



Lothar Schröder

Vigoleis – ein Wiedergänger  
Don Quijotes

Eine Untersuchung  
zum literarischen Lebensweg  
des Helden im Prosawerk  
Albert Vigoleis Thelens

Grupello Verlag

*Das Auge liest mit – schöne Bücher für kluge Leser*

Besuchen Sie uns im Internet unter:

[www.grupello.de](http://www.grupello.de)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e. V.

Die Dissertation wurde eingereicht im Fachbereich Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen. Die Gutachter der Arbeit waren Professor Werner Jung und Professor Herbert Kaiser. Die mündliche Prüfung unter Vorsitz von Professor Helmut C. Jacobs fand am 14. Mai 2007 in Essen statt.

Illustration auf dem Einband:  
Walter Klemm (1883-1957), Lithographie zu »Don Quijote«

1. Auflage 2007

© by Grupello Verlag  
Schwerinstr. 55 · 40476 Düsseldorf  
Tel.: 0211-498 10 10 · Fax: 0211-498 01 83  
Druck: Klaus Müller, Grevenbroich  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89978-080-2

## INHALT

1.	Einleitung	7
1.1	Forschungsstand	14
2.	Die Vorgeschichte: <i>Regresso ao Paraíso</i> – eine Rückkehr ins Paradies	17
3.	Vigoleis – seine literarische Geburt und die Kraft seines Namens	32
4.	Gelebtes Mittelalter	45
4.1	Vigoleis erzählt seine Welt ohne Bilder	51
4.2	Der Geschichtsskeptizismus des Vigoleis	56
4.3	Die unbeschreibbare Landschaft	69
4.4	Das zweifelhafte Bildnis	75
5.	Gelebte Literatur	83
5.1	Des Trigelaphen Selbstgespräch	92
5.2	Vigoleis in den Fängen der Verleger	101
5.3	Grenzen der gelebten Literatur: Vigoleis und der Faschismus	108
6.	Gelebtes Rittertum	117
6.1	Das Don-Quijote-Prinzip: Der Leser wird Held	124
6.2	Die Desillusion der wiederholten Ausfahrt	131
6.3	Nach allen Abenteuern	141
7.	Statt eines Nachworts – letzte Rückkehr über die Saudade	149
8.	Lebenslauf Albert Vigoleis Thelens	157
9.	Literatur	159
9.1	Zitierte Quellen von Thelen	159
9.2	Zitierte Übersetzungen von Thelen	160

9.3	Zitierte Forschungsliteratur und Zeitungsbeiträge zum Werk Thelens	160
9.4	Sonstige zitierte Quellen	163
9.5	Sonstige zitierte Sekundärliteratur	164
10.	Anhang	167
10.1	Inhaltsskizze für die geplante Fortsetzung der Insel im Auszug	167
10.2	Brief von Albert Vigoleis Thelen an Ria Kunze, datiert vom 2. Januar 1981	170
10.3	Titelbild der Parabel Glis-Glis, von Thelen kommentierter Klappentext und Widmungen	178

## 1. EINLEITUNG

Am Anfang steht ein Gedankenspiel. Sich vorzustellen, daß das Prosawerk Albert Vigoleis Thelens (1903-1989) in seiner Gesamtheit – mit den beiden umfangreichen Dichtungen, der Parabel, den Erzählungen, den Skizzen und Fragmenten – ein Leben erzählt. Es ist nicht das seines Autors, wohl aber des von ihm zum literarischen Leben erweckten und zum erzählenden Held berufenen Vigoleis: Er ist im besten Sinne von Dichtung autark, sein Leben entstammt dem Bezirk des Literarischen und bleibt auf diesen bezogen. Darum ist sein Lebenslauf ein besonderer; er beginnt nicht mit der Geburt und endet nicht mit dem Tod, sondern hebt an mit dem ersten Buch und verstummt, wenn alles Wesentliche erzählt wurde. So verhält es sich mit dem Wesen aller literarischen Figuren: Mit ihnen wird die Dichtung jedes Mal aufs Neue erfunden, mit ihrem Abschied endet sie.

Es gehört zu diesem Gedankenspiel, daß die Deutung des Vigoleis im Mittelpunkt steht. Um seine Vorgeschichte geht es und um sein Entstehen, es geht um seine Entwicklung, sein Weltverständnis und seine Verweiskraft. Die Fixierung auf diese Erzählerfigur als eine Gestalt der Fiktion ist die Grenze dieser Arbeit und soll zugleich die Abgrenzung zu jenen Untersuchungen sein, die im Thelenschen Werk vor allem eine Art Autobiografie nachzuzeichnen versuchen.<sup>1</sup> Auch der lange und immer wieder neu geführte wissenschaftliche Diskurs über die Mischform von Fiktion und Nicht-Fiktion in Thelens Werk wird nur am Rande Erwähnung finden beziehungsweise an den Stel-

---

<sup>1</sup> Diesen Versuch hat bereits Jürgen Pütz in dem Buch »Sie tanzte nackt auf dem Söller« (Claassen, 1992) unternommen, bei dem mit chronologisch sortierten Thelen-Texten das Leben des Autors nachgestellt werden soll. Ein solches Herausreißen von Prosa-Brocken aus teilweise immensen Textzusammenhängen ist grundsätzlich problematisch; bei Thelen aber, für den das abschweifende Erzählen Sprachstil ist und die Wege des Erinnerns nachzeichnet, wirkt ein solches Nachsortieren der Prosa zerstörerisch. Folgenreicher aber ist die mehr oder minder stillschweigende Voraussetzung, bei allem Geschriebenen handele es sich in diesem Fall auch um das tatsächlich Erlebte. Wenn Thelen im Nachwort zu seinem Werk *Die Insel des zweiten Gesichts* betont, er treibe sein »Spiel mit dem wirklich Erlebten«, so wird mit dieser Textsammlung dem Spiel ein Ende bereitet. Eine solche Festlegung widerspricht dem gesamten Werk – und auch zentralen Thesen der Dissertation, die Jürgen Pütz zwei Jahre zuvor unter dem Titel »Doppelgänger seiner selbst« veröffentlichte. (Deutscher Universitätsverlag, 1990) Darin weist Pütz mehrfach auf die Verknüpfung fiktiver und authentischer Elemente hin (vgl. Pütz, 1990, S. 151ff.) und spricht in diesem Zusammenhang von einer »Literarisierung der Autobiografie«. (ebd., S. 172)

len, an denen er für die Deutung der Figur, deren Einbettung in literarische Kontexte und vor allem für das inhaltliche Verständnis der Thelenschen Dichtung relevant wird. Die Formdebatte (die stets dann geführt wird, wenn diskussionswürdige Inhalte sich dem Zugriff zunächst verweigern oder nach Meinung des Interpreten weitgehend fehlen) soll in dieser Arbeit keine Fortsetzung finden. Auf Dauer sind solche Diskussionen für ein weiterführendes Verständnis des Werkes unfruchtbar und für den Nutzer der Literatur und eigentlichen Vermittler von Literatur, den Leser, ohne größeren Belang.

Aber gerade in der wissenschaftlichen wie literaturkritischen Rezeption der Thelenschen Werke ist diese Art der thematischen Engführung zu beobachten: Seit Jahrzehnten werden einzelne Themenfelder immer und immer wieder bestellt. Wobei die Erträge von Mal zu Mal dürftiger ausfallen. So gehören vor allem Fragen nach der Form zum Ritual vieler Beiträge; ob *Die Insel des zweiten Gesichts* (und gelegentlich auch *Der schwarze Herr Bahßsetup*) zur schelmischen oder pikarischen Romantradition zähle, ob die Bücher eher fiktional oder autobiografisch seien und was es in diesem Zusammenhang mit dem Phänomen der angewandten Erinnerung auf sich habe.

Es gibt in der Thelen-Forschung weitere, liebgewonnene Themen, Thesen und Verdikte. Dazu zählt die Klage, Thelen sei nicht nur ein am Rande des Literaturbetriebs stehender Autor (was insbesondere die vielfachen Selbstauskünfte Thelens hinreichend belegen), sondern zudem ein aus dem literarischen Leben vertriebener. »Das Porträt eines zu Unrecht vergessenen Schriftstellers« (Staudacher, 2003) steht auf dem Buchrücken der bislang einzigen (und überdies fehlerhaften) Biografie, die mit einer solchen Annonce gar zu werben versucht. Weil dies offenbar gut klingt, wird es permanent wiederholt. Sicher, auf heutigen Bestsellerlisten sucht man nach dem Titel *Die Insel des zweiten Gesichts* vergebens (wie aber auch viele andere Werke der deutschsprachigen Literatur aus dieser Zeit).

Aber ist ein Autor tatsächlich vergessen, dessen Werk im Jahre 2006 – 53 Jahre nach der Erstveröffentlichung – neben Buchclubausgaben sowohl als gebundene Ausgabe im Claassen-Verlag als auch als Taschenbuch (Ullstein) im Handel erhältlich ist und die Zahl der aufgelegten Bücher die 150.000 längst überstiegen hat? Von solcher Präsenz sind etliche und vermeintlich namhaftere Werke aus der Zeit zwischen 1952 und 1954 weit entfernt.

Auch eine andere Klage ist von robuster Lebenskraft, wie es 2003 auf dem Münsteraner Kolloquium zum 100. Geburtstag Thelens wieder zu hören war und in den jüngst publizierten Vorträgen nachzulesen ist: Die Kritik an der unzureichenden Wahrnehmung insbesondere des *Bahßsetup*-Romans und damit auch die Kritik daran, daß Thelen noch immer bloß als der *Insel*-Dichter und sogenannter Ein-Buch-Au-

tor wahrgenommen werde. Das kann man durchaus als ungerecht empfinden und beanstanden. Nur: Wer dies tut, sollte oder muß über die reine Kritik an der eingeschränkten Rezeption hinaus auch das Gegenteil belegen; er müßte also nachweisen, daß Thelen kein Ein-Werk-Autor ist, indem er über den *Bahßsetup* und andere Prosaarbeiten forscht und das Besondere und Beachtenswerte ebendieser Werke herausarbeitet. Auch in den Kolloquium-Beiträgen zum Thelen-Jubiläum wird Kritik an der verengten Wahrnehmung des Thelenschen Werks laut, jedoch findet sich kein Vortrag, der sich ausführlich und ausschließlich dem *Bahßsetup* widmet.<sup>2</sup> Das ist kein Sonderfall, sondern ein Spiegel dessen, auf welches wissenschaftliche Interesse der *Bahßsetup* in den zurückliegenden vier Jahrzehnten gestoßen ist.

Was aber, wenn der *Bahßsetup* weder sprachlich noch thematisch an seinen bedeutenden Vorgänger, den *Insel*-Roman, heranzureichen und über diesen hinauszuweisen vermag? Möglicherweise ist er »schwächer«, ein vom großen Debüt-Erfolg gleichermaßen angesporntes wie gehemmttes Zweitwerk. Bei der Darstellung des literarischen Lebenslaufs muß es Teil dieser Untersuchung sein, die Bedeutung des *Bahßsetup* im Kontext des Thelenschen Werks einzuordnen und zu bewerten. Eine eher kritische Betrachtung ist dabei ausgerichtet auf das Bemühen, die Thelensche Dichtung von ihren erzählten Inhalten her zu begreifen.

Zu den Auffälligkeiten der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Thelen zählt auch, in welcher Weise das Thema Faschismus vernachlässigt beziehungsweise ausgespart wurde. Mitverantwortlich dafür sind vor allem die poetologischen Reflexionen, wie es in einem Aufsatz von Rosmarie Zeller anklingt: »Das, was erzählt wird, ist wichtiger als die Art und Weise, wie es erzählt wird [...] Daß in der *Insel* die Verhältnisse genau umgekehrt liegen, ist offensichtlich und macht ja geradezu den Reiz dieses Werks aus.« (Zeller, 1988, S. 63) Diese Aussage ist typisch für die Rezeption, obgleich es auch mahnende Rufe gibt: So werde »es höchste Zeit, die aus Reih und Glied tanzenden Manierismen und Digressionen, den Sprachwitz und die anarchistische Melancholie in ihrer *politischen*, d. h. im Falle Thelens: antifaschistischen Widerständigkeit und Standhaftigkeit zu begreifen«. (Wallmann, 1989, S. 210) Und: »Beim unbekümmerten, das heißt auf Sprache und Sprachwitz konzentrierten Lesen muß sich der Faschismus in der *Insel* zwangsläufig harmlos, wenn nicht gar anekdotisch ausnehmen. Eine solche Lesart entschärft aber die zeitkritischen Aspekte des Buches und degradiert es schließlich zur harmlos-ver-

---

2 Allenfalls Wolfgang Ullmann bezieht in seiner Untersuchung »Albert Vigoleis Thelen und die Sprache des Totalitarismus als linguistisches, ästhetisches und theologisches Problem« auch den *Bahßsetup* mit ein. (vgl. Ullmann, 2005)

bindlichen, wenn auch amüsan-kurzweiligen – sei's drum – Sommerlektüre von Mallorcatouristen. Damit ist Thelens Intention vollends auf den Kopf gestellt.« (Jung, 1984, S. 23)

Aber selbst in den wenigen anderen Fällen, in denen eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Thelen angestoßen wird (etwa zum Thema Faschismus), wird diesem Diskurs oft nur ein geringes Gewicht beigemessen. Ein Beispiel hierfür ist die Untersuchung von Ria Hess, in der es heißt: »Über Hitler erfährt der Leser quantitativ entschieden mehr als über die beiden schon genannten Führer [gemeint sind Franco und Mussolini, L.S.]. Allerdings auch nur Gemeinplätze.« (Hess, 1989, S. 89) Und für Alfred Antkowiak hebt sich »Thelens Antifaschismus, so bitter ernst er ihn auch meint [...] ironisch selbst auf. Daran können die vielen kleinen Wahrheiten nichts ändern, die in dem Buch zu finden sind, dieweil die große Wahrheit, der Hinweis auf den sozialen Grund des Faschismus fehlt.« (Antkowiak, 1956, S. 143)

Die Forschungslücke ist erstaunlich, zumal der Faschismus spätestens ab der Hälfte des *Insel*-Epos eine wesentliche Rolle spielt. Diese Gewichtung war vom Autor selbst gewählt worden, wie es unter anderem in seinem Brief an Ludwig Thelen vom 4. Mai 1952 deutlich wird: »ein sehr grundlegendes kapitel habe ich gestern abgeschlossen: 1933, und wie vigoleis und beatrice auf der insel reagieren [...]« (Thelen, 2000, S. 165) Erst 1984 rückte diese zeitkritische Dimension des Buches mit Werner Jungs Beitrag, »Die Insel des zweiten Gesichts – eine antifaschistische Lektüre?« (Jung, 1984, S. 21ff.), nachhaltiger in den Vordergrund. Allmählich nimmt dieser Aspekt einen größeren Raum ein, zuletzt mit der Untersuchung Michael Neumanns »Der pikarische Moralist« (Neumann, 2000) sowie mit Werner Jungs überarbeitetem Faschismus-Beitrag auf dem Thelen-Symposium 2005 in Münster. (publiziert in: Eickmanns, 2005)

Gerade vor dem Hintergrund des Faschismus muß klargestellt werden, daß eine Untersuchung zum Lebensweg des Vigoleis eine Gratwanderung ist und bleibt: Mit der Überbetonung des Fiktionalen marginalisiert sie das tatsächlich Erlittene, und in der autobiografischen Aufwertung der Texte wird der Fiktion der Platz zur Entfaltung allgemeiner Aussagen genommen; aber genau damit würde unmöglich, die Thelensche Prosa auch ins weltliterarische Umfeld zu stellen und sie dort zu erschließen. Darum soll dieser Arbeit folgende Überlegung als Wegweisung dienen:

Die wirkliche Frage über Autobiographie als Fiktion oder Fiktion als Autobiographie ist folgende: Lesen wir Literatur, um etwas über das Leben des Autors herauszufinden, oder weil wir an Menschen interessiert sind und am Zustand des Menschen? Wenn wir nur am Leben des Autors interessiert sind, warum bitten wir den Autor

dann nicht darum, uns die Geschichte seines Lebens zu erzählen? Doch wenn er das tut, können wir ihm vertrauen? Nun, ich glaube nicht, daß wir am Leben des Autors interessiert sind. Wenn das der Grund wäre, warum wir Romane lesen oder einem Schriftsteller zuhören, der über sein Werk erzählt, dann wäre das ganze Unterfangen Literatur trivial, lächerlich und uninteressant. (Federman, 1992, S. 147 f.)

Den Thelenschen Vigoleis als eine eigenständige literarische Figur zu begreifen und verstehen zu lernen, ist eine Projektion. Wie jede Lektüre und vor allem jede analysierende Lektüre stets eine Projektion ist. Weil Literatur nicht einfach nur fiktional ist. Sie fordert mit ihren Erfindungen immer auch den Leser heraus, dessen Imaginationskraft und -willen. Der Sinn von Literatur wird somit erst durch den Leser und im Akt des Lesens erzeugt. In den Worten von Octavio Paz heißt das:

Das Werk ist das Werk durch den Leser. Ein augenblickliches Denkmal, das fortwährend errichtet und fortwährend zerstört wird, weil es der Kritik der Zeit, das heißt der aufeinanderfolgenden Generationen der Leser unterworfen ist. Das Werk entsteht aus der Verbindung von Autor und Leser; daher ist die Literatur eine Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft: eine Gemeinschaft von Werken, die ein Publikum von Lesern schaffen und die zugleich von diesen Lesern wiedererschaffen werden. (Paz, 1984, S. 231)

Zugespitzter und wesentlich knapper formuliert es aus Leser- und Interpretensicht der Germanist Klaus Briegleb, wenn er sagt: »Die Literaturgeschichte sind wir.« (Briegleb, 1997, S. 117) Die Vermittlung und Weitergabe liegt stets und vor allem in der Verantwortung des Lesers. Die Sinngebung schließt seine Sichtweise im Sinne eines Interpretieren ein.<sup>3</sup>

Was in diesem Fall die Projektion, genauer: ein durch den Text initiiertes, inspiriertes und abgesichertes Hineinlesen leisten soll, ist

---

3 Dieser Interpretations-Zugang wird von den Urhebern der Literatur, also den Autoren, nicht selten mit Mißtrauen, bisweilen mit Ablehnung begleitet. Ihre Sicht ist die des Schöpfers, ihr Blick aufs Werk ist ohne Distanz und muß es sein. Auch Thelen hat sich eher belustigt zu den Bemühungen einer Deutung geäußert, so auch in einem Brief an Martha Thelen vom 23. Dezember 1956: »glaubst du, ich verstünde alles, was ich lese? mich selbst etwa, wenn ich über den korrekturbogen gebeugt sitze? andere wieder verstehen mich von a bis zet und noch darüber hinaus. das sind die guten geister, die dem autor auch lange briefe schreiben und ihm sagen: wie viel da alles zwischen den zeilen stehe! sie zu fragen, was denn da alles zwischen stehe, das wage ich nicht, obwohl ichs doch gerne wüßte.« (Thelen, 2000, S. 191)

das textimmanente Verständnis einer Figur, deren Verankerung in die Literatur- und somit auch Geistesgeschichte. Denn Vigoleis steht für einen besonderen Lebensentwurf, für eine Begegnung und Auseinandersetzung mit der Welt, die sich aus der Tradition der Weltliteratur nährt und in die Gegenwart hinein verlängert wird. Das geschieht vor allem in der Figur des Don Quijote, dem großen Ahnherrn der modernen Literatur: Als erster Leser wird er zum Helden in der Literatur und fordert die Welt gegen die Welt der Bücher heraus. Es sind große Fußstapfen, in die Vigoleis seinen Fuß setzt. Aber sie passen. Denn die Konfrontation der Welt mit der erlesenen Welt der Bücher ist das zentrale und eigentliche Abenteuer, von dem die Bücher Albert Vigoleis Thelens erzählen.

Die Figur des Vigoleis ist vor allem ein Produkt der Literatur. Und sie wird auf Mallorca – also im Lande des Don Quijote und auf dem gleichen Breitengrad wie die La Mancha liegend – das Abenteuer ihres Lebens erfahren: Weil dieser Vigoleis das Gelesene dem Erlebten überstülpt, weil er Literatur in radikaler, also quijotischer Weise zu leben sucht. Das steht im Kern der *Insel des zweiten Gesichts*.

Mit diesem Buch geht Vigoleis im wahrsten Sinne des Wortes in die Geschichte der Literatur ein. Er hat sich in die Literatur hineingelesen und ist selbst Literatur geworden – wie es auch Don Quijote im zweiten Teil widerfahren ist. Dort besucht der Ritter eine Druckerei, in der gerade der zweite, indes nicht von Cervantes stammende und somit gefälschte Teil produziert wird. Vielen Figuren des zweiten Teils ist der Ritter längst zum Begriff geworden. Er ist ein bereits literarisierter und durch die Literatur berühmt gewordener Held innerhalb der Fiktion. Darin spiegelt sich das Schicksal dieser Figur. Und Vigoleis wird es nicht anders ergehen. Das ist die Geschichte vom *Schwarzen Herrn Bahßetup*.

Der *Bahßetup* wird unter diesem Gesichtspunkt zu einer Art Begleitbuch des *Insel*-Epos, eine Schrift, die das Schreiben am Roman kommentiert: Mit der *Insel* ist das Abenteuer beendet, das Werk abgeschlossen; es folgt auch in diesem Sinne der Struktur von Don Quijotes erstem und zweitem Teil.

Noch aber sind die Ausfahrten des Ritters Vigoleis nicht beendet. Nur: Seine Kreise werden zusehends kleiner, die Begegnungen mit der Welt erfahrungsärmer. Was bleibt, ist der Rückzug: Die Betrachtung der Welt und das Rasonieren geschehen jetzt aus dem begrenzten Bezirk der so genannten Rocca Vispa, der namentlich so bedeutungsreichen Felsenvilla. Was folgt, ist das Schreiben über das Schreiben – eine defekte Schreibmaschine wird jetzt unter anderem zum Auslöser und Gegenstand einer Geschichte. Davon berichten die Parabel *Glis-Glis* sowie die Erzählung *Der magische Rand*.

