré darüber nach, wie die vielen Künstlern und Wissenschaftlern bekannten Augenblicke scheinbarer „Inspiration“, Augenblicke des blitzhaften Erfassens und Auffindens einer Lösung zu einem Problemzusammenhang, zu verstehen sind. Poincaré studiert diesen blitzhaften und rauschartigen Kreativitätsmoment genauer und bettet ihn in eine Entstehungsgeschichte ein.

Dabei unterscheidet er vier Stufen des kreativen Prozesses: Präparation, Inkubation, Illumination und Verifikation. In der ersten Phase („Präparation“) wird gleichsam das Material zur Lösung eines Problems gesammelt, Informationen werden gespeichert und erste Perspektiven entwickelt. In der zweiten Phase („Inkubation“) verabschiedet der kontrollierende Verstand all diese Daten ins Unbewusste, wo es, sich regend, schlummert und heimlich Lösungsvarianten durchspielt. In der dritten Phase („Illumination“) tritt *eine* dieser heimlich durchgespielten Varianten, eine besonders starke und einleuchtende, aus der Vielzahl der anderen, unterlegenen hervor und überrascht mit dem Geschenk scheinbarer Inspiration. In der vierten Phase („Verifikation“) wird diese Variante überprüft, erweitert, leicht korrigiert und zu einem Gesamtlösungsplan ausgebaut.

Versteht man dieses Modell nicht zu eng, nämlich als organisierbare, übersichtliche Folge von Kreativitätsschritten, sondern als schematisierten Verlauf, so stimmt er mit überraschend vielen Aussagen von Hochkreativen, Künstlern wie Wissenschaftlern, überein. Sie alle berichten vom Herauspräparieren eines Themas, von der Ausarbeitung, der Ideensammlung, der Materialbeschaffung, vom Schlummer des Unbewussten, vom erhellenden Blitz und seiner ästhetischen Bändigung und Organisation.

Ein schönes, sehr bekanntes, wenn auch simples Beispiel von strahlender Intuition hat der Chemiker Kekulé zur Kreativitätsforschung beigetragen, indem er berichtete, er habe die lange gesuchte Formel für Benzol im Traum gefunden. Angeblich hatte er von einer Schlange geträumt, die sich in den Schwanz biss, wodurch er auf die Ringform von Molekülen aufmerksam wurde. Kekulé erläuterte, er habe die Informationen zum Thema Benzol im Kopf gespeichert und unbewusst wahrscheinlich derart intensiv verarbeitet, dass sie zu einer vorerst naiven bildlichen Darstellung – der Schlange, die sich in den Schwanz beißt – drängten.

14

Die *Erfindung der Gestalt*. Dass ich im Sommer 1991 immer wieder auf die römische Piazza del Popolo zurückkehre, beweist, dass die Phasen der Präparation und Inkubation begonnen haben. Ich selbst ahne freilich noch nichts davon, sondern beschäftige mich weiter mit den Phantasiebildern und den bewegten Szenen, die ich aus den Phantasiebildern zusammensetze. Im Grunde erzähle ich schon kleine Geschichten, sie haben nur noch keinen Halt, sie vagabundieren frei im Raum. Alle umkreisen jedoch Goethes Gestalt, als versuchten sie, die Leere und die Blässe, die von dieser Gestalt noch ausgehen, zu besetzen. Der Raum um Goethe, der römische Schlund, der ihn aufnehmen wird, wird gleichsam sinnlich aufgeladen, alles konzentriert sich um die Verlockung, seine Gestalt mit dieser aufgeladenen Umgebung zu konfrontieren, beides aufeinander zuzuführen.

Ich studiere also weiter den alten Stadtplan Roms, den Goethe benutzte, und ich betrachte, wie infiziert von diesen Kulissen, den Kupferstich Piranesis, der die Piazza del Popolo zeigt. Und wieder sind da die Kutschen, die Gruppen von Spaziergängern, in reger Unterhaltung, und ganz unten links, in einer Ecke, ein nahe der Wand des damaligen Klostergebäudes von Santa Maria del Popolo kauender Mann, der auf einem herbeigerollten Stein Platz genommen hat und das Geschehen ruhig aus der Distanz betrachtet, ein Beobachter, an dem mein Blick schließlich hängen bleibt, um zur Ruhe zu kommen.