Aber gibt es nicht doch eine Aussöhnung, wenigstens die Vermittlung zwischen Welt und Dichtung? Die schien sich anzudeuten – das

war vor der ersten Ausfahrt des Vigoleis, vor den *Insel*-Abenteuern und also vor der Geburt des Vigoleis als eine literarisch verwandelte Figur. Das war eine Zeit vor dem Erzählen, eine Zeit quasi der reinen Dichtung: Thelens Wirken als Übersetzer und Lyriker. Im Werke des portugiesischen Mystikers Teixeira de Pascoaes scheint vieles im Gleichklang zu schlagen; die Fiktion ist da noch keine Dissonanz zur Welt. Gelebte Dichtung, erdichtetes Leben – das meint eine Art Paradies. Wer das besingt, wählt keine Prosa, wohl aber den hohen Ton. Der ist dem Übersetzer der Pascoaes-Bücher durch die Werke selbst vorgegeben, vor allem durch die Übersetzungen der legendenhaften Biografien über *Paulus* und *Hieronymus*, die Übertragung von *Das dunkle Wort*. Der Ton wird aber auch in dem Gedichtband *Schloß Pascoaes* (1942) selbst nachempfunden, der ersten eigenständigen Buchveröffentlichung Thelens.

Die Aussöhnung bleibt eine imaginierte Aussöhnung, der Traum ein erdichteter Traum. Mit dem Aufenthalt auf dem eher der mittelalterlichen Welt verhafteten Gut des portugiesischen Mystikers scheint dieser wundersamerweise noch zu existieren. Während man Krieg und Verfolgung, Zerstörung und Untergang mit knapper Not entkommen ist, geht dort eine Wunschwelt in Erfüllung. Es wird sich später zeigen, daß auch diese nur aus Worten besteht. Noch – und das heißt in der Zeit auf Schloß Pascoaes – hat Vigoleis die literarische Bühne nicht betreten, hat er keine eigene Stimme. Vigoleis wird zwar schon im Namen seines Schöpfers geführt, aber als literarische Figur ist er noch nicht zum Leben erweckt. Selbst die Verse über Schloß Pascoaes kommen ohne Vigoleis aus. Aber diese erdichtete Welt wird zumindest Ausgangspunkt der späteren literarischen Ausfahrt, sie bleibt die Erinnerung an eine Vision, in der Wort und Welt in Einklang zueinander standen und miteinander existierten. Erst mit Vigoleis wird das Abenteuer gewagt, der Welt den Spiegel der Fiktion vorzuhalten.

Das ist der uralte Zweikampf, den Don Quijote aufgenommen hat und immer wieder ausficht. Und das beschreibt zugleich den Lebenslauf einer Figur, die in die Dichtung eingetreten und Dichtung geworden ist. Das Nachzeichnen wie auch das Deuten einer solchen Biografie ist Ausgangspunkt dieser Arbeit. Ihr Ziel ist das tiefere Verständnis einer literarischen Figur, ihrer Lebensauffassung und ihres Weltverständnisses. Drei Pfade führen deutend dorthin, alle drei sind dem Namen Vigoleis eingeschrieben: das Mittelalter, die Literatur, das Rittertum.

Diese drei Stichworte geben dem eingangs erwähnten Gedankenpiel seine Richtung. Und stets begleitet wird es von der Einsicht, die Vladimir Nabokov in seiner Vorlesung über Don Quijote im Sommersemester an der Harvard University 1951 so formulierte:

Wir werden nach Kräften bemüht sein, nicht den Fehler zu begehen, in Romanen dem sogenannten »realen Leben« nachzuspüren. Unternehmen wir also gar nicht erst den Versuch, die Fiktion der Fakten mit den Fakten der Fiktion in Einklang zu bringen. Der Don Quijote ist ein Märchen, so wie Bleak House und Tote Seelen auch [...] Aber ohne diese Märchen wäre die Welt nicht real. (Nabokov, 1991, S. 27)

## 1.1 FORSCHUNGSSTAND

Der auf viele Weise gefeierte und mit diversen Publikationen bedachte 100. Geburtstag Albert Vigoleis Thelens am 28. September 2003 hat der Forschung über das Werk des Dichters keinen größeren Schub geben können. Grundsätzlich neue Fragen an die Literatur Thelens blieben praktisch aus. Es schien, als sei das Terrain dieser Dichtung nicht nur abgesteckt, sondern auch weitgehend erkundet. An diesem Eindruck vermochten auch das Kolloquium sowie eine begleitende Ausstellung unter dem Titel »Albert Vigoleis Thelen – Mittler zwischen Sprachen und Kulturen«, die vom Zentrum für Niederlande-Studien der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster im November des Gedenkjahres veranstaltet wurden, nur wenig ändern. Es wurde bereits darauf eingegangen, daß dabei neue Forschungsansätze beziehungsweise eine intensivere Auseinandersetzung mit bislang wenig beachteten Thelen-Werken nicht oder nur am Rande stattfand. Thelen als Übersetzer, Celans Einfluß auf Thelen, Thelen als Kritiker und Thelens Blick auf die niederländische Literatur – insgesamt werden zunehmend Details in den Blick genommen und mehr oder weniger Spezialthemen behandelt.

Wirkliche Fortschritte in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung liegen einige Jahre zurück und lassen sich grob festmachen an zwei Daten: Zum einen die Jahre 1988 und 1989, in denen eine Reihe wichtiger Aufsatzsammlungen erscheinen und mit der Dissertation von Jürgen Pütz, »Doppelgänger seiner selbst«, eine Arbeit publiziert wird, die bis heute – neben der biografischen Einführung – in der Analyse der Prosa, der Auseinandersetzung in der Gattungsfrage und einer Bestandsaufnahme des Thelenschen Sonderwortschatzes bis heute grundlegend ist. Dagegen bleibt eine zweite Promotionsschrift aus dieser Zeit, die Arbeit »Untersuchungen zu Albert Vigoleis Thelens ›Die Insel des zweiten Gesichts‹« (1989) von Ria Hess, so allgemein und aussageschwach wie es bereits der Titel andeutet. Bei den größtenteils nur antizipierenden Betrachtungen über gesellschaftliche und historische Realitäten sowie über Fragen nach Gattung und Erzähltechnik ist es daher nicht erstaunlich, daß am Ende nach Selbstaussage der Inter-

pretin »zu viele Fragen offen bleiben« und »keine befriedigende Ergebnisse zustande kommen. Die »Insel« widersetzt sich nicht, aber sie entzieht sich der Untersuchung.« (Hess, 1989, S. 176)

Zurück zur Arbeit von Jürgen Pütz, um die sich in zeitlicher Nähe eine Reihe gleichfalls wichtiger Anthologien gruppieren. Dazu gehört der kleinere, von Horst Winz herausgegebene Band »Hommage á Albert Vigoleis Thelen« (1989), vor allem aber der Sammelband »Albert Vigoleis Thelen« (1988), in dem Guillaume van Gemert mit seiner Diskussion über den Schelmenroman als einer der ersten auf die Nähe des Vigoleis zu Don Quijote und Sancho Panza hinweist, Rosmarie Zeller die Stellung der »Insel« zwischen Autobiografie und Roman mit der Besonderheit des Erinnerns begründet und Jean Paul Bier die bis dahin unzureichend beachtete Parabel *Glis-Glis* in einen romantischen Verstehens-Kontext stellt. Bier erarbeitet die »donquichotteske« Chronik eines unkonventionellen Lebens und deutet die Parabel als ein geistiges Abenteuer, aus dem sich für den Erzähler die späte Lebensweisheit ergibt, »daß der moderne märchenbedürftige Mensch den märchenzerstörerischen Kräften, die er hervorgerufen hat, nicht mehr gewachsen ist«. (Bier, 1988, S. 82)

Erwähnenswert aus dieser ersten Phase der Thelen-Forschung ist auch die Anthologie »In Zweifelsfällen entscheidet die Wahrheit« (1988), in der erstmals ausführlicher über die Lyrik Thelens und seinem Briefwechsel reflektiert wird; außerdem wird das Prosawerk im Vergleich mit dem Dichter Jean Paul in einer größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang gestellt und damit der Weg beschritten, das Werk Thelens weniger als Autobiografie, sondern im Vergleich mit anderen Zeugnissen der Weltliteratur die »Insel« vor allem als Dichtung zu begreifen und auf diese Weise lebendig zu halten.

Einen Ursprung der vom Verfasser beobachteten und so bezeichneten zweiten Phase des intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung Ende der 1990er Jahre liegt mit Werner Jungs Aufsatz von 1984, die »Insel« nicht allein als Sprachkunstwerk zu schätzen und zu verstehen, sondern sehr konkret als eine antifaschistisch nachhaltige Lektüre. Diesen Ansatz nimmt Michael Neumann mit seiner Dissertation »Der pikarische Moralist« aus dem Jahr 2000 wieder auf. Dabei gelangt Neumann zu dem Befund, daß Vigoleis zu einem literarischen Mittel in seinem Kampf gegen den Faschismus greift und auch mit dieser Sonderhaltung in seinem Roman eine »gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft« einnimmt, die über die Entstehungszeit der »Insel« hinaus »ein kritisches Bewußtsein der historischen Prozesse« insgesamt möglich macht. Anders gelagert, aber ebenfalls bedeutsam ist der umfangreiche Thelen Sonderband der Zeitschrift »die horen«, der unter dem Titel »Lauter Vigoleisiaden oder Der zweite Blick auf Albert Vigoleis Thelen« im Jahr 2000 erschienen ist. Neben vielen

kleineren Essays ist der Band als Dokumentensammlung wichtig. Zahlreiche kleinere Thelen-Texte sind aufgeführt sowie auf fast 100 Seiten Briefe von Albert Vigoleis Thelen aus den Jahren 1929 bis 1989. Sie sind in diesem publizierten Umfang ein bislang einzigartiger Zugang zum Dichter Thelen: Sie sind Dokumente eines Autors, der auch ein bedeutender Briefschreiber ist und einen Teil seiner Dichtung zunehmend auf seine Korrespondenz übertragen hat. Dort wartet noch eine weitere Forschungsaufgabe im Kontext des Gesamtwerkes, so wie sie Jürgen Pütz zu Beginn des Münsteraner Kolloquiums formulierte: »Die Frage, welche Texte als nächstes erscheinen sollen, ist ebenso rasch zu beantworten: Thelens Briefe [...] ein Werk, das gleichberechtigt neben der *Insel* stünde.« (Pütz, 2005, S. 19)

Das Kolloquium zu Münster konnte die Thelen-Forschung ebenso wenig weiterführen wie zuvor zwei weitere Promotionsschriften aus den 1990er Jahren. Dabei setzt sich Johannes Roskothen in seiner Arbeit über die »Hermetische Pikareske« (1992) nur in einem Kapitel mit der »Insel« auseinander. Roskothen gelangt in seiner Untersuchung zu keinen neuen Erkenntnissen. Er greift die Schelmenroman-Debatte noch einmal auf und weist die Mehrdeutigkeit von Sprache als Spiel des Hermetischen aus. Ihren Wert für die Erschließung des Thelenschen Werkes liegt darum auch eher im Gesamtkontext dieser Dissertation, mit der die *Insel des zweiten Gesichts* eingebunden und verankert wird im großen literarischen Umfeld vergleichbarer Werke wie »Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch«, »Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«, »Die Blechtrommel« sowie »Jakob der Lügner«.

Nicht einmal von solch eingeschränktem Nutzen ist Klaus-Jürgen Hermaniks Arbeit »Ein vigolotrischer Weltkucker«. Themen wie Schelmenroman und abschweifendes Erzählen werden bloß aufgegriffen und im Rückgriff auf bereits bestehende Sekundärliteratur vorgestellt. In ihrer Addition verhartet die Untersuchung dann in so unbefriedigenden wie letztlich unspezifischen Ergebnissen wie diesen: »In der ›Insel‹ sind trotz des überbordenden Erzählstoffes so viele pikareske Züge aufspürbar, daß man sie getrost in den Kanon der modernen Schelmenromane eingliedern kann, ohne aber zu vergessen, daß diesem Werk eine einseitige Interpretation im pikaresken Sinne seinen vielfältigen Intentionen nicht gerecht werden würde.« (Hermanik, 1996, 157f.)

Die hier vorgelegte Arbeit versteht sich nicht als Abgrenzung zu diesen und anderen wissenschaftlichen Beiträgen, die bisher zu Thelen veröffentlicht wurden. Vielmehr versucht sie, einen neuen Zugang zum Werk aus dem Werk selbst heraus zu finden. Einige der bisherigen Erkenntnisse, Beobachtungen und Analysen dienen dabei als Wegmarkierungen. Seinen Boden findet diese Arbeit vor allem in der immanenten Deutung des Textes. Es ist das Bemühen, vor allem in den Phänomenen der Dichtung selbst das Wesen der Dichtung zu erkennen.

## 2. DIE VORGESCHICHTE: *REGRESSO AO PARAÍSO* – EINE RÜCKKEHR INS PARADIES

Fast zwei Jahre mußte Thelen warten, bis er das Buch endlich in seinen Händen halten und lesen konnte: *Regresso ao Paraíso*, die Rückkehr ins Paradies, von Teixeira de Pascoas. Bereits im November des Jahres 1936 hatte Thelen den Verfasser und Mystiker um ein Exemplar dieses Bandes in französischer Übersetzung gebeten. (vgl. BR, S. 25)<sup>4</sup> Ein weiteres Mal wurde das Buch im Mai des darauf folgenden Jahres Gegenstand des Briefwechsels – diesmal aber war von der Veröffentlichung in tschechischer Sprache die Rede (ebd. S. 28) – sowie im Januar des Jahres 1938 (ebd., S. 38). Schließlich – und das meint bereits September 1938 – war Thelen ein Exemplar zugegangen und ist von ihm wohl in kurzer Zeit auch gelesen worden. Jedenfalls berichtet er in einem Brief vom 19. September an Pascoas von den ersten Überlegungen, auch dieses Werk des Mystikers zu übersetzen: »Endlich habe ich im Deutschen die Form und den angemessenen Rhythmus entdeckt, um *Regresso ao Paraíso* übertragen zu können, ein Werk, zu dem ich bisher als Übersetzer keinen Zugang gefunden hatte.« (BR, S. 42)<sup>5</sup>

Der Zugang zum Paradies scheint demnach frei, allerdings handelt es sich dabei um die Pforte zu einem anderen, dem Ort der Dichtung zugewiesenen Paradies. Das wiederum findet sich im Einklang von Werk und Leben des portugiesischen Mystikers. In ihm wird für Thelen die Übereinstimmung von Dichtung und Lebenswirklichkeit greifbar und aus unmittelbarer Nähe erlebbar; Teixeira de Pascoas scheint den Zustand der gelebten Literatur erlangt zu haben und zu verkörpern. Das mystische Werk hatte Thelen schon auf Mallorca in den

---

4 Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird aus den Quellentexten Thelens mit der Angabe der jeweiligen Seitenzahl sowie mit dem Zusatz folgender Abkürzungen zitiert: *Die Insel des zweiten Gesichts*: I; *Der schwarze Herr Bahsetup*: B; *Glis-Glis*: GG; *Im Gläs der Worte*: GW; *Der magische Rand*: MR; *Poetische Märzkalbereien*: PM; *Briefe an Teixeira de Pascoas*: BR; *Saudade*: S.

5 Ob Thelen auch dieses Buch übersetzt hat, ist unklar. So schreibt er in einem Brief an Pascoas, daß er »viel Zeit« brauchen werde, »um diese überaus schwierige Aufgabe zu bewältigen«. (BR, S. 42) Das war 1938 und kann darauf schließen lassen, daß es zu einer Übertragung möglicherweise dann doch nicht mehr gekommen ist. Aber in einem Brief aus dem Jahr 1950 spricht er erneut von dem Buch und diesmal sogar von der Hoffnung, einen Verleger aus Deutschland für *Regresso ao Paraíso* zu finden (vgl. BR, S. 126), was eher auf eine abgeschlossene Übersetzungsarbeit hinzuweisen scheint. Ein Typoskript aber existiert nicht.

Bann gezogen, das eigentliche »Paradies« aber lernt er erst mit seinem Aufenthalt auf Schloß Pascoaes kennen. Wohlgermerkt: Es ist in diesem Fall noch nicht Vigoleis, der sich in den Briefen und Gedichten zu Wort meldet. Den Schauplatz der Literatur hat die von ihm erdichtete Figur noch nicht betreten; kein Werk gibt Auskunft über ihn. So haben wir es zu dieser Zeit allein mit dem Übersetzer Thelen zu tun, dem Zuträger der Literatur und Diener der Dichtung.

Die vom Pascoaes-Werk inspirierte Formulierung von der Rückkehr ins Paradies ist für die Beschreibung einer Vigoleisischen Vorgeschichte nicht als These geeignet, aber als eine Metapher, die in zugespitzter Form darauf verweist, wie der Aufenthalt auf Schloß Pascoaes von Thelen empfunden wurde, wie er darüber schreibt und erstmals dichtet. Das Erfahrungsbild speist sich sowohl aus den Briefen an Pascoaes, aus den Gedichten des Sammelbandes mit dem Titel *Schloß Pascoaes* sowie den Prosa-Fragmenten aus dem sogenannten portugiesischen Erzählkreis, wozu jene Texte zählen, die als Episoden einer Fortsetzung des Insel-Epos gedacht waren und die von der Flucht des Paares Vigoleis und Beatrice ins rettende Portugal erzählen sollten. Dazu gehören die an unterschiedlichen Stellen veröffentlichten Geschichten *Die Gottlosigkeit Gottes oder Das Gesicht der zweiten Insel*, *Der Hirtenbrief*, *Grenzstein der Freiheit* und *Ankunft in Porto*, ein Manuskript aus dem Nachlaß.

In all den für die Vorgeschichte relevanten Texten (Prosa, Lyrik und Briefe) wird eine Zeit vor der ritterlichen Ausfahrt des Vigoleis dokumentiert und damit der Abschnitt vor seinem Eintritt in die Welt der Literatur. In diesem Sinne ist Vigoleis noch nicht geboren, obwohl sein Schöpfer Thelen ihn wie ein Programm bereits im Namen führt. Die Pascoaes-Zeit ist eine unbelastete, unschuldige Zeit, in der – wie zu zeigen sein wird – kein Konflikt zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu existieren scheint. Denn die Welt des Mystikers und dessen Lebensumfeld ist die Welt der Bücher, die Welt des gedichteten Wortes. Und das Tor zu dieser Welt öffnet sich den Thelens zu einer Zeit, in der das Paar dem Faschismus entkommen ist und ringsum in Europa der Zweite Weltkrieg tobt. Das gerade vor diesem biografischen Hintergrund das portugiesische Landgut als Ort der Zuflucht und der Rettung paradiesische Züge annehmen kann, ist gleichfalls nachvollziehbar.<sup>6</sup> Dieser Umstand war beiden Geretteten sehr wohl bewußt,

---

6 Die geplante Fortsetzung der *Insel* sollte ausschließlich von der Verfolgung und der rettenden Ankunft auf Schloß Pascoaes erzählen. Von dem Buch mit dem geplanten Titel *Die Gottlosigkeit Gottes und Das Gesicht der zweiten Insel* ist bis auf einige Erzählungen (unter anderem wurden diese im Jahr 2000 mit der Veröffentlichung einer Originalaufnahme von einer Lesung Thelens aus Kapiteln der *Gottlosigkeit* dokumentiert; vgl. Thelen, 2000) nur noch das Inhaltsver-

wie Thelen in einem Interview mit Hans Ester 1987 sagte. Das Gespräch wurde auf Niederländisch geführt, allerdings wechselte Thelen zur deutschen Sprache, als er von der Flucht berichtet (»moet ik U in het Duits vertellen«): »Ich habe zu einer Zeit, wo andere in den Konzentrationslagern saßen, wo sie gefoltert wurden, wo sie erschossen wurden, wo sie vergast wurden, und wo sie auf der Flucht umkamen oder sich selber das Leben genommen haben, Kollegen von mir,<sup>7</sup> zu der Zeit, wo ihnen das alles angetan wurde durch die Verfolgung des Rassenwahns, haben wir, Beatrice und ich, eine relativ ruhige Zeit gehabt auf dem Landschloß des Dichters Teixeira de Pascoaes.« (Ester, 1988, S. 18)<sup>8</sup>

Folgt man der Chronologie des Pascoaes-Aufenthalts, so beginnt deren literarische Überlieferung ausnahmslos mit Texten, die mit größerem zeitlichen Abstand geschrieben wurden, auf jeden Fall nach der Arbeit am *Bahßsetup*-Buch. So wird die Ankunft auf dem Schloß in *Die Gottlosigkeit Gottes oder Das Gesicht der zweiten Insel* beschrieben, das zum Manuskriptumfeld der *Insel*-Fortsetzung zählt und zuerst 1974 in *Poesie* veröffentlicht wurde, dann ein weiteres Mal in leicht abgewandelter Form im Sammelband *Poetische Märzkälbereien*. Die zeitliche Differenz zwischen Erlebnis und Niederschrift ist erheblich und beachtenswert im Kontrast zu den beiden anderen, in unmittelbarer Zeitnähe zum Erlebten entstandenen Quellen – die 115 Briefe von Thelen an Pascoaes zwischen Juni 1935 und Oktober 1952 sowie die 1942 erstmals veröffentlichte Lyrik von *Schloß Pascoaes*. So sind

---

zeichnis beziehungsweise die Episoden-Abfolge in Stichworten existent. Daraus geht nicht nur der Umfang von knapp 870 Seiten hervor, sondern auch eine grobe inhaltliche Skizze. Bemerkenswert sind die wiederholten Stichworte »Paradies« (»Paradies Gottes«, S. 576; »Erschaffung des Paradieses«, S. 601; »Adam und Eva im Paradies«, S. 685) sowie die paradiesische beziehungsweise biblische Diktion im unmittelbaren Zusammenhang der Themen Portugal und Pascoaes an zwei dicht beieinander stehenden Stellen: »polit. Paradies Portugal« (S. 576) wie auch der Abschnitt auf den Manuskriptseiten 585 bis 588, der folgende Themen darstellen sollte: »Pilger, etc.«, »Pascoaes Name bleibt unausgesprochen, Jahwe und Jehowa«, »drei Bücher v. Vigo übersetzt«, »Colas wie Henny Pascoaes nannte«, »Endlich hören wir den Namen doch ausgesprochen«. (Die Kopien einiger Seiten dieser Inhaltsskizze sind zur Dokumentation im Anhang (10.1) angefügt.)

7 Gemeint ist in diesem Zusammenhang auch das Schicksal seines niederländischen Freundes und Dichters Hendrik Marsman, der 1940 mit seiner Frau zu den britischen Inseln und dann weiter nach Portugal fliehen wollte. Sein Schiff wurde von einem deutschen U-Boot torpediert und sank; seine Frau überlebte als einziger Passagier die Katastrophe.

8 Hinzu kommt die Dramatik der Flucht. So passierten die Thelens am 31. August 1939 die spanische Grenze in Richtung Portugal, einen Tag bevor in dem Land ein Gesetz in Kraft trat, wonach an Ausländer keine Aufenthaltsgenehmigung mehr erteilt werden durfte. (vgl. M. Thelen, 2000, S. 323)

durch den Erinnerungsabstand vermutlich vieler Jahre diverse Ausschmückungen wie auch bewußte und unbewußte Hinzudichtungen wahrscheinlich.<sup>9</sup> Auch der Ton ist merklich distanzierter geworden, selbst wenn man bedenkt, daß sich Briefe von literarischen Erzählungen oder auch Gedichten in der Freiheit ihrer Beschreibungen erheblich unterscheiden. Man darf aber vermuten, daß Thelen zur Zeit seines Portugal-Aufenthalts den so verehrten Mystiker wohl kaum mit jenen Worten dargestellt hätte, wie sie später in der Geschichte *Tabakpanik* Eingang fanden: »Der Dichter Teixeira de Pascoaes war ein schwächliches Männlein, das mit ein paar Mundvoll pflanzlicher Kost bestehen konnte, – Beiderwand aus Haut und Knochen sozusagen.« (PM, 121) Die Geschichte erschien erstmals 1955 und ist wahrscheinlich sogar erst nach dem Tode des Mystikers am 14. Dezember 1952 geschrieben worden. Aussagefreudig ist auch der ursprüngliche Titel, unter dem die Geschichte in der Zeitschrift »Der Monat« erschien. Sie hieß *Des Dichters Schutzengel* und weist damit dem bescheidenen Übersetzer an der Seite des Mystikers eine weitaus aktivere und durchaus selbstbewußte Rolle zu, als diese sich im umfangreichen Briefwechsel zeigt. Daß Vigoleis schon in der Pascoaes-Erzählung (wie auch in den anderen portugiesischen Texten<sup>10</sup>) seinen Auftritt als erzählender Held hat, ist vor allem der späten Niederschrift geschuldet. Eine solche Rolle ist ihm erst mit und in der *Insel* zugewachsen und ab der *Insel* vertraut, wobei sich der geplante Roman über Flucht und Exil des Vigoleis folgerichtig dem *Insel*-Epos als Fortsetzung anschließen würde. Das heißt aber auch: Für die sogenannte Vor-Vigoleisische Zeit

9 Ein Beispiel für eine spätere Hinzudichtung findet sich in der Erzählung *Ankunft in Porto*. Darin wird der Versuch unternommen, schon das Umfeld des Pascoaes-Freundes Angelo Cesar Machado, der die Thelens später zum Schloß bringen wird, als einen literarisch verzauberten Ort darzustellen: Im Erzähler werden Assoziationen zu Stifters idyllischem Roman »Nachsommer« geweckt (vgl., Thelen, 2000, S.129); außerdem scheint Angelo geradewegs dem Napoleon-Werk des Pascoaes entsprungen zu sein: »[...] Wir standen Napoleon gegenüber [...] Dieser Doppelgänger, Gaukelbild und Halluzination des in Legende und Wirklichkeit Gewaltigen, was immer es sei, saß an einem weit ausladenden Schreibtisch [...]« (Thelen, 2000, S. 129) Dem Napoleon-Buch aber, wie es kurz angedeutet wird, konnte der Erzähler frühestens auf dem Schloß begegnen, da Pascoaes zu dieser Zeit noch am Manuskript saß. Der Vergleich mit Napoleon stellte sich also keineswegs unmittelbar bei der ersten Begegnung ein, sondern wurde aus späterer Lektürekennntnis den Erinnerungen als passende Zutat beigegeben.

10 Neben *Die Gottlosigkeit Gottes oder Das Gesicht der zweiten Insel* zählen dazu auch die Erzählungen *Der Hirtenbrief* (Erstveröffentlichung 1974), *Grenzstein der Freiheit* (1975), *Tabakpanik*, erstveröffentlicht unter dem Titel *Des Dichters Schutzengel* in »Der Monat« 1955 und noch einmal leicht verändert in *Poetische Märzkälberien* (Juni-Verlag, 1990); schließlich *Ankunft in Porto* (Manuskript aus dem Nachlaß, veröffentlicht in der Zeitschrift »die horen«, Bd. 199, 2000).

sind die Textfragmente aus *Die Gottlosigkeit Gottes* nur mit Einschränkungen brauchbar.

Sie bleiben allerdings besonders für die atmosphärische Wahrnehmung des portugiesischen Exils unabdingbar. So wird in *Die Gottlosigkeit Gottes* das Pascoaessche Gut vordergründig als ein ausschließlich landwirtschaftlich geprägtes geschildert, insgesamt ist es ärmlich und rückständig. Dargestellt aber wird das alles als Idylle. Es wird stellenweise sogar in einer Art und Weise überhöht und romantisiert, daß man den Eindruck gewinnen kann, man betrete den Garten Eden, ein Stück unschuldiges Land. Ohnehin befinden sich beide Thelens nach eigener Auskunft nicht nur auf der Flucht, sondern auch auf einer »Pilgerreise« (PM, S. 108), hin zum »verehrten Meister«. (ebd., S. 108)<sup>11</sup> Und schon die Anfahrt bietet ein Genrebild, das nicht sehr weit von einem paradiesischen Ursprung entfernt ist. Ein Kind wird beschrieben, das wie alle anderen in der Nähe des Schlosses nahezu nackt war und eine Bettelhand zum Wagen hinstreckt. Dabei steht es aus dem Staube auf und kehrt – als der Wagen das Kind passiert hat – in die Staubwolke zurück, was den Betrachter zumindest zur halbbernsten Aussage ermutigt: »Wo noch sieht man die Genesis so unbemäntelt dargestellt im Alltag.« (ebd., S. 113)

Aber welche Verehrung wird erst dem Dichter selbst zugetragen:

»O Tellen!«, rief der Dichter, kam die Treppe herunter, klein, mager, Haut und Knochen, – doch welch ein Kopf. Die Stirn über sich selbst hinauswachsend, hinausweisend in jene Gefilde, wo ihm das Mysterium aller Mysterien west, Gott nämlich in seiner erbarungslosen Gottlosigkeit, den er niederzieht in sein Werk, indes um welchen Preis! Es ist der Preis des Leidens aller Dichter, die an ihrer Unruhe zugrunde gehen. »Unruhe«, sagt Unamuno, »ist erste Menschenpflicht.« (PM, S. 117)

Manche der Begebenheiten und Begegnungen auf Schloß Pascoaes finden später in den Briefen noch Erwähnung. Auch die sind in der Rückschau zum Teil verklärend, aufgeladen mit Pathos. Dabei wird Pascoaes gar als eine Art Erlöser gesehen: »Ihr bescheidener Übersetzer erlaubt sich, hochachtungsvoll die Hände Ihrer Frau Mutter zu küssen, einer Mutter, der die Gnade zuteil wurde, den Dichter Pascoaes zur Welt zu bringen!« (BR, S. 39) Zumindest der Tonfall läßt diesen

11 In den Briefen an Pascoaes finden sich zahlreiche dieser ehrfurchtsvollen Anreden. Thelen nennt ihn »Meister« (Br., S. 76) und »Dichter Gottes«. (ebd. S. 34) Überdies ist in der Erzählung die halbe Anfahrt zum Schloß bestimmt von Vigoleis' Überlegungen, wie er Pascoaes standesgemäß und angemessen anreden könne.

Lobgesang auf die Mutter des Dichters wie eine Anbetung, eine Huldigung Mariä erscheinen. Das ist kein Einzelfall in den Briefen an Pascoaes, dem Thelen 1937 den Literaturnobelpreis prophezeit (ebd., S. 33) und noch 1945 erklärt, daß es für einen Vorschlag zum Nobelpreis »unbedingt notwendig [sei] eine schwedische Ausgabe Ihres Werks herauszubringen«. (ebd., S. 87) Auch spricht er davon, daß ein Übersetzer sich versündigen und »aus einem göttlichen Werk ein Poem des Teufels machen« könne. (ebd., S. 34) Trotz der immensen Verantwortung und der notwendigen Sprachkraft eines Übersetzers, zählt er sich 1947 Pascoaes gegenüber zur Gruppe der »Nichtdichter« oder »Pseudodichter«, die einem Dichterleben, »das außerhalb des menschlichen Gesetzes steht [...] nur ganz entfernt nahe kommen können«. (ebd., S. 102) Was bleibt, ist dieser Lohn: »Wir geben uns mit dem Ertrag Ihres Schöpferlebens zufrieden.« (ebd., S. 102) Ähnliche Worte gehen im Mai 1941 auch an die eigene Familie am Niederrhein: »mein neuestes werk? ach kinder, was für große worte im hinblick auf einen kleinen mann! ich schreibe ganz bescheidene sachen, die keinen anspruch erheben, länger als eine saison zu dauern. und nur als übersetzer von pascoaes hoffe ich, für die ewigkeit verdienste zu erlangen, denn dieser mann wird nach einem saekulum genau so bekannt sein wie heute dante oder goethe oder shelley.« (Thelen, 2000, S. 149)

Thelens Haltung in dieser Zeit ist die des Dienenden, der glaubt, seine Berufung als Förderer, Vermittler und Übersetzer des mystischen Werkes seines verehrten Freundes gefunden zu haben. Für ihn selbst bleibt die Rolle des Pseudodichters, der »nur ganz bescheidene sachen« schreibe. Immerhin zählt dazu Thelens erste eigenständige Publikation, der Gedichtband *Schloß Pascoaes*<sup>12</sup>, der im portugiesischen Exil (1939 bis 1947) geschrieben und veröffentlicht wurde – 13 Jahre vor der *Insel*.

Dieser Lyrikband ist eine Art Vor-Vigoleisische Dichtung, da die Briefe mehr kommentierender Begleittext zur Literatur<sup>13</sup> sind. Weitgehend wird darin auf ein lyrisches Ich verzichtet, es bleibt unbestimmt, wie aus dem Raum kommend. Die Dichtung scheint an keine Person gebunden – und damit auch nicht an Vigoleis, wie beispielsweise in den Versen späterer Gedichtbände. Nach Johann P. Tammen sind jene frühen Gedichte im Wesentlichen 1940 in der por-

tugiesischen Obhut auf Schloß Pascoaes entstanden. (vgl. Tammen, 2005, S. 35) Sie wurden also unmittelbar an der Lebens- und Wirkstätte des Mystikers geschaffen und umkreisen nach den Worten Tammens diesen »wie einen Thron des Geistes, den Zyklus der Durchschreitungen dieses Stein und Wort, Idee und Realität ineinander verbindenden Raum- und Zeitgefüges«. (ebd., S. 35)

Auffallend ist der elegische Ton, mit dem Thelen die Welt des Mystikers im wahrsten Sinn durchmißt. Denn der Band ist eine Art Führung über das Gut und durch das Schloßgebäude, beginnend mit den Gedichten *Die Einfahrt* und *Der Treppenaufgang*, dann den zahlreichen, titelgebenden Sälen folgend (unter anderem den Büchersälen, dem Königszimmer und dem Musik- und Fremdensaal), bis es in den Garten geht zu einzelnen Brunnen und Skulpturen und der Weg zuletzt ins Weingewölbe führt. In allen Dingen steckt Verzauberung, vieles stimuliert zur Andacht, zur Meditation und lyrischen Besinnung. Die Neigung des Betrachters zur Überhöhung ist groß und der Ton, der im Gedicht über die *Einfahrt* angeschlagen wird, ein Einstimmen, eine Vorgabe auf den gesamten Zyklus: »zwei Flügel auf: das erste Tor. / Ein Paradies? Der Hesperiden Gärten? / Auf schwarzem Laub der flammend laute Chor / der Mandarinen und als Liedgeführten«. (GW, S. 18) Dieser elegische Klang wird durchgehalten; in ihn mischt sich das Wissen um Vergänglichkeit von Macht und Leben. Nicht erst am Lebensende ist der Tod präsent, er steht dem Menschen von Anfang an zur Seite: »Ich steig hinan und fühl' die Fäulnis reichen / bis an mein Herz, wie wenn ein Wogenmeer / mich schwindend hüb über den Grund der Zeiten«. (GW, S. 20) Der letzte Vers in *Das Königszimmer* heißt: »O, schauerlich zerfallner Großer Stätten« (GW, S. 24); und zu Beginn von *Die Runde der Melancholie*: »Welchen der Wege du wählst / durch der welkenden Blätter Fall – / immer ist Trauer um dich / und das Sterben ein Vorgefühl«. (GW, S. 42) Diese Finsternis macht die eigene Existenz klein und ihre Wirkungsmöglichkeit gering. So bekennt das lyrische Ich an einer der wenigen Stellen, an denen es seine Stimme erhebt: »Mein eigen Wissen / reicht nirgends hin.« (GW, S. 30)

Es soll hier weniger um eine Interpretation der frühen Lyrik Thelens gehen, sondern vielmehr um einige Grundzüge und -motive der Gedichte, die dem Prosawerk und also der Figur des Vigoleis vorausgehen: Sie sind feierlich im Ton, mehrmals findet sich die Form des klassischen Sonetts (bei sieben von insgesamt 27 Gedichten), die Verse sind meist gereimt, fast immer im Klammer-Reim. Es sind kontemplative Verse mit teilweise sprachlich üppig ausgeschmückten Bildern und einer deutlichen Neigung, der Tonlage Musikalität zu geben. Überbordend ist der Einsatz des Genetivs, der den meisten Gedichten einen bisweilen leiernden Gleichklang unterlegt. Zwei typische Stro-

12 *Schloß Pascoaes* erschien 1942 im Züricher Rhein-Verlag in einer Auflage von 150 nummerierten und zehn nicht nummerierten Exemplaren.

13 So ist in der *Insel* nicht nur von der Entdeckung des Pascoaes-Werkes die Rede, sondern auch von dem unmittelbar nach der ersten Lektüre des *Paulus*-Buches beginnenden Briefwechsel: »Ein Briefwechsel setzte ein, der, nur während der sieben Jahre meines Lebens auf Pascoaes unterbrochen, bis wenige Wochen vor dem Tod des Meisters aufrechterhalten worden ist.« (I, 839)

phen aus *Das Weingewölbe*: »Und denk dir das lärmend Bacchanal / der Traubentreter; den rhythmischen Sang, / und denk dir der Knaben Überschwang / und des Torkels polternden Gang. // Und steigend des Weines betäubenden Fluß/und des Küfers rügenden Ruf –/ und draußen weißglühend der Sonne Gruß, / der die Rebe zum Segen schuf –«. (GW, S. 46)

Dennoch, bei allem Aufwand, oder wohl treffender gesagt: wegen dieses Aufwandes und all dieser Ausschmückungen gelingen Thelen kaum originelle Bilder, fehlt ein eigener Ton. Vieles wirkt stärker nachempfunden als tatsächlich empfunden und erfunden. Im näheren Umfeld der Pascoaschen Dichtung erscheinen die Gedichte dieses Zyklus' epigonal.

Zwei Gedichte fallen allerdings aus dem Schema dieser geistigen wie weltlichen Erkundung der Pascoaschen Existenz heraus. Da ist zum einen das abschließende Poem *Der letzte Pair von Portugal*, das zur Erinnerung an den Vater des portugiesischen Mystikers geschrieben ist. Dieser starb – wie es auch gleich unterhalb der Gedichtüberschrift vermerkt ist – im Jahre 1923. Thelen konnte ihm also nicht mehr begegnet sein und ihn daher nicht gekannt haben. Umso mehr verwundert es, wie persönlich, nah und überdies bewundernd das Porträt gestaltet ist. Diese Diskrepanz wird an der Qualität dieses Gedichts unmittelbar ablesbar. Es ist voller unechtem Pathos und durchsetzt mit klischeehaften Bildern. Als Beispiel die vorletzte Strophe: »Von Portugal der letzte Pair –/ ihm starb auf den Lippen das Wort, / es rollte zu Boden die Träne schwer, / als Reisinge brachten die Schreckensmär / vom feigen Königsmord«. (GW, S. 47) Dieses Gedicht, jambisch und der Volksliedstrophe nahestehend, ist bemüht, sein Lobgesang gekünstelt. Es ist als eine Hommage an den Vater geschrieben, aber als Gabe an dessen Sohn, Teixeira de Pascoaes, gedacht. Und bedenkt man zudem, daß der Zyklus 1942 dem mystischen Dichter zur Vollendung seines 65. Lebensjahres überreicht wurde, so dürfte dieses Gedicht als Zeichen des Dankes für den Retter in lebensbedrohlicher Lage und eine Geste der Verehrung für den Denker und Dichter zu verstehen sein. *Der letzte Pair von Portugal* hat den Stellenwert einer selbstverordneten Auftragsarbeit.

Ist das letzte Gedicht von *Schloß Pascoaes* dem Vater gewidmet, so ist das erste Poem dem Sohn und Mystiker selbst zugeeignet. Das wiederum ist von ganz anderer poetischer Kraft, in dem in sehr verdichteter Form Thelen dem nachspürt, was ihn am Werk des Portugiesen fasziniert. Grob gefaßt geht es um die Negation als poetisches Verfahren und als ein Distanzieren zur Welt, um von diesem Standpunkt aus das Leben zu befragen. Weltabkehr und Poesie bedingen einander: Ohne Absage und Abkehr ist ein Dichten, das dem Leben in seiner Tiefe nachspürt, nicht erfahrbar: »Du bist des Zweifels nagen-

des Verneinen / und der Gewißheit eingeborenes Wort. / Du bist des Fluches dunkles Widerscheinen –/ und bist der Gnade reich gesalbter Hort.« (GW, S. 16) Was nach diesem Auftakt, dieser Grundposition folgt, ist eine Frucht dieser Haltung: Mit ihr wird die Zeit überwunden, mit ihr wird der Dichter zur »Ewigkeit im Wurf der Zeit«. Die beiden vierzeiligen Strophen münden zum Schluß in ein zweizeiliges Resümee: »So bist Du deines Todes Überwinder, / der Schläfe Traum und aller Träume Kunder.« Die Dichtung ist nun an die Stelle des Dichters getreten, denn das Werk ist es, das seinen Schöpfer unsterblich macht und im Gedächtnis der Literatur immer wieder erschafft – er ist »aller Träume Kunder«. Es wird später noch zu zeigen sein, wie stark dieses Verständnis von Dichter und Dichtung bei Thelen nachwirkt und für sein eigenes Schreiben grundlegend ist und sein wird.

In einer vitalen Analyse dieses Eingangs-Gedichts kommt Michael Thelen zu der Schlußfolgerung, daß in dem Poem *An den Dichter* nicht weniger als die vier legendären Biografien von Pascoaes allein in den ersten acht Zeilen verreimt und verdichtet werden.<sup>14</sup> Der Ansatz ist reizvoll und im Grundsatz deckungsgleich mit der Aussage, daß Thelen in diesem Gedicht den Kern Pascoaschen Denkens und Dichtens zu fassen und zu komprimieren sucht. Und dazu gehören natürlich auch die Bücher des Mystikers, unter anderem die Biografien. Es bleibt aber fraglich, ob mit dieser Abgleichung zwischen Versen und Biografien das Gedicht nicht überfordert wird. Darüber hinaus bleibt ungeklärt, warum es die Biografien sind, nicht aber andere ebenfalls wichtige Werke wie *Regresso ao Paraíso*, um das sich Thelen (wie schon erwähnt) viele Jahre immer wieder bemühte; oder wie *Das dunkle Wort*, das Thelen ebenfalls ins Niederländische und Deutsche übersetzte und diese nicht weniger aufschlußreiche Aphorismus-Sammlung 1946 beziehungsweise 1949 publizieren ließ.

Eine letzte Frage an die Deutung: Konnte Albert Vigoleis Thelen beispielsweise den *Napoleon* zu diesem Zeitpunkt überhaupt kennen? Thelen selbst hat die Entstehung des Zyklus *Schloß Pascoaes* auf einige »Spätherbstwochen des Jahres 1940« (GW, S. 153) datiert. Davor hatte er den *Paulus* ins Niederländische und Deutsche übertragen und veröffentlicht – 1937 (gemeinsam mit Hendrik Marsman) und 1938 –, der *Hieronymus* folgte 1939 (niederländische Fassung, erneut mit Marsman) beziehungsweise 1941 (deutsche Fassung). Da ist die Arbeit am Gedichtzyklus bereits abgeschlossen. Danach folgen, wie schon er-

---

14 Danach artikuliert das erste Verspaar von Strophe eins die Quintessenz des »Christus von Travassos«, das zweite Paar den »Napoleon – Spiegel des Antichrist«, das erste Paar der zweiten Strophe verdichtet die Erfahrung des *Hieronymus*, das zweite Verspaar der zweiten Strophe schließlich den *Paulus*. (vgl. M. Thelen, 2000, S. 328ff.)

wähnt, die Übersetzung von *Verbum obscurum* (Das dunkle Wort) und erst 1950 – zehn Jahre nach dem betreffenden Gedicht – der *Napoleon* (niederländisch). Die deutsche Übertragung wurde wie schon bei den anderen Pascoaes-Büchern wenig später erstellt, fand aber erst 1997 einen Verleger, wobei die Einleitung zur deutschen Fassung gesondert 1989 bei der Aldus-Presse Reicheneck erschienen war.