15

Der Moment der Illumination tritt ein, als ich mich frage, wer dieser Mann gewesen sein könnte. Ein Laufbursche, eine Art Gepäckträger, ein junger Römer, der sich langweilt? Plötzlich ist eine Gestalt da, eine Figur, die zunächst nichts anderes ist als ein Auge, ein Subjekt des Blicks. Anscheinend zieht das manische Beobachten und Sammeln von optischen Eindrücken sich genau in diesem Augen-Motiv zusammen. Das Phantasieauge meiner Blickkontakte mit dem Stoff entwirft eine solche Augen-Gestalt, einen Voyeur,

wie er am frühen Abend von Goethes Ankunft auf der Piazza del Popolo gesessen haben könnte, amüsiert und angezogen vom Anblick eines Reisenden aus dem Norden, der seiner Kutsche entsteigt . . .

Instinktiv spüre ich, dass diese Gestalt des Voyeurs ein Fund ist; meine Phantasien klammern sich an sie, um sie von nun an nicht mehr loszulassen. Die Gestalt behauptet sich, sie wächst, sie zieht einen eigenen Raum an. Um sie wenigstens vorläufig zu fixieren, nenne ich sie, meinen eigenen römischen Vornamen aufgreifend, „Giovanni“; der Nachname, den ich bald darauf für sie erfinde, lautet „Beri“.

Ich halte Giovanni Beri für einen jungen, natürlich katholischen Römer im Alter von etwa zweiundzwanzig Jahren. Ich vermute, dass er keine Anstellung hat, sondern am frühen Abend des 29. Oktober 1786 auf der Piazza del Popolo sitzt, um sich durch irgend eine kleine Betätigung etwas Geld zu verdienen. Giovanni Beri ahnt nicht, dass es sich bei dem nordischen Fremden, der der Kutsche entsteigt, um Goethe, den Dichter und Minister aus Weimar, handelt; wenn er es gewusst hätte, hätte ihm das auch wenig gesagt.

15

Die *Entwicklung der Gestalt*. In Giovanni Beri habe ich im Sommer 1991 plötzlich eine Gestalt gefunden, die viele der zuvor noch frei vagabundierenden Geschichten anzieht und sammelt. Beri ist dadurch genau *die* Gestalt, die Goethe entgegen tritt. Goethe, der Fremde – Beri, der Römer, das ist von nun an ein sehr gegensätzliches, aber auch aufeinander bezogenes Paar. Die Spannung, die zwischen den beiden existiert, empfinde ich sofort als eminent fruchtbar: hier der Fremde, der sich überall erst zurechtfinden muss und sich erst langsam ein Bild Roms entwirft, dort der Römer, der jeden Winkel der Stadt kennt; hier der protestantische Skeptiker, dem die Rituale der Heiligen Stadt wenig bedeuten, dort der streng katholisch Gläubige, für den Rom zuerst die Stadt des Papstes und erst in zweiter Linie eine Hauptstadt der Kunst ist; hier der grüblerisch abwägende, vom deutschen Norden geprägte Denker, dort der emotional heftige, den primären Lebensinteressen mit unverhohlener Gier folgende Südländer.

So bestätigt sich allmählich die Perspektive: Goethe und Beri erscheinen immer mehr als Spiegelungen meiner Rom-Phantasien, wobei Beri den aktiveren, emotionalen, insgesamt sinnlicheren Part spielt, während Goethe in die passivere Rolle des zurückhaltenden Grüblers gedrängt wird.

Von heute aus kann ich aber noch genauer erkennen, warum die Gestalt des Giovanni Beri mich mit ihrem Erscheinen sofort in ihren Bann schlug. Im Grunde war sie damals, im Sommer 1991, für mich so etwas wie eine Gestalt meiner eigenen Rom-Träume. Sie war der junge Römer, der ich früher einmal hatte werden wollen, sie war aufgeladen mit den sinnlichen Aromen

der Stadt, sie war ein überaus präserter Teil dieses Stadtkörpers, der sich in Gestalt der ausphantasierten Bilder auch in meinen Augen längst um Goethe geschlossen hatte.