Freilich könnte Thelen den Napoleon schon einige Jahre vor der Veröffentlichung gekannt, gelesen und übersetzt haben. Als Thelen aber 1939 das portugiesische Gut erreichte, arbeitete Pascoaes selbst noch daran. Wie Michael Thelen in seinem Nachwort zum *Napoleon* schreibt, traf Thelen auf Schloß Pascoaes ein und soll »im gleichen Atemzuge seine Übersetzung ins Deutsche« begonnen haben. Die äußerst ungewöhnliche, parallel geführte Arbeit von Entstehung und Übersetzung suggeriert eine immense Bedeutung des Werks; diese läßt sich in der Veröffentlichungshistorie – wie gezeigt – nicht wiederfinden.

Aus Albert Vigoleis Thelens eigenen Angaben wird der Zeitpunkt, da er mit der Napoleon-Übersetzung begonnen hat, nicht ersichtlich. Allerdings berichtet er, daß sich die Arbeit immens hingezogen und über das portugiesische Exil hinaus gereicht habe, also wenigstens die Zeit zwischen 1939 und 1947 in Anspruch nahm: »Obwohl ich mich während der Jahre, wo ich an der holländischen und deutschen Übersetzung des Werkes von Pascoaes über *Napoleon – Spiegel des Antichristen*, arbeitete, zuerst auf dem Weinschloß des Dichters selbst, dann auf der Elendsbude des Staatenlosen in Amsterdam« befand. (Thelen, 2000, S. 129) Das legt zumindest nahe, daß es eine konzentrierte, ausschließlich der Napoleon-Legende gewidmete Übersetzungsarbeit kaum gegeben haben konnte.

Wie dem auch sei: Das Gedicht kommt auch ohne die zuspitzende Deutung aus, daß es vier dickleibige Biografien in nur acht Versen verschmelzen läßt. Weil nach Abzug dieser Interpretations-Pointe die Erkenntnis bleibt, daß *An den Dichter* der lyrische Versuch Thelens ist, den Kern der Pascoaes'schen Geisteswelt zu treffen – und dieser im elegischen Ton des Mystikers nachzuspüren.

Das Kapitel Pascoaes wird sich für Thelen bis zuletzt nicht schließen. Und so reichen die Gedanken und mystischen Anschauungen des Portugiesen tief hinein auch in die spätere Prosa: Konkret in einzelnen vigoleisischen Reflexionen – und übertragend in einzelnen Erzählmotiven. Was von Pascoaes mit starker Stimme bei Thelen nachwirkt, ist eine Form der Weltabkehr und Weltverneinung. Sie dürfte freilich nicht erst durch Pascoaes und dessen Werk ausgelöst worden sein. Aber die Lektüre des mystischen Werks, die, so heißt es in der *Insel*, zum eigentlichen großen Abenteuer des vigoleisischen Lebens wurde, die Übersetzungen wie auch der Aufenthalt auf dem Weingut, haben

diese geistige Grundkonstitution bestärkt und befördert, haben ihr einen Ton gegeben.

Tammen nennt diese Begegnung eine »Bekehrungserfahrung« für Thelen (Tammen, 2005, S. 35), bei der der Übersetzer dem Dichter zunehmend »schöpfergleich zur Seite« gestanden habe. (ebd., S. 35) Diese Anschauung und aktive Mitwirkung wird dazu beigetragen haben, Thelens literarische Stimme zu gestalten. Arno Piechorowski spricht wohl zurecht von einer »Selbstfindung des Literaten in der Literatur des Iberers« (Piechorowski, 1988, S. 84), wie auch davon, daß Thelen im Werk des Portugiesen »Klarheit über sich selbst, sein Gesicht, ja, sein eigenes Ich« fand. (ebd., S. 84)

So lassen sich für den Pascoaes-Einfluß auf das Werk Thelens viele verschiedenartige Belege finden, in der *Insel* wie im *Bahßetup*, in den Erzählungen wie in den Prosafragmenten. Und die Figur des Vigoleis wird zum Träger dieser Anschauung. Deshalb wird in den nachfolgenden Kapiteln immer wieder auch von den Übersetzungen die Rede sein. An dieser Stelle aber soll der Nachweis vorerst auf einen Abschnitt aus *Lobsame Handelbalz* (1959) beschränkt bleiben, zumal darin der Erzähler zugleich eine kleine Werkschau in Pascoaes' Sinne bietet: »Wer meine Bücher kennt, der weiß, Welch eine geringe Meinung ich habe vom Menschentum; daß es aber auch für den Erdling kein Erbarmen gibt, von Geschlecht zu Geschlecht unter dem Unstern des Seins geboren. Das ist meine hausbackene Weisheit.« (PM, 141)

Weil die Begegnung mit dem mystischen Werk für Thelen so wesentlich ist, darf es umso mehr verwundern, daß die Übersetzertätigkeit im Grunde 1950 mit der Veröffentlichung des niederländischen *Napoleon* endet (die spät publizierte deutsche Version soll angeblich schon 1940 oder 1942 entstanden sein).<sup>15</sup> Spätestens seit Anfang der 1950er Jahre wurde kein Pascoaes-Werk mehr von Thelen übertragen. Das kann selbstverständlich mit dem Ende des portugiesischen Exils der Thelens im Jahre 1947 und der Übersiedlung nach Amsterdam zu tun haben.

Diese Annahme dürfte aber unwahrscheinlich sein, da Thelens Übersetzerarbeit in Portugal zwar intensiviert wurde, aber unabhän-

---

15 Im Klappentext der deutschen Napoleon-Ausgabe ist zu lesen, daß Thelen bei seiner Übersetzung, »die 1940 fertiggestellt wurde, eng mit Teixeira de Pascoaes zusammen« arbeitete. (Pascoaes, 1997). Hingegen heißt es im editorischen Nachwort der gleichen Ausgabe von Michael Thelen: »Dank dem »einen Strich Senf«, den ein Verleger übrig hat [...], erscheint nun posthum des portugiesischen Mystikers Pascoaes Werk *Napoleon. Spiegel des Antichrist*. In seiner Doppelgängersprache – auf deutsch! 56 Jahre nach seiner Doppelgänger-Entstehung.« (M. Thelen, 1997, S. 493) Nach dieser Zeitrechnung lag die deutsche Übertragung 1942 vor.

gig von diesem magischen Ort begonnen worden war. Beispielsweise übersetzte er den *Paulus* noch vor seinem Exil in zwei Sprachen (1937/38). Es könnte auch mit dem Tod des Mystikers im Dezember 1952 zusammenhängen. Aber auch dies wäre letztlich kein hinreichender Grund, weil Thelen seine Arbeit nie als Pflichtaufgabe verstand, er sah sich als »Leibhumanist« des Dichters, der in der Vermittlung und Verbreitung von Pascoaes' nobelpreisverdächtigem Werk<sup>16</sup> lange Zeit eine Hauptaufgabe seines eigenen Wirkens sah. So etwas endet nicht mit dem Tod des Urhebers, sondern allenfalls dann, wenn alle wesentlichen Texte übersetzt sind.

Wahrscheinlicher ist, daß das Ende dieser dienenden Tätigkeit die Konsequenz eines anderen literarischen Auftritts ist. Und der meint: Vigoleis kündigt sich an, zaghaft noch am Anfang, aber doch zugleich unmißverständlich. Sehr leise berichtet Thelen von ihm in einem Brief an seine Mutter im Dezember 1942: »mein holländischer verleger bittet mich in seinem letzten brief, ihm für seinen verlag ein buch reiseerinnerungen zu schreiben [...] plaudereien über meine seltsamen abenteuer vor allem in spanien und meine begegnungen mit berühmten leuten etc. die freunde, die diese zwischenfälle aus meinen hunderten briefen kennen, warten und drängen schon seit langem, und ich, steigenden sterns, werde nun in bälde an die arbeit gehen.« (Thelen, 2000, S. 150)

Solche Hinweise häufen sich in der Folgezeit und werden konkreter. Mehr noch: Die überlieferten Briefe an Pascoaes und an die Familie ab 1951 dokumentieren eine folgenreiche Entwicklung – es ist jene vom Übersetzer zum Autor, es ist die Erschaffung einer literarischen Figur, die immer deutlichere Konturen annimmt. Diese Briefe sind eine Art Poetologie Thelens, in denen der Autor seine Überlegungen nach und nach zu entwickeln scheint.

Hierzu eine kleine Zitatensammlung:

26.5.1951: »liebe familie [...] mein verleger will den «roman» des Vigoleis auch deutsch erscheinen lassen [...] er verspricht sich viel von dem schrieb, einzig auf grund eines vorkapitels, das ihm mächtig imponiert hat [...] von mir selber nehme ich zuweilen abstand, indem ich die ich-form der erzählung fallenlasse und vom vigoleis als einer erfundenen figur berichte.« (Thelen, 2000, S. 161)

---

16 Am 3. Oktober 1950 schreibt er an seinen Bruder Ludwig Thelen: »nobelstimmen erhalten. im vergangenen jahr stand pascoaes in engerer wahl mit andré gide. er ist kandidat seit 1942, wo ich ihn in aller form angemeldet habe.« (Thelen, 2000, S. 160)

13.6.1951: »lieber ludwig [...] mein schmöker geht vorwärts, einen haupttitel habe ich noch nicht, vermutlich heißt der erste band aber, die insel des zweiten gesichts, mein vigoleis-sein eignet sich gut zu bespiegelungen, die ich nicht gerne auf mein anderes gesicht nehmen möchte.« (ebd., S. 162)

4.5.1952: »lieber ludwig [...] ein sehr grundlegendes kapitel habe ich gestern abgeschlossen: 1933.« (ebd., S. 165)

Die Briefe an Pascoaes in gleicher Sache sind weitaus zurückhaltender, sie klingen fast wie Entschuldigungen oder behutsame Beichten. Und immer wieder verweist Thelen im gleichen Atemzug auf das viel größere und bedeutsamere Pascoaessche Werk, als fürchte er, in den Augen des mystischen Dichters einen Verrat begangen zu haben:

19.5.1951: »Lieber Pascoaes [...] Gerade habe ich einen Vertrag mit einem Verleger unterschrieben, um ein Buch über meine Abenteuer zu schreiben [...] der Titel: ›Aus den angewandten Erinnerungen des Vigoleis«, dabei behandle ich mich selbst wie eine fremde Person, die alles erzählt, was sie weiß – und nicht weiß. Der Verleger ist maßlos begeistert. Der erste Band beschäftigt sich mit dem Leben auf Mallorca, und ich will ausführlich erzählen, wie ich zum ersten Mal mit Pascoaes' Werk in Berührung kam [...] Mal sehen, was meine bescheidene Feder, das heißt die neue Olivetti-Schreibmaschine, hervorbringt.« (BR, S. 148)

31.5.1952: »Lieber Pascoaes [...] Ich stehe kurz vor Abschluß eines eigenen Werks [...] Immerzu rede ich von Ihnen und Ihrem Werk, und es ist durchaus möglich, daß die Schilderungen der quijotesken Umstände, unter denen ich dort in Palma de Mallorca zum ersten Mal auf Ihren Namen stieß, die Neugier der Leser weckt – wenn es Leser geben sollte!« (BR, S. 152)

Zwar hat der Auftritt des Vigoleis an der hohen Bedeutung von Pascoaes für Thelen nichts geändert. Wahrscheinlich brauchte Thelen den Mystiker, »um seiner Literatur Richtung zu geben«. (van den Broek, 1988, S. 127) Als diese Richtung aber gefunden und eingeschlagen war, bedurfte es dieses literarischen Wegweisers nicht mehr. Das allmähliche Erwachen des Vigoleis zieht die voranschreitende Trennung von Pascoaes nach sich; es ist eine Abnabelung. Kein Werk des Mystikers wird von nun an mehr übersetzt.

Der Wandel ist bereits lange vollzogen, als die Lebenswirklichkeit diesem neuen Abschnitt ein Faktum hinzufügt: Am 14. Dezember 1952 stirbt Pascoaes im Alter von 75 Jahren. Iberien, so schreibt Thelen in

seinem Nachruf, verliere »seinen letzten Mystiker, dieweil die portugiesische Literatur um einen zwar noch unerwünschten Klassiker reicher wurde«. (BR, S. 155) Wenige Monate später erscheint *Die Insel des zweiten Gesichts*.

Die literarischen Wehen, die die Geburt des Vigoleis anzeigen, finden sich auch und besonders eindrucksvoll in kleineren Textpassagen, genauer gesagt: in den Signaturen, mit denen seine Briefe an den Empfängerkreis der Familie enden. Stets ist von Albert als Absender die Rede, bis sich am Ende des Briefes vom 31. Oktober 1950 erstmals ein »Vigo« findet (vgl. Thelen, 2000, S. 160); zwar wird unter das Schreiben vom 26. Mai 1951 wieder »Albert« gesetzt, diesmal aber folgt dem Namen das später so charakteristische und wichtige Vergänglichkeitskreuz, das in der Kombination mit Vigoleis eine grundlegende und daher untrennbare Verbindung eingehen wird<sup>17</sup>: Mit dem Erscheinen der *Insel* 1953 beginnen sich dann die Namen Vigo und Vigoleis zu häufen, bis diese besondere Namenszeichnung samt Kreuz schließlich zum gewohnten Ausweis des Absenders wird.

Diese Entwicklung markiert die Bewußtwerdung einer eigenen Autorenstimme. Aber sie weist über den rein biografischen Bereich hinaus. Denn so spärlich und nur am Rande Thelen in seinen Briefen an Pascoaes Auskunft über seine eigene literarische Arbeit gibt, so ist es doch auffällig und erstaunlich, daß er knapp, aber präzise die spe-

zielle Rolle des Ich-Erzählers umschreibt: »dabei behandle ich mich selbst wie eine fremde Person, die alles erzählt«. (BR, S. 147) Eine eigene Erzählerfigur ist gefunden, die zugleich die Emanzipation von Pascoaes erwirkt als auch eine gewisse Distanz zum Schöpfer. Dieser Erzähler ist eine besondere Konstruktion: Er ist Teil der Fiktion und Teil der vermeintlichen Wirklichkeit, er ist Teil des Autorennamens und zugleich eine selbständige Figur. Autor und literarische Figur sind zwei Gestalten, aber zwischen ihnen »gibt [es] keine Trennlinie«, wie Miguel de Unamuno in einem Brief an Pascoaes und in Bezug auf António, ein Held seiner eigenen Bücher, schreibt. Thelen sitzt 1950 an der Übersetzung des Briefwechsels der beiden Dichter (es dürfte die letzte Übersetzertätigkeit für Pascoaes sein); und bezeichnenderweise zitiert er lediglich diesen einen Satz aus einem Brief Unamunos: »Ich kann ebenso wenig wie António selbst das Unbestimmte definieren, denn es gibt keine Trennlinie zwischen Autor und Person.« (ebd., S. 139) Daß Thelen dieser Korrespondenz einen »hochpoetischen Wert« beimißt – und »die zugleich sinnbildhaft für die Literatur der Halbinsel wirkt« (ebd., S. 139) – ist verständlich: Denn genau in dieser Konstruktion findet er (möglicherweise sogar ursächlich) ein tragfähiges Modell für seinen Vigoleis. Wie wichtig und wesentlich Miguel de Unamuno und insbesondere dessen Buch *Nebel* ist, wird noch ausführlicher gezeigt werden.

Am Ende dieser Vorgeschichte bleibt vorerst dies: Vigoleis kündigt sich langsam an, er gewinnt erste Konturen in den Briefen, er hat das Denken des portugiesischen Mystikers inhaliert, aber dessen Sprache abgelegt. Und er ist ausgestattet mit einem Fiktionsmodell des Miguel de Unamuno. Die Geburt des Vigoleis ist die Veröffentlichung von *Die Insel des zweiten Gesichts*. Dieses Buch ist eine nachhaltige Zäsur, denn mit ihm wird ein Held auf den Spuren des Don Quijote ausgeschiedt, um die Welt mit der Welt der Bücher herauszufordern. Dieses Abenteuer weiß nichts mehr von der Einheit von Dichtung und Leben. Das Paradies, will man denn das portugiesische Lebensumfeld des Mystikers so bezeichnen, ist verlassen.

Und vielleicht war es eine Vorahnung, als Thelens Blick bei seiner Ankunft auf Schloß Pascoaes auf »die in Stein gehauenen Rittergestalten der großen Zeit« (vgl. PM, S. 115) am Portikus fiel. Mit der *Insel* ist es dann Don Vigo, der zur abenteuerlichen Ritterfahrt aufbricht.

---

17 Dazu schreibt Thelen in einem Brief an seine Jugendfreundin Ria Kunze: »in analphabetischen ländern unterzeichnen leute, die ihren namen nicht schreiben können, mit 3 kreuzen, die oft auch wie x-zeichen ausfallen. wer gerade am schalter steht (post), oder sonst einem not. akt beiwohnt, bürgt dann für den namenlosen kreuzschreiber, der so namhaft ist wie du und ich. das kreuz also auch als zeichen des seins. dann der tod. bist du soweit – und da sei gott vor – erscheint das kreuz in graphisch unverkennbarer todesnote hinter dem namen, wo das \* als zeichen der geburt gilt. wann ich angefangen habe, das verpaßte bischofskreuz hinter meinen todverpaßten namen zu setzen, als kabalischen zauber, weiß ich nicht mehr; beatrice meint, das habe in den letzten jahren in spanien angefangen, so mach ich's nun weiter, habe oft schwierigkeiten, mein kreuz hinzukriegen, und überhaupt schütteln viele, an schaltern besonders, den kopf. übrigens ist mein erweiterter name seit meiner wieder-eindeutschung im paß und allen akten eingetragen, wie das mit pseudonymen rechtens ist, in fast allen ländern. so lange ich also das kreuz hinter meinen namenszug oder den namen setze, lebe ich noch, in metaphysischer anmaßung wäre das dann etwa: crucifixo ergo sum. nimmt das kreuz indes die graphisch so schön überlieferte form an, dann ist's aus, im lebensläufigen sinne, und im metaphysischen: ich höre auf, am leben zu leiden. that's the point, – aber ria, hast du mich denn anders gekannt, als einen, dem das dasein zu viel ist, der gerne darauf verzichtet, – etc. dies hin-neigen zum tode ist die grundstimmung meines lebens, und sie kommt in allem, was ich geschrieben habe, zum ausdruck.« (Der mit der Schreibmaschine abgefaßte Brief ist im Besitz des Verfassers; der Quellenbeleg erfolgt als Kopie im Anhang (10.2) der Arbeit.)

### 3. VIGOLEIS – SEINE LITERARISCHE GEBURT UND DIE KRAFT SEINES NAMENS

Im gesamten Prosawerk Albert Vigoleis Thelens nimmt *Die Insel des zweiten Gesichts* eine Sonderstellung ein. Das nicht allein wegen des Erfolgs dieses literarischen Debütromans, der Thelen auf Anhieb einer größeren Leserschaft bekannt machte und ihn – soweit dies im unüberschaubaren Markt literarischer Neuerscheinungen möglich ist – bis heute noch in Erinnerung hält.<sup>18</sup> Das ist die Langzeitwirkung eines Debüts, das von der Literaturkritik<sup>19</sup> überwiegend gefeiert und vom Literaturbetrieb ausgezeichnet wurde.<sup>20</sup> Für diese Untersuchung ist die *Insel* aber aus anderen Gründen von herausgehobener Bedeutung. Denn in keinem anderen Werk wird Thelen so ausführlich und grundlegend über seinen Vigoleis Auskunft geben wie in der *Insel*. Das Buch ist in diesem Sinne eine Schöpfungsgeschichte, in der die Herkunft des Helden beschrieben und von dessen Werdegang erzählt wird und in der die geistigen Väter benannt und eingeführt werden. Begreift man die Geschichten des Vigoleis, der ohne Ausnahme Held aller Thelenschen Prosawerke ist, in ihrer Gesamtheit als eine literarische Biografie, so steht am Beginn dieses Weges mit dem *Insel*-Epos die Grundlegung der Figur. Das Buch wird zum Fundament seiner Lebensanschauung.

Es wird zur Voraussetzung für den Eintritt der Figur in das Reich der Fiktion und zeigt, daß der Lebenslauf in seiner literarisch-verwandelten Form von spielerischem Charakter ist. Schon der Versuch einer Herkunftsklärung gibt Rätsel auf, folgt man der in der *Insel* geschilderten Tauf-Episode<sup>21</sup>: So soll Vigoleis an seinem Tauftag vom Vater

und seinen Verwandten auf einer traditionellen »Schnapsfahrt« durch die Kneipen der Gemeinde auf irgendeiner Theke vergessen und erst nach mehrstündiger Suche wiedergefunden worden sein. Für Vigoleis mündet die Findelkind-Episode in eine folgenreiche Verunsicherung: »[...] war ich noch derselbe? Hatte sich mein Taufzug nicht mit einem anderen, ebenso unchristlichen gekreuzt? War ich ein fremder Säugling, den man nach der heiligen Handlung auch zu Biere getragen? Diese Frage hat mich zeitlebens beschäftigt [...]« (I, 610f.)<sup>22</sup>

Hier wird nicht allein mit dem Motiv des Doppelgängers gespielt;<sup>23</sup> die Möglichkeit einer ungewissen Herkunft eröffnet Vigoleis die Chance einer späteren und eigenhändigen Wiedertaufe. In Anlehnung an Wigalois, den *Ritter mit dem Rade* aus der Minnedichtung des Wirnt von Gravenberg, nimmt er während seiner Münsteraner Studienzeit den Beinamen Vigoleis an. Und weil es ihm sehr an der Glaubwürdigkeit dieses außergewöhnlichen Aktes gelegen ist, versäumt er es nicht, mit Münster, der »historischen Stadt der Wiedertäufer« (I, 102f.), eine geschichtlich beglaubigte Kulisse herbeizuzitieren.