Im Sommer 1991 nimmt dieses Ausphantasieren dann sofort eine Richtung an, ich brauche bloß noch einen einzigen Blick auf den alten römischen Stadtplan zu werfen. Goethe zog es in der ersten Nacht seines Rom-Aufenthaltes nicht in das überfüllte Fremdenquartier in der Nähe des Spanischen Platzes, sondern in die Locanda dell'orso nahe dem Tiber. Auf dem Plan erkenne ich in der Nähe dieser Locanda den alten Hafen Roms, den Porto di Ripetta, in dessen Nähe eine Fährverbindung zum anderen Flussufer bestand. Ich kann mir dieses andere Ufer gut vorstellen, im Plan sind Weinberge und Landhäuser eingezeichnet. Der Hafen selbst scheint eine der interessantesten Gegenden der Stadt gewesen zu sein; es war die Gegend der Herumtreiber und Wichtigtuere, der Nachrichtenhändler und Warenimporteure.

Genau diese Gegend scheint mir wie geschaffen für Giovanni Berì; ich spüre, dass er sich hier wohlfühlt. Der Hafen ist seine Heimat, hier ist er groß geworden. Wie es im späten achtzehnten Jahrhundert dort aussah, belegt ein Kupferstich Giuseppe Vasis. Der Stich zeigt eine große Freitreppe hinunter zum Hafen, er zeigt Ruderboote und Handelsschiffe . . . – vor allem aber zeigt er mir, wo Giovanni Berì seine Kindheit und Jugend verbracht hat: in einem dieser Häuser am Hafen, auf dieser Freitreppe, auf den Planken

*Giovanni's Nähe zum Hafen: das Dorf mit den
Häusern für den Verkehr, die Tiber, manchmal
legt er sich in eines der Boote, er ist es, in
den Himmel schauend –*

*Die Zimme Giovanni Berìs,
er bewohnt das linke, das rechte
Haus befindet sich, das Tiber die
Brücke Roberto ist noch vorhanden*

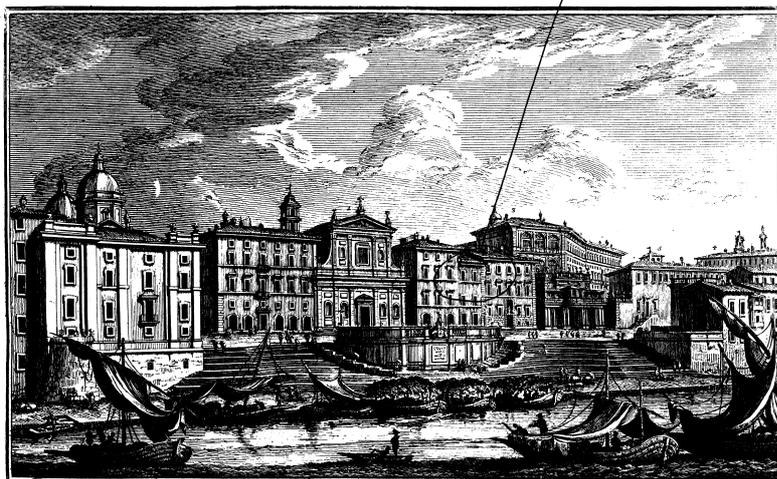


Abb. 3. Porto di Ripetta [1]

dieser Boote. Genau diese Handelszone der Waren ist Beris eigener Raum, genau hier ist der Neugierige, der Voyeur, aufgewachsen, in dieser Nachrichtenküche. Leben seine Eltern noch? Hat er Geschwister? Wo befindet sich sein Zimmer?