18 Die herausragende Position der *Insel* wird auch ablesbar in einem Beitrag von Heinz Piontek, der in seiner Kritik der beiden Thelenschen Lyrikbände *Der Tragelaph* sowie *Vigolotria* darauf verwies, daß man über Thelens Herkunft kein Wort mehr verlieren müsse, da die angewandten Erinnerungen des Vigoleis ihren Autor »landbekannt gemacht« hätten. (vgl. Piontek, 1984, S. 46f.)

19 Die Rede war von einem »unsterbliche[n] Roman« (Sanden, 1953), der »die Größe der klassischen Schelmenromane der Weltliteratur« (Günther, 1955) erreiche, kurzum: von einem Buch, das es »wirklich verdient, ein Ereignis genannt zu werden« (Lenz, 1954), wie es der Schriftsteller Siegfried Lenz in seiner *Insel*-Rezension »Ein Roman – über Nacht berühmt« hervorhob.

20 Siehe die Ehrung mit dem Fontane-Preis der Stadt Berlin 1954. Diese Verleihung »war Ausdruck der Überzeugung, daß dieser Autor [...] am Anfang einer bedeutenden Karriere stand«. (Jacobs, 1981, S. 5)

21 Auf diese Taufgeschichte geht Vigoleis noch einmal in *Der schwarze Herr Bahßetup* ein (vgl. B, 87); auch dies ein Hinweis auf die herausgehobene Bedeutung dieser Episode.

22 Die Taufepisode stellt eine literarische Verwandtschaft her zu *Till Eulenspiegel* aus Hermann Botes gleichnamiger Erzählung von 1510, der an einem Tag gleich dreimal getauft wurde; nach dem eigentlichen Vollzug in der Kirche auch auf diese Weise: »Als nun Eulenspiegel getauft war und sie das Kind wieder nach Kneitlingen tragen wollten, da wollte die Taufpatin, die das Kind trug, eilig über einen Steg gehen, der zwischen Kneitlingen und Ampleben über einen Bach führt. Und sie hatten nach der Kindtaufe zu viel Bier getrunken (denn dort herrscht die Gewohnheit, daß man die Kinder nach der Taufe in das Bierhaus trägt, sie vertrinkt und fröhlich ist; das mag dann der Vater des Kindes bezahlen). Also fiel die Patin des Kindes von dem Steg in die Lache und besudelte sich und das Kind so jämmerlich, daß das Kind fast erstickt wäre.« (Bote, 1981, S. 29f.) Die Verwandtschaft ist evident. Ob es sich bei Thelen darüber hinaus um eine bewußte Anspielung handelt, muß unbeantwortet bleiben. Als zusätzlicher Vermerk soll aus einem Brief Thelens an den Düsseldorfer Verleger Peter Diederichs vom 5. Oktober 1953 zitiert werden, in dem es heißt: »Uelenspiegel, – von dem etwas in meinem Vigoleis west. Aber: Viele Stufen tiefer!« (Thelen, 2000, S. 169)

23 Das Doppelgängermotiv taucht bei Thelen immer wieder auf. Bezeichnenderweise beginnt damit auch die *Insel*: So erinnert sich Vigoleis an den Selbstmord einer jungen Frau, dessen Ursache nach eigenem Bekunden er selbst gewesen sein soll, als »Doppelgänger ihres treulosen Geliebten«. (I, 11) Danach habe Vigoleis einem Schiffsoffizier bis aufs Haar geglichen, der eine ostindische Linie befuhr und der der verschollen geglaubte Verlobte von Trütüs war, der besten Freundin von Vigoleis' Vermieterin in Amsterdam. Als diese ihn erblickt, verläßt sie entsetzt das Haus und tötet sich. Von Bedeutung sei dabei die Vigoleisische Kleidung gewesen, eine Vermummung aus Lodenmantel und Schlapphut. Noch einmal spielen diese Kleidungsstücke eine Rolle, diesmal schon auf der Insel, als Vigoleis seinem Schwager Zwingli in ebendieser Gewandung zur Flucht von der Insel verhilft. »Mein Doppelgänger war verschwunden« (I, 456) vermerkt Vigoleis, als der Dampfer ablegt.

Die zweite Taufe wird zum geeigneten Ausgangspunkt seiner selbstgewählten Biografie, sie ist die ideelle Geburt des Vigoleis und steht am Anfang seines literarischen Lebenslaufs. Der Name Vigoleis ist ein Zauberwort, ist jene Signatur, die den Eintritt in die Literatur, ins Reich der Fiktion markiert. Die Erfindung wird zur Findung eines Erzählers, wie es in einem Brief Thelens an seine Familie vom 26. Mai 1951 anklingt: »von mir selber nehme ich zuweilen abstand, indem ich die ich-form der erzählung fallenlasse und vom vigoleis als einer erfundenen figur berichte. mögen die musen mir günstig sein!« (Thelen, 2000, S. 161) Doch um dies in Gang zu setzen, bedarf es der bereits erwähnten Findlings-Episode aus seiner Heimatstadt. Sicher, auch die eigenmächtige Wiedertaufe ist keine letztgültige Berechtigung; sie bietet aber wenigstens den Schein eines legalen Vorgangs.

Bemerkenswert bleibt: Mit der eigenhändigen Taufe zu Münster beginnt das Leben des Vigoleis noch nicht. Der Akt der Namensgebung ist keineswegs hinreichend für das Eigenleben der Figur, denn das ist an die Literatur gebunden. Wobei die erste eigenständige Buch-Publikation – der Lyrikband *Schloß Pascoaes* – noch ganz ohne Vigoleis auskommt. Und er macht sich auch in den Briefen (die für Thelen zeitlebens ein literarisch gleichwertiges Medium waren) lange nach der Münsteraner Wiedertaufe noch nicht bemerkbar. Bis 1951 werden die Schreiben – wie im vorausgegangenen Kapitel gezeigt – ganz bürgerlich (also keineswegs wiedertäuferisch) mit Albert gezeichnet. Danach erst schleichen sich allmählich die Namen Vigoleis und Vigo ein. Und zu dieser Zeit sitzt Thelen bereits am *Insel*-Manuskript.

Weil Vigoleis eine literarische Figur ist, muß ihre Geburt mit dem ersten Buchauftritt verknüpft bleiben. Sie ist beim Namen genannt, aber sie ist noch nicht erweckt und mit Leben erfüllt. Der Akt der Wiedertaufe ist vollzogen, aber es fehlt ihre Beurkundung. Dies geschieht mit dem ersten Buch, in dem Vigoleis die Bühne betritt. Das ist seine Geburt. Nicht anders ist es zu erklären, warum es im *Bahßetup* heißt: »Habe ich doch selbst eine Schwäche für den kalten Adel, die so weit geht, daß ich mich in der ›Insel‹ selbst zum Ritter geschlagen habe.« (B, 563f.) Erst mit diesem im Buch beglaubigten Ritterschlag also erwacht Vigoleis zum Leben. Die Münsteraner Wiedertaufe ist – lange Zeit vor dem Insel-Abenteuer – in diesem Sinne Ausdruck einer Idee; die Literatur ist der Ritterschlag und die Verwirklichung der Idee. In spielerischer Form macht dies Vigoleis noch einmal am Beispiel der Anrede deutlich: »Wer Bücher auf seinen Namen stehen hat, wie Graves, hat es einfach. ›Mann, Königliche Hoheit‹, ›Mann, Untertan‹, ›Mann, Mephisto‹, oder ›Vigoleis, Vigoleis‹ – wozu dann dieses Buch schon erschienen sein müßte.« (I, 528)

Die Wiedertaufe ist noch in anderer Hinsicht bedenkenswert: Sie markiert keineswegs den Ausgangspunkt einer ganz und gar neuen

Identität. Denn all das, was sich vor dem formalen Akt der Wiedertaufe in Münster ereignete, hat weiterhin Bestand und bleibt Teil der eigenen Lebensgeschichte. Der Taufname Vigoleis ist vielmehr ein Zusatz, wenn auch ein bedeutsamer. Denn in ihm liegt nach Vigoleis das »Sinnbild einer Lebenshaltung« (I, 382) verborgen. Und dies wiederholt Vigoleis selbst noch in der zoo-gnostischen Parabel »Glis-Glis«, in der es ein wenig allgemeiner heißt, daß »der Name dem Getauften erst zur vollen Weisheit verhilft«. (GG, 6) Die Wiedertaufe zu Münster ist demnach keine Form existentieller Selbstbestimmung. Die zuvor in Zweifel gestellte Herkunft wird durch eine angestrebte, wünschenswerte Herkunft erweitert. Diese ist ideeller Natur.

Über den Namen führt der Weg zu diesem »Sinnbild«. Was zunächst in der Herkunft des Namens Vigoleis steckt, ist dies: Die Minnedichtung des Wirnt von Gravenberg, der dieser Name entstammt, verweist darauf, daß Vigoleis eine der Literatur entstammende und der Literatur verbundene Figur ist. Des weiteren: Die Ursprungs-Dichtung – oft versehen mit dem Untertitel »Der Ritter mit dem Rade« – entstand um das Jahr 1210<sup>24</sup> und ist somit verankert im zeitlichen wie geistigen Kontext des Mittelalters. Daß Vigoleis sein abschweifendes Erzählen auch mit dem permanent bewegten Rädchen auf dem Helm des Ritters vergleicht und sich sogar öfters selbst als Rittersmann charakterisiert, knüpft die Bande zur mittelalterlichen Dichtung enger; und schlägt eine weitere Brücke: eben jene zum Rittertum, dem Wigalois in all seinen Taten verpflichtet ist. Dichtung, Mittelalter und Rittertum – diese drei zunächst als Stichworte angeführten Merkmale müssen (wenn die vielfach erklärte Wiedertaufe wirkmächtig sein soll) Vigoleis letztlich bestimmen. Die folgenden drei Kapitel sollen zeigen, was es bedeuten kann, die Literatur, das Mittelalter sowie das Rittertum im 20. Jahrhundert zu beleben und selbst zu leben.

Daß diese Grundlegung der literarischen Figur eng in Verbindung steht mit Don Quijote aus der Dichtung des Miguel de Cervantes, ist wesentlich für die Überlegungen. Denn Vigoleis versteht sich als Nachfolger des Don Quijote. Der Ritter von der traurigen Gestalt dient als Folie der Vigoleisischen Lebensanschauung. Aber diese Wieder-

---

24 Das mittelhochdeutsche Epos umfaßt 11708 Verse und zählt in der Zeit seiner Entstehung zur modernen Form des Artusromans. Aufschlußreich sind die vielen verschiedenen Schreibweisen, in denen der Held aus dieser Dichtung des Wirnt von Gravenberg überliefert ist: Nach einer Untersuchung von Brigitte D. Hartel kommt Thelens Vigoleis dem »Wigoleis« noch am nächsten, wie sich dieser im deutschen Volksbuch neben »Wigoleys« findet. Im dänischen Volksbuch ist von »Viegoleis« die Rede, im Isländischen »Vigoles«. Die älteste Form ist »Gwigois«, am gebräuchlichsten aber ist »Wigois« – seit der ersten Ausgabe des Wirnt-Textes unter dem Titel *Wigois – der Ritter mit dem Rade*, herausgegeben von Georg Friedrich Benecke. (vgl. Hartel, 2000, S. 357)

kehr des Don Quijote in anderer Gestalt ist keine einfache Verdoppelung aus dem Repertoire fiktiver Figuren, sie ist vielmehr ein Zeichen von Kontinuität literarischer Phänomene und somit auch ein Beleg ihrer Dauer, ihrer Widerständigkeit und poetischen Wahrheit.

Erste Hinweise einer Verwandtschaft zwischen Vigoleis und Don Quijote gibt es schon beim Akt der Namensgebung. Zwar vollzog der Ritter von der traurigen Gestalt in diesem Sinne keine zweite Taufe – zumindest wird von einem solchen Akt nicht ausdrücklich gesprochen. Aber es sei daran erinnert, daß sich auch Don Quijote, nachdem er acht Tage darüber nachgedacht hatte, erst seinem Pferd einen Namen gab, es bedeutungsvoll »Rozinante« nannte – und weitere acht Tage später für sich den ritterlichen Namen »Don Quijote« fand und eigenmächtig gab.<sup>25</sup> Die beachtliche Zeitspanne bis zur Namensfindung verrät etwas von der Größe und Bedeutung dieser Tat. Zur Namensfindung des Pferdes heißt es: »Er [gemeint ist Don Quijote, L. S.] suchte nämlich den Namen so einzurichten, daß man daraus begriffe, was es vorher gewesen, ehe es einem irrenden Ritter gedient, und was es nun sei«, ein Name also, »der es ziere und sich für das neue Amt und die neue Lebensweise gezieme«. (Cervantes, 1982, S. 18f.) Und später, schon bei der zweiten Ausfahrt, wird Sancho Pansa der Herzogin sagen: »Darum hat sich keiner um mich zu kümmern, solange ich meinen ehrlichen Namen behalte, und ich habe von meinem Herrn sagen hören, ein guter Name sei mehr wert als alle Reichtümer.« (Cervantes, 1982, S. 298)

Zu diesem Phänomen einer zweifachen Namensgebung führt Miguel de Unamuno in seinem Buch *Das Leben des Don Quijote und Sanchos* Doktor Huarte an, wonach die Menschen einen doppelten Ursprung hätten: »Der eine ist der natürliche, in dem alle Menschen gleich sind, der andere ist der ihres geistigen Ursprungs.« (nach Unamuno, 4.1, 1926, S. 39) Keiner ausdrücklichen Wiedertaufe unterzieht

---

25 Dabei bleibt der ursprüngliche Name des edlen Ritters eine Vermutung; auch der Herkunftsort muß ganz ohne Namen auskommen und sich mit einer vagen Bestimmung begnügen: »In einem Ort der Mancha, auf dessen Namen ich mich nicht besinnen mag [...]« (Cervantes, 1982, S. 15). Lediglich zu Beginn des ersten Kapitels wird angemerkt: »Es gibt einige, die sagen, daß er den Zunamen Quixada oder Quesada führte – denn hierin findet sich einige Verschiedenheit unter den Schriftstellern, die von diesen Begebenheiten Meldung getan –, obgleich es sich aus wahrscheinlichen Vermutungen schließen läßt, daß er sich Quixana nannte« (ebd., S. 15), heißt es im Spiel mit der Fiktion. Und wie in einer Kurzfassung der Thelenschen »Weisung an den Leser« heißt es noch obendrein, daß all diese Namensrecherche »unserer Geschichtserzählung wenig Eintrag [tue]; genug, daß wir in keinem Punkte von der Wahrheit abweichen.« (ebd., S. 15) Man ist in dieser doppelbödigen Wahrheitsverpflichtung versucht mit den Worten Thelens hinzuzufügen, daß in Zweifelsfällen ohnehin die Wahrheit entscheidet.

sich also der edle Ritter von Cervantes. Wohl aber kennzeichnet auch er seinen geistigen Ursprung mit dem Namen.

Da Vigoleis der Held alle größeren und der meisten kleineren Prosaerwerke Thelens ist, müssen die Bezüge, die dem neuen und eigenhändig zugelegten Namen innewohnen, von grundlegender Bedeutung für das erzählerische Gesamtwerk sein. Außerdem gibt es in der Thelenschen Prosa zahlreiche weitere Namensgebungen, die allesamt bedeutsam sind, weil mit ihnen stets Charakterisierungen zugewiesen werden. Das ist weniger eine Thelensche Spezialität, sondern zählt grundsätzlich zur Strategie literarischer Texte. Denn Namen schaffen Identitäten, wie es in ausgeprägter Form bereits in der Bibel zum Ausdruck<sup>26</sup> kommt. Thelen hat darauf selbst in seiner Erzählung *Ankunft in Porto* bezuggenommen:

Namen: sind es einzig Benennungen von Personen oder Sachen, daß man sie voneinander unterscheide? Mose zufolge, gab Adam allem Getier einen Namen, wo er selber nur Mensch hieß, was er auch halberwegs war; – erst als er sich mit seiner Rippe vermischte, wurde die Sache im Sinne des wahrsten Wortes brenzlich, nun konnte man mit dem Finger auf die Leute zeigen, man hatte sie gewissermaßen in der Hand. Der Name legt einen an die Kette, es kann eine goldene sein, oder die klirrende im Kerkerverlies des Gedächtnisses der Menschheit. (Thelen, 2000, S. 125)<sup>27</sup>

Namen sind Fluch und Befreiung, sie schaffen Identitäten und können Menschen auf wenige Eigenschaften festlegen. Ihre Vielfalt und ihr Einsatz sowohl im positiven als auch im negativen Sinne hat die Namensgebung zu einem wichtigen Instrument literarischen Erzählens werden lassen. Und sie ermöglicht zusätzliche Deutungszugänge zum Erzählten, wie es insbesondere die literarische Onomastik zeigt. Deren Ziel ist es, in der Bestimmung von Eigennamen »Beschreibungskategorien [zu liefern], die als Ausgangspunkt der literarischen Interpretation dienen können«. (Oomen, 1973, S. IX) So können Namen ihre Bedeutungstiefe »gerade da besonders reichhaltig entfalten [...], wo sie

---

26 Jes. 43,1: »Ich habe dich bei deinem Namen gerufen.«

27 Bei Miguel de Unamuno, der – wie später zu zeigen ist – neben Teixeira de Pascoas erheblichen Einfluß auf das Denken Albert Vigoleis Thelens hat, schreibt dazu in einem weiteren Beispiel aus der Bibel: »Sagen, wer Gott ist! Das ist unser aller Streben, wie es das Streben des Mannes Jakob war, als er die ganze Nacht mit der unbekanntem Gotteskraft rang. ›Sage mir deinen Namen!‹ Sage mir deinen Namen, das bedeutet so viel wie: errette mich! Wir bitten Gott um seinen Namen, um mit dieser Kraft die menschliche Seele, den menschlichen Sinn des Universums zu retten [...] Darum wollen wir immer noch seinen Namen wissen. Ein einziger Name befriedigt uns [...]« (Unamuno, 1925, S. 230f.)

ihre Funktion der Bezeichnung von in der Wirklichkeit existierenden Individuen aufgibt, in der fiktionalen Literatur«. (Haubrich, 1987, S. 8)

Das ist besonders in Märchen der Fall, in denen Namen nicht selten ein Geheimnis bergen oder Zauberkräfte besitzen. Die Erzählung von Rumpelstilzchen ist hierfür das vielleicht berühmteste Beispiel. Dieter Wellershoff hat darauf hingewiesen, daß nach altem Aberglauben das Nennen des Namens eine magische Bedeutung habe: »Wer den Namen des Widersachers oder des bösen Dämons errät, der hat auch seine Kraft und seinen Einfluß gebrochen.« (Wellershoff, 1992, S. 108) Auch in diesem Sinne ist in der *Insel* von »Namenmagie« (I, 508) die Rede.

Die Bedeutsamkeit von Namen in der Literatur wird deutlich auch in der nachfolgenden Überlegung von Ingeborg Bachmann, die in ihren Poetik-Vorlesungen im Jahr 1959 auf dieses Beziehungsgeflecht hingewiesen hat:

Der Name allein genügt, um in der Welt zu sein, und es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen und unser Hängen an solchen Namen, und nicht einmal die Unkenntnis der Werke verhindert das triumphierende Vorhandensein von Lulu und Undine, von Emma Bovary und Anna Karenina, von Don Quijote, Rastignac, dem Grünen Heinrich und Hans Castorp. Ja, der Umgang mit ihnen in Gesprächen oder in Gedanken ist uns so selbstverständlich, so geheuer, daß wir nicht ein einziges Mal fragen, warum ihre Namen in der Welt sind, als wäre jemand mit ihnen besser getauft als wir mit unseren Namen, als hätte da eine Taufe stattgefunden, bei der zwar kein Weihwasser hat erhalten müssen und von der kein Schriftzug in einem Register spricht – als hätte da eine Namensgebung stattgefunden, die endgültiger und von einem Vorzug ist, an dem kein Lebender teilhat. Diese Namen sind eingebrannt in erdachte Wesen und vertreten sie zugleich, sie sind dauerhaft und so mit diesen Wesen verbunden, daß, wenn wir sie ausborgen und Kinder so nennen, diese zeit lebens mit der Anspielung herumgehen oder wie in einem Kostüm: der Name bleibt stärker an die erschaffene Gestalt gebunden als an den Lebenden. (Bachmann, 2005, S. 312f.)

Die Faszination der literarischen Namensgebung: Sie vermag es, Gestalten zu erschaffen, diese mit einem Namen zu charakterisieren und ihnen damit Dauer zu geben. Erst mit dem Namen erhalten die Figuren der Literatur eine Identität. Aber sie werden mit ihren Namen auch festgelegt und in gewisser Weise eindeutig. Darum sind solche »Taufen« immer »Schöpfung und Besitznahme« zugleich, wie es Jean Paul Sartre in seinem autobiografischen Buch *Die Wörter* formulierte. (Sartre, 1990, S. 35)

Ein weiteres aussagekräftige Beispiel stammt von Thomas Mann aus seiner Erzählung *Die vertauschten Köpfe*. Darin heißt es: »Wisse, Nanda, es war eine wahre Wohltat für mich, daß du mir den Namen nennen konntest, derer, die wir belauschten, Sita, des Sumantra Tochter; denn so hatte und wußte ich doch etwas von dem, was mehr ist als ihr Bild, da ja der Name ein Stück des Seins und der Seele ist.« (Mann, 1963, S. 581)

Namen als »Stück des Seins und der Seele« – in der Thelenschen Prosa ist das nicht geringer zu achten; auch hier stiften Namen solchen Sinn. Das Spiel mit Namensgebungen – mehrfach auch »Namenzauber« genannt (B, 48; vgl. auch B, 334) – wird besonders stark im *Bahßsetup* betrieben, in dem nicht nur Personen, sondern auch Städten derart oft neue Namen angedichtet werden, daß es alsbald Vigoleis »auf eine Umtaufe mehr nicht an[kommt]«. (B, 92) Diese Vigoleischen Wiedertaufen sind weder erzählerische Pointen, noch ein formales Stilmittel. Sie resultieren vielmehr aus der Einsicht, daß »eben doch ein sympathischer Zusammenhang besteht zwischen dem Namen und seinem Träger«. (B, 448)

Die Umtaufen im *Bahßsetup* beziehen sich zum einen auf die beiden Handlungsorte des Buches – Amsterdam und Den Haag, die Vigoleis zu »Heringsgrat«<sup>28</sup> und »Tsantsa« umbenennt. Die eine, Hauptstadt der Niederlande und »Residenz der Kaufleute« (B, 389), soll nach alten Chroniken auf Heringsknochen erbaut worden sein und habe ihren Reichtum daher ihrem »Erbauer«, »Heringsgrat«, zu verdanken. Die andere, Sitz des königlichen Hofes, soll von ebendiesem Heringsgrat beherrscht und dadurch verkleinert worden sein. Genauso, wie es das südamerikanische Indianervolk der Jivaros bewerkstelligt, wenn sie den Schädel eines Menschen mumifizieren, »daß er bis auf die Größe einer Faust zusammenschumpft« (B, 389) und den die Jivaros als »Tsantsa« bezeichnen. Sinnfällig wird durch die Namensgebung, wie die Residenz der Kaufleute die Residenz der Könige zur Trophäe macht und marginalisiert. Wie also wirtschaftliche Kraft eine historisch gewachsene Macht verdrängt und ablöst. Mit dieser Namensgebung spiegelt Thelen einen Paradigmenwechsel: Das alte Ordnungsprinzip einer durch Herkunft bestimmten Herrschaft wird entmachtet und verliert jede Gültigkeit. Aber es ist nicht das Volk, das nun das Zepter übernimmt, sondern die Ökonomie, die als neue und wahre Machthaberin aber anonym bleibt. Dieser mit der Industrialisierung

---

28 Diese Umtaufen scheinen Thelen in einer Weise vertraut gewesen zu sein, daß er von diesen Namen sogar in Privatbriefen Gebrauch macht. An seine Mutter Johanne Thelen schreibt er am 9. Dezember 1956: »die rechtswissenschaftliche fakultät der universität von heringsgrat hat ihren protest auf eis gelegt, alles ist eingeschlafen [...]« (Thelen, 2000, S. 184)

eingeleitete Umbruch wird erst gar nicht näher beschrieben. Die Umtaufen auf »Heringsgrat« und »Tsantsa« reichen aus, wobei den neuen Herrschern – den Kaufleuten – mit dem Namen »Heringsgrat« jede Würde abgesprochen zu werden scheint, und die Entmachteten vom königlichen Hof sich mit einem Namen begnügen müssen, der aus europäischer Sicht keineswegs als Synonym für eine Hochzivilisation gilt. Außerdem spiegelt sich im »Tsantsa« das Mumifizierte wider, das längst Leblose und Abgestorbene, das allein durch die Künste der Präparatoren noch existiert.

Aber auch zahlreiche Personen werden im *Bahßsetup* umgetauft, wie etwa der niederländische Rechtsgelehrte Verzijl, den Vigoleis schlichtweg Professor »Anders« nennt, weil er diesen gegenüber Bahßsetup von einem weiteren, also »anderen« Rechtsgelehrten unterscheiden muß und ihm spontan kein geeigneter Name in den Sinn kommt. Und ein brasilianischer Botschaftssekretär, dessen Name »größer war als der von uns allen drei zusammen« (B, 462) – gemeint sind Vigoleis, Bahßsetup und eines begleitenden Gesandten – und der »die Welt umsegelt [hatte], eine Welt freilich, die bis auf den heutigen Tag noch nicht gelernt hatte, ihn richtig auszusprechen« (B, 462), wird fortan in den Memoiren des Vigoleis als der »Unaussprechliche« (B, 462) geführt.<sup>29</sup> In diesem Fall tritt die Sprache sogar an die Stelle der Figur, sie ersetzt ihren Namen und umgreift ihre Identität. So hat Wolfgang Ullmann insbesondere für den *Bahßsetup* darauf hingewiesen, daß die »Sprache nicht mehr nur Medium und Material des Dichters« ist, sie wird vielmehr »selbst zur Figur und zum Subjekt der Handlung« (Ullmann, 2005, S. 75)

Im Mittelpunkt aller Umtaufen aber steht der brasilianische Rechtsgelehrte José Alvaro da Silva Ponto, eben jener titelgebende schwarze Herr Bahßsetup. Diese Namensgebung ist ein exzellentes Beispiel für die Tragweite solcher Umtaufen. So ist *Bahßsetup* nicht allein der erste Ausruf des Titelhelden, den Vigoleis von ihm vernimmt (vgl. Zeller, 1988, S. 77), sondern auch das Stichwort eines für Vigoleis bedeutsamen Ereignisses: Sein erster Auftrag für den schwarzen Herrn ist es

---

29 Die Namenstufen bei Thelen sind zahlreich und überdies vielgestaltig. Sie zeigen, daß Thelen praktisch aus allen und qualitativ voneinander unterschiedlichen Kategorien schöpft, wie sie Hendrik Birus in einer kleinen Typologie der literarischen Onomastik aufgestellt hat. Er unterteilt in: 1. verkörperte Namen (dabei kann der Leser die literarischen Namen mit den Namen tatsächlich existierender Personen assoziieren); 2. klassifizierende Namen (hierbei zielen die Assoziationen auf eine Gruppe von Trägern eines bestimmten Namens); 3. klangsymbolische Namen (die Semantisierung von Namen ruht auf den Assoziationen durch lautmalerische Qualitäten); und 4. redende Namen, die bedeutsam werden durch Assoziationen mit Elementen des allgemeinen Wortschatzes. (vgl. Birus, 1987, S. 45)

nämlich, sich bei der Rezeption darüber zu beschweren, daß im Hotelzimmer des brasilianischen Rechtsgelehrten nur kaltes Wasser zur Verfügung stünde. Wie sich später herausstellt, hatte Bahßsetup (lautmalerische Form der englischen Bezeichnung für Badewanne) lediglich die Wasserhähne vertauscht. Eine auf den ersten Blick überschaubare Episode mit bescheidenem Humor. Dennoch wird ausgerechnet sie für den Helden namensgebend. So demonstriert nun der Hotelbesitzer eindrucksvoll, wie heiß das Wasser bei korrektem Gebrauch der Hähne sein kann, indem er die Hand des Sekretärs ergreift und diese unter den dampfenden Wasserstrahl hält. »Ich betupfte die Brandstelle, auf der sich bald Blasen des zureichenden Beweises bilden würden« (B, 147), muß Vigoleis nach der überzeugenden Vorführung bekennen. Was hier beschrieben wird, ist die schelmische Initiation, die für Vigoleis im Namen des Bahßsetup verewigt ist und fortan bei allen weiteren so genannten Abenteuern als Mahnung gegenwärtig bleiben wird. Bahßsetup bewahrt im Namen damit jenen pikarischen Schock, durch den Vigoleis die Schlechtigkeit der Welt erfahren mußte.<sup>30</sup> Erwähnenswert in diesem Zusammenhang bleibt, daß man im Bahßsetup-Erlebnis mit dem Überguß des Wassers eine lose Verbindung zum Ritus der Taufe ziehen kann: Wie bei der kirchlichen Taufe vollzieht sich bei Vigoleis am weltlichen Badewannenrand Namensgebung und künftige Aufgabenbestimmung.

Die Umtaufen vor allem im *Bahßsetup* weisen auf ein wesentliches Erzähl- und Fiktionalisierungsmittel hin. Thelen erfindet für seine Geschichten keine Namen; er ist also keineswegs der alleinige Schöpfer und Urgrund des Erzählten, wovon bei Ingeborg Bachmann unter anderem die Rede war. In der Thelenschen Prosa wird auf die Namen tatsächlich existierender Personen zurückgegriffen, diese werden sogar dokumentiert<sup>31</sup> und hernach transformiert. Zudem bleiben zahlreiche Personen im Besitz ihres tatsächlichen Namens. In der *Insel* sind es allein aus dem Umfeld der Dichter und Denker nach einer Zählung von Ria Hess 34 Namen (vgl. Hess, 1989, S. 175), darunter Graf Hermann Keyserling, Graf Harry Kessler, Robert von Ranke-Graves, Pascoaes, Unamuno, Marsman.

---

30 Ein klassisches Beispiel solcher Erlebnisse in schelmischer Erzähltradition bietet der *Lazarillo von Tormes*. Hier wird der einfältige Lazarus von seinem blinden Herrn mit voller Wucht gegen einen steinernen Stier geschlagen.

31 Daß es den brasilianischen Rechtsgelehrten wirklich gab, ist nicht allein von Thelen selbst immer wieder bezeugt worden. Nachgewiesen hat die Existenz auch Jürgen Pütz in der Bildbiografie *Albert Vigoleis Thelen – Erzweltsschmerzler und Sprachschwegler*, die zum 100. Geburtstag Thelens erschienen ist. Darin wird der Rechtsgelehrte als Professor Manuel Francisco Pinto Pereira identifiziert und sowohl im Bild als auch mit dem Abdruck seiner »Originalvisitenkarte« festgehalten. (Pütz, 2003, S. 130ff.)

In den angewandten Erinnerungen sind sie Abgesandte der Wirklichkeit, sie bleiben Pontifex zwischen dem Reich der Fiktion und dem Reich der Realität. Das trifft in besonderer Weise auch auf Vigoleis zu, der sich in der *Insel* als *Tragelaph* bezeichnet (vgl. I, 11). In diesem Wort verbinden sich beide Welten, ist das Unentschiedene selbst angelegt. So ist mit dem Tragelaphen ein mythisches Doppelwesen gemeint, ein Fabelwesen (grch. *Tragelaphos* = Bockshirsch), das sich aus den Eigenschaften verschiedener Tiere zusammensetzt. Ein »zwispältiges Wesen« eben, wie Thelen zum Titel seines 1955 erschienenen Gedichtbandes *Der Tragelaph* anmerkt. Wie eng die Figur mit der Dichtung selbst verbunden ist, erweist sich auch im Bedeutungsreichtum des Wortes *Tragelaph*, das auch ein »uneinheitliches literarisches Werk« (von Wilpert, 1979, S. 846) bezeichnet. Im *Tragelaphen* verbindet sich zweierlei: die Metamorphose einer Figur und die Metamorphose eines Werks. Das eine wie das andere markiert ein Stadium des Übergangs zwischen Fiktion und Wirklichkeit.<sup>32</sup> Thelen entwirft also keine vollständig zweite Welt; er reflektiert allenfalls die eigene und wandelt diese ausschnitthaft um. Thelens Bücher sind in diesem Sinne Metamorphosen, verwandelte Welten, hinter denen die Ausgangswelt stets hervorscheint und erkennbar bleibt. Auf die Namen bezogen bedeutet das: Es wird immer nur dann ein neuer Name ge- beziehungsweise erfunden, wenn dieser die jeweilige Person oder Sache in ihrer Wesenhaftigkeit besser beschreiben kann. Denn »auf Namen kommt es ja nur an, wenn Name und Namensträger sich decken«. (B, 408)

Es ist also nicht der eigentliche Name, durch den eine Person bestimmt wird. Sie wird sich immer erst einen Namen machen (müssen), der sie erkennbar werden läßt und durch den sie ansprechbar wird. In diesem Namen wird dann ein verborgener Sinn offenbart. Mit der Umbenennung vollzieht sich die Umwandlung von der Wirklichkeit in eine fikionalisierte Wirklichkeit. Auch darum sind die »Umtaufen« für das Überschreiten einer solchen Schwelle insbesondere im *Bahßetup* stilbildend. Es sei an dieser Stelle nur angemerkt, daß Thelen für diese Grenzüberschreitung von der Wirklichkeit in die Fiktion andere und zum Teil kräftigere erzählerische Mittel einsetzt, wovon später noch die Rede sein wird.

Zurück zum schwarzen Rechtsgelehrten *Bahßetup*, für dessen Taufe das nachfolgende Gespräch zwischen ihm und *Vigoleis* bedeutsam ist:

---

32 Schon Hermann Wallmann hat auf die Doppeldeutigkeit des »Tragelaphen« hingewiesen und damit ansatzweise den germanistischen Klassifizierungsdrang bezüglich der *Insel* nachdrücklich in Frage gestellt. (vgl. Wallmann, 1989, S. 210)

»Wenn Sie also auf den Gedanken kämen, über mich zu schreiben, ein Buch oder was auch immer, würden Sie mich dann inkognito nehmen?«

*Bahßetup* hatte einen Handspiegel entdeckt, durch den er mich betrachten konnte. Im selben Augenblick fiel auch mein Blick durch diesen Gegenstand, der mit vierundsechzig Gulden ausgezeichnet war, auf ihn.

»Nicht eigentlich, Professor, obwohl ich darüber noch gar nicht nachgedacht habe; sicherlich aber würde ich Sie nicht namenloser darstellen, als Sie mir sind.« Ich schaute ihm nun fest in die Augen, dann gerieten unsere Blicke ins Flimmern, denn der Spiegel bewegte sich. Hinter der Wand, an der er hing, standen die anderen Augen.

»Auch Sie, mein Freund - auch Sie?«

»Nicht im Sinne Ihrer Rechtskollegen, bei denen die natürliche Person im Vordergrund steht. Ich meine es novellistisch. Auf den Namen kommt es ja nur an, wenn Name und Namensträger sich decken.«

»Täten sie das in meinem Falle?« Da *Bahßetup* dem leise pendelnden Spiegel nicht traute, schaute er mich von der Seite an. »Wenn ich Sie anders nennen würde als den Professor gleichen Namens, hinter dem ein unaussprechlich anderer steht, was würde schon gewonnen, was verloren? Was an Wahrheit gerettet wird auf dieser Welt, wird an Magischem eingebüßt. Ich muß darüber noch viel nachdenken, und Denken ist meine stärkste Seite nicht.«

»Dann ließen Sie mir mit dem Namen mein Ich?«

»Das ist mir zu juristisch gefragt, aber andererseits, wie könnte ich's Ihnen nehmen? Wer nähme dem anderen die Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit und Ungespalteneheit, wenn er das alles in der reinsten Dreifaltigkeit ist? Weder im Leben nicht noch in der Literatur!« (B, 408)

Beachtenswert ist zudem die außergewöhnliche Gesprächssituation: *Bahßetup* und *Vigoleis* beobachten sich zu Anfang des Gesprächs gegenseitig durch einen Handspiegel. Beide nehmen ihren Ansprechpartner in der Verkehrung einer Spiegelung wahr. Das ist keine Verzerrung, wohl aber eine Umkehrung der Wirklichkeit. Der Spiegel hält eine spannende Situation fest – jene vor dem Übertritt einer Figur aus der Wirklichkeit in die Fiktion. *Vigoleis*, Held des Erzählten, hat diesen Schritt bereits mit seiner Wiedertaufe zu Münster getan; der Rechtsgelehrte indes noch nicht. Darum traut er auch dem »leise pendelnden Spiegel« nicht, darum gibt er auch alsbald die Perspektive auf und schaut *Vigoleis* von der Seite an. Interessant ist, daß *Vigoleis* in diesem Zusammenhang eine Art literarische Gewinn-Verlust-Rechnung aufmacht: Was an Wahrheit gerettet werde, gehe der Magie

wieder verloren, behauptet er. Ein auf den ersten Blick eigentümliches Gegensatzpaar: Wahrheit und Magie. Man muß es übersetzen in Wirklichkeit und Dichtung, übertragen in eine Welt, die zeigt, was ist, und eine Welt, die deutet, wie es sein könnte.

Die Namensdiskussion kreist mit Bedacht das Thema dieser Grenzüberschreitung ein, jenes vom Übergang der Wirklichkeit in die Literatur. Der Dialog mit Bahŕsetup ist in diesem Umfeld eine Kommentierung der früheren Vigoleischen Wiedertaufe, eine Art nachgereicherter Begleittext.

Namen und Namenstauften sollen hier nicht als Schneidbrenner dienen, mit denen der Tresor Thelenscher Dichtung zu knacken wäre. Dennoch: Literarische Namen können – wie gezeigt – Ikonografien von Bedeutungen sein. Wer ihrem Ausgangspunkt nachspürt, wird zum Namensgeber als dem Urheber aller magischen Identifikation gelangen. Das ist eine Zuordnung, bei der »nämlich der Name dem Getauften erst zur vollen Weisheit verhilft« (GG, 6), wie es in *Glis-Glis* heißt. Im vorliegenden Fall ist das der Ritter Wigalois aus der Volksdichtung des Wirnt von Gravenberg. Über ihn gibt Vigoleis insgesamt oft und mit Abstand am häufigsten in der *Insel* Auskunft. Dieser Name ist ein Erbe, das – so es denn angetreten wird – eine Verpflichtung meint. Dabei bleibt der Name eine Deutungsquelle; bei Vigoleis selbst ist er gar ein Wegweiser, der zeigt, wes Geistes Kind er ist und wie er der Welt begegnen will. Mit dessen Wiedertaufe wird das alte Leben abgelegt, werden gesellschaftliche Konventionen abgestreift, weil im Namen drei Fährten markiert sind und tiefer eingebrannt bleiben, als dies das schmerzhafteste Bahŕsetup-Erlebnis auf seiner Hand je bewirken konnte. Sie weisen hin auf einen dreifachen Übertritt: in die Literatur, in die Welt der Ritter und ins Mittelalter. Die nachfolgenden Kapitel wollen anschaulich machen, was es heißt, in der Nachfolge des Don Quijote den Versuch zu unternehmen, die Literatur zu leben und der Welt in einer Haltung gegenüberzutreten, aus der immer wieder eine Lebenshaltung hervorscheint, die in jener des Mittelalters ihre Wurzeln findet.

#### 4. GELEBTES MITTELALTER

Die Werte des Mittelalters lassen sich außerhalb der mittelalterlichen Welt nicht ohne Fremdheit und ohne Skurrilität leben. Das mußte schon im 17. Jahrhundert Don Quijote, der große Ahnherr des Vigoleis, erfahren, der nach der Lektüre alter Ritterromane und mit den Vorstellungen des Rittertums im Kopf ausfährt – mit diesen vermutlich alten, auf jeden Fall überholten Idealen. Die Konfrontation mit der anbrechenden Neuzeit ist bei Don Quijote komisch und tragisch zugleich. Der Anachronismus seiner Ideale ist evident; und in vergleichbarer Form wird das im 20. Jahrhundert auch Vigoleis erleben. Zugestanden: Sein Kampf gilt nicht mehr den Windmühlen und seine Liebe nicht einer verzauberten Herzensdame. Seine ritterliche Gefolgschaft hat keine konkreten Züge, alle Schilderungen seiner Abenteuer tragen das Signum der Zeitgenossenschaft. Dennoch – und das ist mitunter wunderbar genug – sind die vigoleischen Lebensanschauungen jenen des Mittelalters verwandt und lassen Bezüge zu dieser vergangenen Wertewelt erkennen. »Verdachtsmomente« dieser Art hat es auch in der Rezeptionsgeschichte des Thelenschen Werkes immer wieder gegeben, so etwa mit der Anmerkung von Klaus Antes, daß Thelen, »dieser rationale Romantiker, der vages, unreflektiertes, geistiges Imponiergehabe nicht akzeptiert [...], wohl eher ins Mittelalter gehört«. (Antes, 1988, S. 32)

Die Frage nach der Beziehung der Vigoleischen Geisteswelt zu jener des Mittelalters ist zunächst eine Frage danach, wodurch dieses Verhältnis überhaupt zur Anschauung gelangt. »Anschauung« ist in diesem Kontext wörtlich zu verstehen, nämlich als die Art und Weise, mit der die Welt wahrgenommen, erfahren und verstanden wird. Als Ausgangspunkt dient eine Episode aus der *Insel*, die einen unmittelbaren Zugang zu diesem Thema eröffnet: nämlich die Wahrnehmung der Welt mit den Mitteln der Fotografie.

Mitte der 1930er Jahre, als Mallorca mit zunehmender Bedrohung durch den Faschismus längst zu einem unsicheren, lebensgefährlichen Ort geworden ist, erweckt ein Foto den Eindruck, als sei der Garten der amerikanischen Millionärin Mamú der »Palmenhain von Elche« (I, 642), »ein Ausschnitt aus dem Garten Eden«. (I, 642) Dabei ist diese Idylle im Grunde längst zerstört: Die christliche Gesellschaft im Hause Mamús ist durchsetzt von Nazi-Spitzeln, während anonyme und unzweifelhaft ernstzunehmende Anrufer zur Auflösung der Gesellschaft raten, was Vigoleis zu der Erkenntnis führt:

Die photographische Platte lügt ja noch viel mehr als das so in Verruf geratene Gedruckte. Don Juan Sureda wußte schon, warum er in seinem Alibi-Archiv nicht eine einzige photographische Aufnahme aufbewahrte. Welcher Richter, der sich auf die Zeugenschaft eines Lichtbildes verließ! (I, 642)

In der Diskrepanz von Idylle und Bedrohung zeigt sich ein entscheidender Mangel der Fotografie: Was sie allein abzubilden vermag, ist der perspektivisch festgelegte Ausschnitt der Oberfläche. Ausgeblendet werden dadurch Kontexte, alle Beziehungen und Zusammenhänge, die Sinn stiften könnten. Eine Fotografie hält einen begrenzten Raum in einer fixierten Zeit fest. Dagegen liegen die Darstellungen von Geschichtlichkeit, Entwicklung und somit auch Handlung außerhalb ihrer Möglichkeiten. Im fotografischen Bild kann stets nur ein Nebeneinander, kein Nacheinander festgehalten werden. Freilich: Die erzählte Foto-Episode ist zu klein, als daß ihr zusätzliche Verweiskraft zugebilligt werden könnte. Aber sie ist für diesen Zusammenhang eine erste Anregung, über das Foto als Ausdruck des neuzeitlichen Weltbildes nachzudenken.