Ich finde das kleine Haus schnell, in dem Giovanni Beri nach dem Tod seiner Eltern zusammen mit seinem Bruder Roberto das obere Stockwerk bewohnt. Diese beiden kleinen Zimmer – hier beginnen Beris morgendliche Streifzüge durch Rom, hier macht er sich zu seinen Lieblingsschauplätzen – wie dem Platz vor dem Pantheon mit seinen Garküchen und Weinschenken – auf . . .

So setzt sich die Gestalt Giovanni Beris in Szene, sie bekommt eine Biographie, sie wird ein Charakter. Ich brauche ihr nur noch den Auftrag zu erteilen, der Gestalt des Fremden, die am frühen Abend des 29. Oktober 1786 auf der Piazza del Popolo einer Kutsche entsteigt, zu folgen. Durch diesen Auftrag wird Giovanni Beri, der Voyeur, zum Spion, der in Diensten des Vatikans Goethes römisches Leben ausspionieren wird.

Mit diesem Spion habe ich mir gleichsam ein „Ersatzobjekt“ geschaffen, das die Beobachterrolle nun in meinem Namen übernehmen wird. In dieses Ersatzobjekt sind Momente meiner eigenen Wünsche und Sehnsüchte eingegangen; zusammen mit den weiteren, ausphantasierten Momenten verbinden sie sich zu dem Projekt, Goethe, den Fremden, in Rom heimisch zu machen. So wie Giovanni Beri das Dunkel um Goethes Rom-Aufenthalt aufklären will, möchte ich zu der geheimnisvolleren, tieferen Lesart von Goethes Rom-Aufenthalt vordringen, zu einer Lesart, die wegführt vom Bildungskanon und die bisher ignorierten Hintergrundmotive von Goethes Aufenthalt besser beleuchtet.

16

Die Szene der Begegnung. Das komplizierte Geflecht der Motive bedarf nun der Gestaltung, Goethe und Beri müssen sich am frühen Abend des 29. Oktober 1786 auf der Piazza del Popolo begegnen. Ich entwerfe die Szene, ich setze beide Gestalten in Beziehung zueinander. Mit dieser ersten Begegnungsszene sind sie von nun an aneinander gebunden. Wer erkennt wen? Wer wird wie auf den anderen aufmerksam? Die Phase der Notate ist vorbei, ich beginne zu schreiben:

Am frühen Abend des 29. Oktober 1786 sah der junge Giovanni Beri, der eben auf einem herbeigerollten Stein Platz genommen hatte, um in Ruhe einen Teller Makkaroni zu verzehren, einen Fremden dem aus nördlicher Richtung auf der Piazza del Popolo eingetroffenen Reisewagen entsteigen. Beri hatte gerade die Finger seiner Rechten in die noch heißen Nudeln getaucht, um sie bündelweise, wie weiße Würmer, in den Mund zu schieben,

als der Fremde seinen Reisehut lüftete und ihn immer wieder hoch in der Luft schwenkte, sich dabei im Kreise drehend, als wollte er sich der ganzen Stadt Rom als Liebhaber und Freund präsentieren.

Der junge Beri hatte schon viele Reisende aus dem Norden auf diesem ehrwürdigen Platz ankommen sehen, doch noch selten hatte sich einer so merkwürdig benommen wie dieser stattlich gewachsene Mann in weitem Überrock, dem sich jetzt eine Gruppe von Wachbeamten näherte, um seinen Namen in die dafür vorgesehenen Listen einzutragen. Das Betragen des Fremden ähnelte einem Auftritt im Theater, es hatte etwas von Leidenschaft und großer Aktion, und doch fehlten ihm auf dem weiten Platz, der durch die Parade der Kutschen beinahe vollgestellt war, die passenden Zuschauer.

„Mach weiter so, mach nur weiter!“ dachte Beri, insgeheim belustigt, während er mit Daumen und Zeigefinger nach den entweichenden ölgetränkten Nudeln griff und sie langsam durch den über den Teller gestreuten Käse streifte. Jetzt riss sich der Fremde den Überrock vom Leib, warf den Hut auf den kleinen Koffer, breitete die Arme aus und dehnte den ganzen Körper wie eine gespannte Feder. Beri grinste, vielleicht hatte man es mit einem Schauspieler zu tun! Doch das Grinsen verschwand augenblicklich, als er bemerkte, dass ihn das merkwürdige Gebaren zur Unachtsamkeit verführt hatte. Für einen Moment hatte sich der Teller offensichtlich in Schräglage befunden, ein kleinerer Haufen der köstlichen Makkaroni lag schon auf dem Boden.