Die Fotografie ist seit dem 20. Jahrhundert die gebräuchlichste Form der Verbildlichung. Sie ist mit der Darstellung konkreter Motive in Konkurrenz zur realistischen Malerei getreten und hat diese dadurch in entscheidender Weise verändert.<sup>33</sup> Aber die Fotografie zeigt gerade in der Abbildung von Wirklichkeit sowie der Abhängigkeit von einer dazu notwendigen Technik auf ein für die Neuzeit wesentliches Verständnis von Wirklichkeit und ihrer Wahrnehmung: Die Wirklichkeit scheint sichtbar geworden zu sein. Das nur mittelbare Bild von der Welt wird unmittelbar als Welt begriffen und weist so über das reine Abbild weit hinaus. Dahinter steht der fundamentale

---

33 Nicht zufällig hat sich eine zunehmende Abstraktion der Malerei mit dem Aufkommen der Fotografie entwickelt. Freilich ist die Fotografie für diese Entwicklung nicht der einzige Grund, wohl aber ein weiteres Stimulans für den Künstler, über die Darstellungsmöglichkeiten der Kunst und die damit einhergehenden Deutungsmöglichkeiten der Wirklichkeit nachzudenken. Die Bilder sind nunmehr weniger Abbild, sondern zunächst eher Ausdruck einer visuellen Erfahrung. Mittlerweile ist diesen Weg der Entfremdung auch die Fotografie – insbesondere die Kunstfotografie – schon gegangen, Wege der Ästhetik, die an jene der Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts erinnern. Als ein markantes Beispiel (unter vielen anderen) sollen in diesen Zusammenhang die extrem unscharfen »Nudes«-Fotos von Thomas Ruff dienen, mit denen die scheinbar wirklichkeitsabbildende Genauigkeit der Bilder mit wiederum hohem technischen Aufwand konterkariert wird. Was in der Fotografie gemäß ihres früheren Anspruchs als technisch fehlerhaft galt, beschreibt mittlerweile eine Abstraktionsbewegung, die jene der modernen Kunst nachzuvollziehen scheint und in ihrem Pointillismus vage an den Impressionismus erinnert.

Wandel einer Geisteshaltung, die den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit kennzeichnet. Gemeint ist die Geburt des neuzeitlichen Subjekts: Der Mensch hat sich selbst entdeckt und damit zugleich eine Welt, die sich als eine von ihm entworfene präsentiert.<sup>34</sup>

Bedingt ist eine solche Verzerrung auch durch den Anspruch des Bildes: Sich ein Bild von etwas zu machen meint im wahrsten Sinne des Wortes »Im-Bilde-Sein«; heißt somit: Bescheid-Wissen über etwas. Die Welt als Bild – das sogenannte Weltbild – meint daher »nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen«. (Heidegger, 1950, S. 82) Heidegger sieht in der Eroberung der Welt als Bild den Grundvorgang der Neuzeit. Die Ursache dieses bedeutsamen Wandels liegt in der Selbstbefreiung des Menschen von seinen mittelalterlichen Bindungen, liegt in der Entdeckung des modernen Subjekts, in der Geburt des Ichs. Denn so wie der Mensch die Welt als Bild begreift, setzt er sich auch selbst ins Bild und wird auf diese Weise zum Maß aller Dinge. Diese nachhaltige Entwicklung (mit der auch die neuzeitliche Wissenschaft einsetzt und für sich Objektivitäts- und Wahrheitsansprüche geltend zu machen beginnt) gründet darin, daß der Mensch zum Subjekt wird:

Nicht daß der Mensch sich von den bisherigen Bindungen zu sich selbst befreit, ist das Entscheidende, sondern daß das Wesen des Menschen überhaupt sich wandelt, indem der Mensch zum Subjekt wird [...] Wenn aber der Mensch zu dem ersten und eigentlichen Subjectum wird, dann heißt das: der Mensch wird zu jenem Seienden, auf das sich alles Seiende in der Art seines Seins und seiner Wahrheit gründet. Der Mensch wird zur Bezugsmitte des Seienden als solchen. (Heidegger, 1950, S. 81)

Und von dieser Bezugsmitte aus wird geurteilt. Das Subjekt macht sich selbst zur Basis der Erkenntnis. Das Subjekt wird also nicht mehr als das »Vor-Liegende, das als Grund alles auf sich sammelt« verstanden, so die Übersetzung des Wortes Subjectum, sondern es begreift sich nun selbst als Bezugsmitte des Seienden. »Dieses subjektivistische

---

34 Unter der Überschrift »Der Schein immer neuer, überraschender Dinge – Von der Flut der Bilder« erschien 1989 in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« ein Beitrag von Gerd B. Achenbach, in dem die Macht der Bilder als Frage formuliert wird: »Sollte es den Bildern nun tatsächlich gelungen sein, daß wir – in wunderlicher Wiederholung der metaphysischen Verdopplung der Welt – mit den Bildern und aus ihrer Sicht die Welt ansehen, statt umgekehrt den Glanz der Bilder als den bloßen Schein, der von der Wirklichkeit, so, wie sie wirklich ist, enttarnt und dementiert wird?« (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. September 1989)

Vorstellungsdenken hat ungeheure sozio-kulturelle Auswirkungen gehabt. Unsere neuzeitliche Welt mit ihrer technischen Entwicklung ist sein Produkt. Durch dieses vorstellende Denken wird zunächst das Seiende aus seinen Bezügen gelöst und nicht mehr topisch, sondern als Objekt, d. h. also als Gegenstand menschlicher Erkenntnis erfahren. Dabei wird es perspektiviert und festgestellt.« (Geißler, 1992, S. 90)

Perspektiviert und festgestellt – beides markiert noch einmal die Struktur subjektivistischen Denkens: Die Wahrnehmung ist allein der Perspektive des Subjekts geschuldet, wodurch das Erschaute im zwangsläufig ausschnittshaften Blick des Betrachters vorgestellt wird. »Vorgestellt meint hier: von sich her etwas vor sich stellen und das Gestellte als ein solches sicherstellen. Dieses Sicherstellen muß ein Berechnen sein, weil nur die Berechenbarkeit gewährleistet, im voraus und ständig des Vorzustellenden gewiß zu sein.« (Heidegger, 1950, S. 106) Das perspektivierte Vorstellen als ein »Vor-Sich-Stellen« hat zur Folge, daß das betrachtete Objekt bereits im Akt des Wahrnehmens vom Subjekt sichergestellt und vereinnahmt wird. Auf die Fotografie bezogen heißt das: Durch die Perspektivierung des fotografierten Objekts ist auch der Fotograf als Choreograph des Bildausschnittes auf dem Bild stets anwesend.<sup>35</sup>

Es scheint, als habe der Mensch, indem er sich als Bezugsmittel des Seienden zu begreifen beginnt, die Welt in ihren Gesetzmäßigkeiten erkannt – freilich bleiben es immer nur die vom Subjekt entworfenen Gesetze. Diese Entwicklung schafft Abstand, sie löst den Menschen notgedrungen aus den Bezügen der ihn umgebenden Welt: »Welt, Natur, die Dinge haben ihre Berechtigung ausschließlich nach Maßgabe des Menschen, sind nicht länger ›an sich‹ daseinsberechtigt, sondern ausschließlich ›für uns‹. Der Mensch bildet den Orientierungspunkt für das Ganze des Daseins, die Welt hingegen muß ihre Berechtigung erst nachweisen.« (Petersen, 1991, S. 11) Der Mensch wird zum Sinn- und Seinsprinzip, sein Denken zu einem Identitätsdenken.

Heidegger macht dies am Beispiel des neuzeitlichen Weltbildes deutlich, von dem aus versucht wird, auch das Mittelalter und die Antike in ein Weltbild zu fassen. Anders gesagt: Mittelalter und Antike sollen in der Rückschau begriffen und faßbar werden mit dem Subjekt-Objekt-Verständnis der Neuzeit. Dabei wird nicht berücksichtigt, daß im Mittelalter die Welt weder im Bild vorgestellt noch als

---

35 In diesem Sinne ist genau das Gegenteil jenes Gedankens zutreffend, den Erich Kästner in seinem Epigramm »Unsanftes Selbstgespräch« formuliert: »Merk dir, du Schaf, / weil es immer gilt: / Der Fotograf / ist nie auf dem Bild.« (Kästner, 1989, S. 23)

Bild begriffen wurde. »Das Weltbild wird nicht von einem vormals mittelalterlichen zu einem neuzeitlichen, sondern dies, daß überhaupt die Welt zum Bild wird, zeichnet das Wesen der Neuzeit aus.« (Heidegger, 1950, S. 83) Die Welt als Bild ist der Versuch, sie als eine Vorstellung des Menschen erklärbar und letztlich dienstbar zu machen. Die Welt wird daher als und im Bild verfügbar.<sup>36</sup>

Nun ist die *Insel* kein philosophischer Roman, der solche Thematik in essayistischen Passagen diskutiert. Dennoch wird in Vigoleis eine Geisteshaltung anschaulich, die in grundlegenden Zügen von einem mittelalterlichen Weltverständnis zeugen. Erste Hinweise finden sich bereits in der der *Insel* vorgestellten »Weisung an den Leser«, die als eine Art Proömium des 17. Jahrhunderts wie eine Rechtfertigung des Nachfolgenden wirkt. Nach dieser Weisung können die Gestalten des Buches – »der Verfasser einbegriffen« – nicht für die im Leser sich erzeugenden Vorstellungen haftbar [Hervorhebung L.S.] gemacht werden«. (I, 9) Das juristische Vokabular ist auffällig: So stellen sich die Fragen, wer eigentlich anklagen und welche Instanz das Urteil letztendlich fällen soll. Die Fragen zielen auf den Leser, der allein in Frage kommt, ist in dieser Weisung doch von den »im Leser sich erzeugenden Vorstellungen« die Rede.

Mit wenigen Worten wird hier ein Verselbständigungsprozeß skizziert, bei dem der Leser den Gestalten des Buches noch unvoreingenommen gegenübertritt, dieser aber dann mit zunehmender Lektüre in seine Vorstellungen zwängt, sie konkretisiert und verbildlicht. Die Gestalten wirken dann nicht mehr auf den Leser, sondern der Leser stülpt die in seinen Vorstellungen projizierten Bilder den Gestalten über. Er versteht sich als Subjekt, das in seinem Entwurf die Gestalten des Romans zu Objekten macht. Dieser Rezeption liegt eine lineare Denk- und Urteilsstruktur zugrunde. Die Figuren können nicht mehr in ihrem So-sein erfahren werden, sondern werden be- und gegeben-

---

36 Vor diesem Hintergrund wird auch die Bedeutung des alttestamentarischen Gottesbild-Gebotes »Du sollst dir kein Bildnis machen« ablesbar. Es meint den Schutz vor Vereinnahmung, vor beliebiger Gleichsetzung. Denn ein Gott ohne Bild, der sich der subjektiven Vorstellbarkeit entzieht, ist in besonderer Weise geschützt vor Fremdgöttern; er wird praktisch unvergleichlich. Darüber hinaus legitimiert er sich als Schöpfergott, als Ursache alles Geschaffenen. Wenn dieser Gott nun im Bild zum Gegenstand von Anbetung und Betrachtung wird, muß er zuvor selbst geschaffen worden sein. Zum wahren Schöpfer, zur eigentlichen Schöpfungsursache wird dann der Mensch selbst, wie dies auch im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit eintritt: »Daraus ging ein anderes und für die Neuzeit richtungweisendes Selbstverständnis des Menschen hervor. Nicht mehr oder nicht so sehr als Abbild eines vorgegebenen göttlichen Urbildes wollte sich der Mensch sehen und verstehen, sondern entweder als kreativen Nachentwurf dieses Urbildes oder als in einem solchen überhaupt nicht vorgezeichnete, uranfängliche Individualität.« (Weier, 1988, S. 39)

nenfalls verurteilt. Dies beschreibt – in Anlehnung an das juristische Vokabular – die richtende Instanz, die sich von den Figuren längst ein Bild gemacht hat.

In seinem Essay »Über das Lesen« bezeichnet Hugo Loetscher dies als das »kritische Lesen«, bei dem »ich nicht alles für bare Münze nehme, was ich lese, und [...] mir ein eigenes Urteil bilden will. Das kann heißen, daß ich das, was ich lese, an meinen Kriterien messe, daß ich es prüfe, inwiefern es den Vorstellungen, die ich für richtig halte, auch entspricht [...] Statt daß er das Buch als Chance benutzt, von anderen Möglichkeiten Kenntnis zu nehmen, wird er es lediglich, ob positiv oder negativ, zur Bestätigung seiner eigenen Ansichten benutzen. Damit wird das Lesen zu einem Treten am Ort.« (Loetscher, 1991, S. 172) Auch bei Loetscher wird deutlich, daß eine Lektüre nach der Richtschnur ausschließlich eigener Vorstellungen stets einem Urteilen innewohnt, eine subjektivistische Vereinnahmung des Gelesenen ist.

Noch einmal wird zum Schluß der Leser-Weisung auf juristisches Vokabular zurückgegriffen. In Anlehnung an den Rechtsspruch »In dubio pro reo« heißt es: »In Zweifelsfällen entscheidet die Wahrheit.« (I, 9) Nimmt der Leser die Weisung ernst und bewertet diese höher als eine bloß originelle, anekdotisch anmutende Ansprache, so muß er sich als urteilendes Subjekt auch infrage stellen lassen.

Was aber bleibt anderes übrig, als die Gestalten des Romans in seiner eigenen Vorstellungswelt zu entwerfen? Zumindest dies: Ein Teil des Erzählten zu werden und damit eine Rolle anzunehmen, an die der Leser im weiteren Verlauf des Romans permanent erinnert wird. »Dabei aber wird [...] der Leser vom Autor immer mitreflektiert. Nicht nur das, er wird unmittelbar angesprochen und in die Entfaltung bzw. Verknotung der Handlung, der vielfältigen Handlungsketten mit einbezogen.« (Schrey, 1992, S. 25) So wird dem Leser der *Insel* schon früh »eine Art Familienanschluß« (I, 45) mit den Gestalten des Buches zuteil (vgl. auch I, 214); es entsteht eine »Kameradschaftlichkeit« (I, 128), wobei der »Leser auch ein wenig mitarbeiten und seine Phantasie gebrauchen« soll. (I, 128) Mit der Lektüre wird die Fiktion ein Teil der Wirklichkeit: »Literatur existiert nicht an sich, sondern nur als der je aktuelle Ereignisablauf des Lesers.« (von Matt, 1989, S. 24) Dadurch wird der Leser »an der Schöpfung der Fiktion in gleichem Maße beteiligt sein wie der Schöpfer, der Erzähler oder das Geschöpf dieser Fiktion. Sie alle werden Teil des fiktiven Diskurses sein.« (Federmann, 1991, S. 73) Mit seinem »Familienanschluß« wird der Leser zum erweiterten Erzähler. Ein Teil der Fiktion zu werden heißt, die subjektivistischen Vorstellungen abzulegen und die Gestalten des Buches in ihrem Gegebensein wahr werden zu lassen. Diese Art des Lesens verlangt aber, »daß man die eigenen Kriterien öffnen muß«. (Loetscher, 1991, S. 172) Ein solches Öffnen muß Spuren hinter-

lassen: »Der Leser hört nicht als der zu lesen auf, als der er begonnen hat.« (ebd., S. 172) Und Hugo Loetscher merkt an, daß dieses Vorgehen »jemandem nicht einleuchtet, der die Wahrheit besitzt«. (ebd., S. 172) Wobei in diesem Fall Wahrheit stets nur die eigene, kleine Wahrheit sein kann.

In der »Weisung an den Leser« aber ist die Wahrheit der dichterischen Welt gemeint, die der dichterischen Schöpfung innewohnenden Wirklichkeit. Und dieser kann der Leser nur teilhaftig werden, wenn er – in den Worten Hugo Loetschers – all das, was er liest, für »bare Münze« nimmt. Das wiederum zeugt nicht von Leichtgläubigkeit; es ist vielmehr die Haltung eines Lesers, der bereit ist, die Welt des Romans zu entdecken, nicht zu erobern.

Am Beginn dieses Kapitels stand der von Vigoleis aufgezeigte Mangel fotografischer Abbildungen. Auch das Foto ist Ausdruck neuzeitlichen Denkens als ein Hilfsmittel, mit dem das Subjekt die Welt perspektivisch wahrnimmt und vereinnahmt. Die Problematisierung der fotografischen Abbildungen sowie die »Weisung an den Leser« sind nur Verweise auf die besondere vigoleisische (Welt-)Sicht. Sie deuten vorerst nur behutsam darauf hin, daß Vigoleis seiner ins Mittelalter führenden Namensfährte gerecht werden könnte.

Die nachfolgenden Abschnitte zeigen, wie schwach neuzeitliches und identitätslogisches Denken bei Vigoleis tatsächlich ausgeprägt ist. Ablesbar wird dies am Phänomen der Verbildlichung: wie Vigoleis die Natur und den Menschen beschreibt, wie er Geschichte darstellt und welches Bild er von sich selbst zeichnet. In der vigoleisischen Welt ohne Bilder kommen Denkstrukturen zum Vorschein, die nicht das Mittelalter ins 20. Jahrhundert transplantieren, die aber für die geistige Welt des Mittelalters grundlegend gewesen sind.

#### 4.1 VIGOLEIS ERZÄHLT SEINE WELT OHNE BILDER

»Ein freies, freigewordenes Bild, ist das nicht der Traum aller gefesselten Dinge?«, fragt Pascoaes. (Pascoaes, 1949, S. 74) Doch gibt es das überhaupt, das freigewordene Bild? Wenn bildhaften Vorstellungen immer ein identitätslogisches Denken zugrunde liegt, so muß im freigewordenen Bild dessen Gegenteil zu finden sein. In der Lebenshaltung des Vigoleis wird zumindest eine »bilderlose Welt« anschaulich, die im deutlichen Kontrast zu einer Welt der Bilder und einem bildhaften Weltverständnis steht. Das ist ein großer Bogen, unter dem sich eine Vielzahl von Besonderheiten sammelt. Am auffälligsten ist dabei wohl die vigoleisische Lebensuntüchtigkeit, die sich erkennbar abhebt von einer Welt, in der geplant, organisiert und auf lange Sicht gestaltet wird. Aus diesem geschäftigen Alltag ragt die Ziellosigkeit von Vigo-

leis wie ein signalgebender Leuchtturm heraus – sichtbar noch von weitem. Auch diese Haltung ist eine Form der Bild-Verweigerung, ist doch ein Ziel eine in die Zukunft projizierte, also bildhafte Vorstellung. Dieses noch unerreichte Ziel-Bild besteht allein in der Vorstellung, im Entwurf einer noch einzulösenden Wirklichkeit. Daß die erreichten Ziele dann selten mit früheren Vorstellungen übereinstimmen, liegt im Wesen bildhafter Vorstellungen, die immer nur eine ausschnittshafte Wirklichkeit fassen können.

Genauso wie Vigoleis sich den Bildern verweigert, so ist auch sein Handeln weder zielgerichtet noch zweckgebunden: »Nie hat er, der Geschobene, gemeint, er schiebe selbst.« (I, 686) Besonders bedrückend, gar beängstigend, muß Vigoleis daher jene Zielsetzungen empfinden, die andere ihm auferlegen wollen. Er antwortet darauf – wie in der folgenden *Insel*-Episode – mit Verweigerungen: »Herr Dreyer von den Dreyer-Filmen wollte ihn vom Fleck weg engagieren als Erklärer und Textschreiber für seine Schulfilme [...] mir wurde angst und bange vor so viel Leistungsfähigkeit und ich ging wieder stiften.« (I, 397) Seine Fluchten, für die es zahlreiche andere Beispiele gibt, sind Verweigerungen jeglicher Zielsetzung, es ist die Ablehnung zielgerichteten Handelns: »Ich habe nie Ziele erreicht, die mir von anderen gesteckt worden sind« (I, 251), lautet sein Bekenntnis.

Es mag so auch nicht verwundern, daß er sich in der *Insel* angezogen fühlt von der adligen Familie der Suredas, zu deren Lebenshaltung es gehört, daß man »das große Loch nicht stopft und das kleine Loch groß werden läßt und arm wird, ohne an Größe einzubüßen«. (I, 583) Vigoleis sieht in der »Konservierung des Geschaffenen [...] eine geistige Armut« (I, 664), während im Zusammenbruch »ein Wort aufsteht, ein Tun sich verheißt«, das ihn mehr ergreift, verzückt und in das »Unsagbare weiter entführt, als es das Gefestigte, von allen Seiten Gestützte, das Verankerte und Verpichte vermag«. (I, 664) Und über sich berichtet Vigoleis:

Er liebt dieses tragische Umsonst, wie er auch seine Sanduhr zuweilen wendet und die Körnchen rinnen läßt, für nichts und wieder nichts, so wie die Tage seines Lebens rinnen, Korn um Korn, für nichts und abernichts; und wie am Firmament die Sterne scheinen, ewig und ohne Sinn. (I, 369f.)