„Daran bist Du schuld!“ entfuhr es Beri, der sich jedoch gleich darüber wunderte, wie brüderlich er den Fremden insgeheim anredete. Irgend etwas Anziehendes hatte dieser Tänzer, irgend etwas, das einen noch schlummernden Teil seiner Seele berührte! Beri hielt den Teller für einen Augenblick mit der Rechten und fuhr sich mit der Linken durchs Gesicht. Träumte er? Hatte ihm das Glas Weißwein zugesetzt, das er an diesem warmen Nachmittag getrunken hatte? . . .

17

Der Erzählhunger. Im Sommer 1991 entwerfe ich in Rom diese Eröffnungssequenz meines Romans „Faustinas Küsse“, den ich erst sechs Jahre später nach vielen Umwegen beenden werde. Die Sequenz legt die Beziehung der beiden zentralen Gestalten, Goethe und Beri, zueinander fest, sie zeigt Beri als den erstaunten, verblüfften Beobachter, dessen Auge so sehr von seinem neuen Objekt angezogen wird, dass er darüber alle anderen Reize (wie Essen und Trinken) vernachlässigt.

Die Anziehung ist so stark, dass sie über die pure Faszination, das augenblickliche Erstaunen, weit hinausgeht. Der Fremde löst in Beri einen bestimmten Reflex aus, sein Anblick trifft Beri so, als begegnete er einem Freund, den er lange nicht mehr gesehen hat. Zwischen Beri und Goethe be-

stehen so von Anfang an Verbindungen, die das Berische Auge nicht nur zu einem Beobachten und Erkennen, sondern – wie in einer Freundschaft – sogar zu einem Wiedererkennen antreiben.

Für diesen Impuls gibt es in der Eröffnungssequenz bereits untergründige Motive, deren Bedeutung mir in der frühen Schreibphase nicht bewusst war. Beris Essen und Trinken, diese wollüstige Schau des Einzelgängers, der sich abseits von den anderen verwöhnt, sind der deutlichste Hinweis auch darauf, wie die Beziehung Beris zu Goethe von vornherein angelegt ist. Beri erscheint wie eine Verkörperung einer Rom-Imago, wie eine Darstellung des römischen Schlundes, den die Piazza del Popolo sehr anspielungsreich verkörpert.

Der römische Schlund, Beris Mund, beginnt, sich zu bewegen. Er nimmt die einheimischen Speisen, Makkaroni und Wein, zu sich, en passant aber will er noch viel mehr bewältigen: Er will auch die Bilder der Fremden mit hinunter schlucken, er will sie auflösen, sie unsichtbar machen und sie damit genau jenem Projekt der Auflösung und Verwandlung zuführen, das die Fremden selbst von Rom erwarten.

Aber diesmal gelingt das Vertilgen und Schlucken nicht ganz so leicht. Selbst Beris großer Appetit, sein Schlingen, bringt den Fremden nicht herunter, der Bissen Goethe bleibt Beri gleichsam im Halse stecken, er widersetzt sich, er gleitet nicht gefügig in den Rachen der Erwartung. Beri würgt ihn wieder hervor, er wird ihn sich neu vornehmen, immer wieder, so lange, bis er sich endlich auf seiner Zunge zersetzt und Goethes nordischer Leib in lauter romgetränkte Fermente zerfällt . . .

Im Blick auf dieses Erzählvorhaben springt Beris Appetit auf das Erzählganze über, es wird zum Erzählhunger, der von nun an das Inszenierungsspiel beider Gestalten betreiben wird.

18

Kreativität als *Spiel mit dem Selbst*. Hinter der Verbindung von Beri zu Goethe, die sich im Verlauf des Romans immer mehr nach der anderen Seite neigt und so zu einer Verbindung Goethes mit Beri wird (die beiden werden allmählich Freunde in genau dem „brüderlichen Sinn“, den Beri schon in der Eröffnungssequenz dunkel ahnt), wuchert der autobiographische Reflex, sich Goethe, die Bildungsgestalt, gleichsam zum Freund zu machen. Er lässt den Text der „Italienischen Reise“ nicht gelten, sondern treibt einen Gegen-Text hervor, der die gemeinsame Ur-Idee der Rom-Reise, die „Verwandlung“, Goethe nun auch als konkret-sinnliche Idee abverlangt. Der Blick, den ich dadurch mit Beri auf Goethe werfe, entdeckt zu Beginn seines Rom-Aufenthaltes nichts als Mängel, die sich seiner nordisch-skeptischen Besucher-Haltung verdanken.

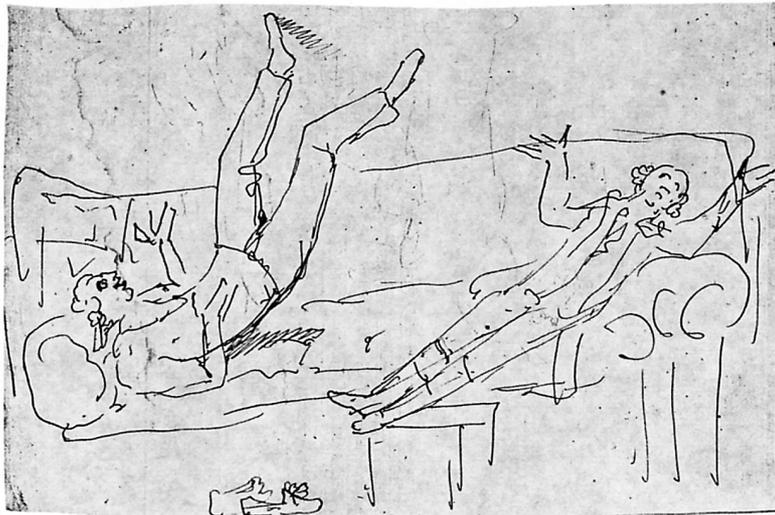


Abb. 4. Zwei Männer auf einem Sofa [2]

Der Roman verfolgt die Auflösung dieser nordischen Skepsis, anders gesagt: Er legt lauter Köder aus, um Goethe in die unmittelbar sinnliche Sphäre der Eindrücke zu ziehen. Goethe „verwandelt“ sich nicht in einen römischen Klassizisten, die Vorzeigefassade des gebildeten Bekehrten, sondern in einen Liebenden, der schließlich genau jene Römerin liebt, die auch die Geliebte Giovanni Beris ist . . .

Den kreativen Funken, die Illumination, durch dieses Köder-Auslegen über mehrere hundert Seiten imaginativ zu führen, gelingt nur, wenn im Romanuntergrund ein anderes Spiel läuft, das Spiel mit dem autobiographischen Selbst, das erlaubt, die Masken Beris und Goethes immer wieder zu tauschen und diesen Tausch als Spiegelung eigener Erfahrungen zu verstehen.

Das schönste Bild, das ich für diesen schwer durchschaubaren Vorgang später fand, war eine Skizze Tischbeins, des Goethe'schen Hausgenossen während seines Rom-Aufenthaltes in der Wohnung am Corso. Goethe und ein Freund tummeln sich da auf einem Sofa, so ausgelassen und impulsiv, dass die Bildungsgestalt Goethes alle Macht verloren hat.

Von heute aus ist mir klar, wen ich da an Goethes Seite sah, wer die Arme ausbreitete und sich dehnte und wer sich den Rock vom Leib riss. Manchmal stehen die Flamingos auf einem Bein. Meine Tochter liebt sie deswegen noch immer.

Abbildungsnachweis

[1] Werkstattarbeiten des Autors

[2] Federzeichnung um 1786/1787, Bretten, Privatbesitz