Mit der Sanduhr wird der Tod präsent, mit dem tragischen Umsonst das ziellose Treiben, das mit dem Wissen und der permanenten Vergewisserung der Endlichkeit aller Existenz als einzige Lebenshaltung plausibel erscheint. Das Firmament entzieht sich dem menschlichen Verständnis, es muß im konkreten wie übertragenen Sinne unbegreifbar bleiben. Darunter fällt auch die Erfahrung vom Werden und Ver-

gehen – eine dem Mittelalter nahestehende Auffassung, Entwicklung aus ihrem So-sein heraus zu erfassen und so auch die Vergänglichkeit des Daseins schlichtweg anzunehmen.<sup>37</sup> Die »ausgestirnte [...] Kuppel« (I, 264) im Uhren-Turm wird für Vigoleis in der *Insel* so auch zu einer »Barockdecke« (I, 293), unter der er Strophen niederschreibt, die »dem Leben fast einen Sinn hätte[n] andichten können«. (I, 293) Ein Lebenssinn aber ist nicht zu benennen; es bleibt die finstere Einsicht, »die Welt selbst für ein Mißverständnis« (I, 147) zu halten und mit bewußt ironisierender Hybris zu erklären: »So habe ich niemandem, außer der Schöpfung, etwas vorzuwerfen.« (I, 675)

Vigoleis' Flucht aus einer ausschließlich auf das Diesseits fixierten Welt muß ihn zum »Weltverneiner« (I, 29) machen, zum »Oberunglücksvogel und Erzweltschmerzler« (I, 65), dem »des Lebens Untüchtigkeit wie ein Zeichen an der Stirn« klebt (I, 12). Wer sich – wie es Vigoleis rät – »noch tiefer in das Dunkel zurückzieht, um dem Argen in der Welt zu entrinnen« (I, 81), dem ist die Welt keine Heimstatt, allenfalls ein barockes Bühnenstück. Dessen zentrales Thema ist die Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits, während die Form der Aufführung einen weiteren Aspekt des barocken Weltverständnisses vermittelt: das irdische Leben als Bühne, auf der jeder Mensch die ihm zugedachte Rolle zu übernehmen hat; und die Bühne als Mikrokosmos, der zum verkleinerten Abbild der Welt wird. So ist auch Vigoleis nur der »Zaungast« (I, 19) eines »Freilichtzirkus«. (I, 21) Der Amoklauf der Maria del Pilar wird ein »hochdramatischer Augenblick für das Laiendrama einer Volksbühne« (I, 148), und ein Verkaufsgespräch gleich zum »Schauspiel«. (I, 629) Die Welt ringsum wird »bühnenreife Wirklichkeit« (I, 304), wie die einstige Schauspielerin Adele Gerstenberg verkündet. Vigoleis ist Zuschauer einer Lebenswirklichkeit, die dem Schein der Bilder erliegt und diese für das Sein selbst hält. Doch der Held der *Insel* ist nicht allein Zaungast seiner konkreten Umwelt, er bleibt ebenso Zaungast seiner Zeit. Darauf bezieht sich seine Feststellung, daß er sich »gründlich vergriffen [habe] in der Wahl [s]eines Jahrhunderts und im Abziehbild [s]eines zweiten Gesichts«. (I, 125)<sup>38</sup>

---

37 In diesem Zusammenhang steht die Vorliebe des Barock für die Ruine; sie ist die Darstellung des unaufhaltsamen Zerfalls alles Irdischen. Die oft inszenierte Ruine ist das Sinnbild des Fragmentarischen, des Nicht-Mehr-Ganzen – ihre Botschaft heißt Vergeblichkeit.

38 So bezeichnet ihn Klaus Antes in seinem Essay »Ein Merkwürden aus Prinzip« auch als ein »in die falsche Zeit Gefallener, der eher ins Mittelalter gehörte, wo er seine alltäglichen, absurden, frivolen, komischen Geschichten den auf dem Markt Versammelten hätte vorlesen können – für Brot und Wein und ein Lager. Am Schluß der Veranstaltung die losen Blätter in die Menge werfend.« (Antes, 1993, S. 17)

Aus all dem spricht vor allem Distanz: zur Welt und den vermeintlichen Weltgestaltern, zum eigenen Jahrhundert und den manisch Fortschrittsgläubigen. Dieser Abstand wird von Vigoleis wieder und wieder betont. Literarischer und somit weit nachdrücklicher vermittelt sich diese Erfahrung in einzelnen Episoden vor allem der *Insel*, die motivisch miteinander verbunden sind. Dazu gehören die Ordnungssysteme, die ebenfalls Ausdruck oder vielmehr schon das Ergebnis neuzeitlicher, subjektivistischer Vorstellungen sind. In ihnen ist der Entwurf bereits in die Wirklichkeit umgesetzt und exekutiert. Diese Systeme treten den Beweis an, daß die subjektivistischen Setzungen geglückt und daher gültig sind. Und so tritt Vigoleis den Gegenbeweis an: Dazu gehört die *Insel*-Episode vom Kölner Postbeamten, bei dem Vigoleis während seiner Studienjahre Wertzeichen an einem Schalter kaufen möchte. Nur wenige Sekunden vor der Schalteröffnung macht Vigoleis sich bemerkbar, worauf ihn der mit einem »Reichsschädel« verzierte Diensthabe anranzt: »Sind sie Analphabet? Hier herrscht Schalterschluß bis um zwei!« (I, 681) Als nur wenige Augenblicke später die Milchglasscheibe erneut in die Höhe schnellte (diesmal zur regulären Öffnungszeit) hat Vigoleis sein Anliegen vergessen und flieht von dem Ort der streng vollzogenen Ordnung.

Die Begegnung mit dem Kölner Schalterbeamten führt die zum reinen Selbstzweck degenerierte Ordnung vor Augen. Denn wer so handelt wie der Beamte, fragt nicht mehr nach dem Sinn seines Tuns. Allein die Erfüllung der Form zählt, das Aufrechterhalten des jeweiligen Ordnungssystems. Der Kölner Schalterbeamte wird so auch für Vigoleis zum Stellvertreter – nämlich für jene Mitläufer, die innerhalb der jeweiligen Ordnung funktionieren und dadurch das System erhalten. Ausgeblendet werden die Kontexte, in denen die Systeme eingebettet sind, sowie die Inhalte der Systeme, die letztlich die Auswirkungen sichtbar werden lassen. Darum wird die Milchglasscheibe zur »Guillotine« (I, 681) und der Beamte selbst zum »Terroristen der Mattscheibe« (I, 681). In dieser scheinbar eher beiläufig erzählten Anekdote wird vorgeführt, daß dem subjektivistischen Ordnungsentwurf immer auch eine Urteilsstruktur innewohnt. Die Bezeichnungen »Guillotine« und »Terroristen« sind mit Bedacht gesetzt und verweisen nachdrücklich auf den Exekutionscharakter des Systems.

Das Beispiel zeigt: Vigoleis wählt zur Vorführung des Scheiterns alltägliche, banal anmutende Ordnungssysteme, die aber allesamt mit einer Störung behaftet sind. Und dennoch scheitern die Systeme nicht; sie funktionieren mit ihren Fehlern sogar besser als die zunächst ersonnenen. Dazu gehört vor allem die *Insel*-Episode mit jenem Briefträger, der weder lesen noch schreiben kann. Er bekommt die vorsortierte Post und stellt diese mit Hilfe seines geschulten Gedächtnisses gewissenhaft zu: »Dieser merkte sich die Namen und vertrug alles,

ohne sich auch nur um eine Tür zu irren, wie es manchen des Lesens kundigen Briefträgern auf Schritt und Tritt unterläuft.« (I, 604) Die vigoleisische Sympathie für das Scheitern vorgegebener Systeme geht so weit, daß er selbst Verständnis für jene Ordnungswidrigkeiten findet, die ihm selbst schaden. So entschuldigt er das zweifelhafte Gebahren eines anderen spanischen Postbeamten, der die Wertzeichen eingehender Briefe ausschneidet und die durch diesen Eingriff allzu stark beschädigte Sendungen aussortiert und wegwirft. Obgleich gerade der postalische Verkehr mit dem Festland für Vigoleis und Beatrice überlebenswichtig ist – so wird das Eintreffen dringend benötigter Honorarzahllungen erwartet – äußert Vigoleis generös: »Ich begreife aber, daß ein guter Sammler immer hart an der Grenze der Untat leben muß.« (I, 308)

Die Struktur von Ordnungen muß besonders dann kraß in Erscheinung treten, wenn sie geistige Werte vereinnahmt. In wörtlichem Sinne erzählt davon das Beispiel von jener Bibliothek, die zugänglich und benutzbar wird, weil sie der Ordnung gerade nicht unterworfen ist: »Da, wie in meiner eigenen Bibliothek, die Bücher weder nach Sprachen noch nach Autoren oder Sachgruppen geordnet waren, hatte ich in wenigen Minuten das Gesuchte gefunden.« (I, 836)

Im Scheitern der Ordnungssysteme – und dazu zählt auch die im folgenden zitierte neuzeitliche Maschinenteknik – wird ihre Unvollkommenheit deutlich: »Die Angst vor einer Mechanisierung der Welt ist unbegründet, solange der Mensch auf der eingefahrenen Bahn des Alltags noch entgleisen kann.« (I, 22) An dieser Stelle sei nur kurz angeführt, daß im *Magischen Rand* ein technischer Defekt – der automatische Zeilensprung der Schreibmaschine funktioniert nicht – Anlaß und Thema einer ganzen Erzählung wird.

Dieses Scheitern, dieses Entgleisen von eingefahrenen Bahnen, sorgt für einen kurzen Stillstand, die Ordnung selbst aber wird dabei nicht zu Fall gebracht.

Einzig der Tod vermag diese Entwürfe nachhaltig zu erschüttern und sie als reine Konstrukte zu entlarven. Das Nichts, das »Nada«, verbindet so auch Vigoleis mit dem Hafenerlungerer Pepe. Beide richten ihr Augenmerk auf das Höhere, »das bei Pepe einzig und beneidenswerterweise im Nichtstun bestand, während ich das Nichts im Tun erstrebte, armes Opfer einer deutschen Gründlichkeit.« (I, 562) Das Nichts aber ist niemals nichts: »Es ist das Sein selbst, dessen Wahrheit dem Menschen dann übereignet wird, wenn er sich als Subjekt überwunden hat und d. h., wenn er das Seiende nicht mehr als Objekt vorstellt.« (Heidegger, 1950, S. 104) Dies ist die Entmachtung auch der Bilder und bildhaften Welt- und Wirklichkeitsvorstellungen, ist die Überwindung jenes Subjekts, das »sich selbst als die Maßgabe für alle Maßstäbe [sieht], mit denen ab- und ausgemessen

[verrechnet] wird, was als gewiß, d. h. wahr und d. h. als seiend gelten kann«. (ebd., S. 101f.)

Wie schon erwähnt, ist die literarische Darstellung der Bilderlosigkeit und die damit verbundene Überwindung des neuzeitlichen Subjekts ein schwieriges Unterfangen. Aber am Beispiel des Hafenlungerers Pepe wird eine solche Lebensanschauung und -auffassung in eine Handlung überführt. Die Konfrontation mit einem Ordnungssystem ereignet sich auf konkrete und erschütternde Weise. Pepe kann sich den Ordnungen widersetzen, weil er diese durchschaut hat. Als der Nationalsozialismus – eine der denkbar konsequentesten und daher vernichtendsten Systeme – Besitz von der Insel ergreift, weigert sich Pepe, den Falangisten die neue Anschrift von Vigoleis und Beatrice zu verraten. Er rettet damit das Leben seiner Freunde, wofür er mit dem seinen bezahlen muß. (vgl. I, 884)

#### 4.2 DER GESCHICHTSSKEPTIZISMUS DES VIGOLEIS

Als Vigoleis in der *Insel* aus materieller Not zusammen mit Beatrice in die Rolle des Reiseführers schlüpft, tritt er als grandioser Geschichtsfälscher auf. Ohne nähere Kenntnisse von Sehenswürdigkeiten führt er Touristengruppen über die Insel, läßt »nach bester Phantasie« (I, 402) in der alten Börse »La Lonja« das mediterrane Piratenwesen aufblühen, verwandelt eine kleine, heruntergekommene Fonda in jenen Ort, an dem Cervantes seinen Don Quijote »in 95 Nächten beim Schein einer Ölfunzel« (I, 417f.) geschrieben haben soll, und vieles mehr: »Ich ließ Brunnen springen, wo keine waren, holte Sterne herunter, sargte Lebendige ein, alles für 25 Peseten.« (I, 406)

Diese Insel-Führungen haben ein Vorspiel, das gewissermaßen als Prolog der Reiseführer-Episode unmittelbar vorangestellt ist. Danach war Vigoleis schon einmal ein »Führer«, als er 1928 in Köln Besuchergruppen durch die kulturhistorische Abteilung der »Pressa« leitete. Wenngleich das gezeigte großes Aufsehen erregte, stimmte in den Vitrinen tatsächlich nichts. Die Erklärungsschildchen waren den falschen Exponaten zugeordnet und die einzelnen Abteilungen vollkommen durcheinandergewürfelt worden. Auf diesem Parkett lernt Vigoleis schon früh das Gehen auf geschichtlich wackeligem Grund, und zwar so gekonnt, daß sein Professor ihn ermuntert, »über das Falsche in der Geschichte« zu promovieren.

Wenn sich über das Falsche in der Geschichte forschen läßt, dann muß es eindeutig zu identifizieren sein. Die Benennung des Falschen setzt die Kenntnis des Wahren voraus. Doch welche Qualität besitzt dieses Wahre, wenn die Fälschung – wie es die Episode über die Ausstellung zeigt – nicht nur unentdeckt, sondern überdies auch folgenlos

bleibt. Wenn es somit einerlei ist, was in den einzelnen Vitrinen zu sehen ist, wie es Professor Wohlers nüchtern voraussieht: »[...] die Minister merken das doch nicht. Das merkt überhaupt kein Schwanz von den Bonzen, die zur Einweihung durch die Säle geschleust werden.« (I, 397) Diese Bewertung der sogenannten geschichtlichen Wahrheit muß nachdenklich stimmen. Denn entweder wird eine historische Fälschung gar nicht wahrgenommen, oder die Geschichte dient allein der Darstellung des Wissens, wie bei jenem »Oberlehrer aus der Provinz, mit Butzenknifer, Wurststulle, Rucksack, Wickelgamaschen und Obersekunda« (I, 398), der allein darauf bedacht ist, sein Gesicht vor seinen Schülern zu wahren.

Indem das Falsche nicht als Fälschung entlarvt wird, bleibt es im Grunde nicht ohne Folgen. Denn somit wird das Falsche in den Vitrinen der Kölner Schau – zumindest im begrenzten Umfeld der Ausstellung – wahr. Also ist nicht die Fälschung das eigentlich Problematische, sondern die Umkehrung, genauer: die Verwandlung des Falschen zum Wahren. Das ist ein Verweis darauf, welche Qualität Vigoleis der historischen Wahrheit beimißt. Sie gründet sich nicht im Allgemeingültigen, sondern muß immer beschränkt bleiben auf das nur Ausschnitthafte, wovon die einzelnen Abteilungen der Kölner Ausstellung zeugen. Im Ordnen und Zusammenstellen der Fakten zeigt sich die geschichtlich vermittelte Welt als eine vom Menschen geformte Welt. »Der historische Weg«, so Vigoleis, ist »mit Zettelkästen gepflastert.« (I, 880) »Alles [ist] klar gegliedert, die Quellen [sind] ungetrübt.« (I, 880)

Durch das Ordnen, Gliedern und Sortieren wird Geschichte nicht rekonstruiert, sondern überhaupt erst konstruiert. Splitter der Vergangenheit werden dabei zu einem Bild der Geschichte zusammengefügt. Es ist ein Mosaik, dessen Einzelteile im und vom entstandenen Gesamtbild vereinnahmt werden. Vigoleis zeigt dies am Beispiel von Napoleon, über den schon »tausende von Werken« geschrieben worden seien, doch immer noch lautet die Frage: »Wer war Napoleon? In jeder Lebensbeschreibung muß er neu gestaltet werden, aus der Keimzelle eines, vielleicht seines Menschseins heraus.« (I, 378) Und Vigoleis zieht auch daraus die Folgerung: »Wer in die Geschichte eingegangen ist, hat aufgehört, er selbst zu sein.« (I, 378)<sup>39</sup>

---

39 Im Nachwort zur Übersetzung des Hieronymus-Buches erinnert sich Thelen an ein Gespräch mit Teixeira de Pascoas, in dem der portugiesische Mystiker betont, für die Niederschrift seiner Biografien auf ein gründliches Quellenstudium zu verzichten, und hierzu führt er Napoleon als Beispiel an: »Von den 4000 Schriften, die über Napoleon hinweggeflutet sind, steht nur ein mikroskopischer Bruchteil auf meinem Schafte [...] Meine Quellen, abgesehen von ihren eigenen Zeugnissen, sind anderer Art.« (Pascoas, 1941, S. 377)

Erinnernd wird ein Bild geschaffen, von dem aus geschichtliche Bezüge hergestellt werden. Nur wer nicht in die Geschichte eingeht, vermag der Vereinnahmung zu entgehen. Darum liegt nach den Worten Vigoleis' »wahre Größe [...] in der Namenlosigkeit«. (I, 373) Im Namenlosen zeigt sich das Individuelle, das letztlich Unerklärte. Das aber ist nicht mehr Gegenstand historischer Forschung. Dazu Martin Heidegger: »Das Einzigartige, das Seltene, das Einfache, kurz das Große in der Geschichte ist niemals selbstverständlich und bleibt daher unerklärbar.« (Heidegger, 1950, S. 81)

Diese Erfahrung läßt Vigoleis so auch grundsätzlich daran zweifeln, daß aus der Geschichte überhaupt Erkenntnisse zu ziehen sind. Seine Haltung gewinnt an Konturen im Vergleich zu Beatrice, die, so heißt es, »an Geschichte glaubt« (I, 518) und damit ein Gegengewicht ist zur Vigoleisischen Skepsis. Beatrice fühlte sich der geschichtlichen Wahrheit verpflichtet und wird deshalb bei der Abfassung der *Insel* stets dann zu Rate gezogen, wenn Vigoleis sich allzu sehr im Dickicht seines ausufernden und abschweifenden Erzählens zu verirren droht: »Dieses erste Zusammentreffen mit Graf Harry Keßler ist so skurril, daß ich mich bei Beatrice mehr als einmal während der Niederschrift meiner Vigoleisiaden vergewissert habe, ob ich nicht einem Traumgebilde Deichselrecht in fremde Wirklichkeit abzwänge.« (I, 722) Zwar wird Beatrice in der *Insel* kein ausreichend großer Erzählraum gewährt, um den Traumgebilden ihre Sicht einer der historischen Wirklichkeit verpflichteten Darstellung entgegenstellen zu können. Doch werden ihre Einsprüche oft genug angeführt, um ihre »Geschichtsgläubigkeit« als Gegenposition glaubhaft werden zu lassen: »Das ist, wie Beatrice mir über die Schulter ins Manuskript spähend bemerkt, nicht historisch.« (I, 384)

Die Objektivität geschichtlicher Darstellungen gründet sich im Faktischen. Ihr Wahrheitsanspruch wird an dieser Faktizität meßbar und dadurch berechenbar. Aber: »Unter dem neuzeitlichen Wahrheitsanspruch eines gewissen Wissens, d. h. also der Beweisbarkeit, ist dann die Erkenntnis vornehmlich quantitativ und wird so brauchbar für Benutzbarkeit und Ausbeutung. Qualitative Unterschiede werden sekundär.« (Geißler, 1992, S. 91)<sup>40</sup> Diesen Einwand findet man auch bei Teixeira de Pascoaes, wenn es bei ihm in der *Paulus*-Biografie heißt: »Die von Menschen geschriebene Geschichte wird nicht von Menschen gemacht [...] Die Gesetze der Historie künden sich an als

---

40 Rolf Geißler hat auch auf die Gefahren einer möglichen Benutzbarkeit hingewiesen: »Und so kann eine auf Objektivierbarkeit zielende Geschichtsforschung tatsächlich alle Massenvernichtung hinsichtlich der Zahl der Opfer vergleichen [...]« (Geißler, 1992, S. 91)

undeutliche Offenbarungen seiner Zielsetzungen, die einer gewissen Logik unterworfen sind, oder – anders ausgedrückt – einer gewissen beharrlichen oder dauernden Tendenz.« (Pascoaes, 1938, S. 287)

Solch eine Einschränkung im Dienste geschichtlicher Objektivität wird an einem weiteren »Prüfer« der *Insel*-Niederschrift gezeigt: »[...] ich gewährte meinem Bruder Ludwig laufend Einsicht in das Manuskript dieses Buches; und als er an die Stelle kommt, wo Großmutter 19 Kinder erstmals erwähnt werden, schreibt er an den Rand: *Stimmt nicht! Waren nur 9! – Druckfehler im Totenzettel! Laut Onkel Joseph.*« (I, 608) Wie schon bei der Reiseführung geht es auch in diesem Fall um eine Art Fälschung, und erneut ist Vigoleis nach Kräften bemüht, das faktisch Falsche als das fiktiv Wahre zu verteidigen. So antwortet er dem »Zehntöter«:

Schöne Familie das, wo man sich nicht mal auf die Totenzettel verlassen kann! Ich denke nicht daran, auch nur auf eines der 19 Kinder zu verzichten, ich werde sie alle gegen den Druckfehler-teufel durchsetzen. Und hast du, grausamer idumäischer Bruder, schon darüber nachgedacht, daß unter den zehn, die du hinmachst, unser eigener Vater hat sein können? Wie steht es da um uns? Neunzehn Kinder, bitte, ist das nicht erregender als Fünflinge? Und bedenke: die großen Genien der Menschheit stammen fast alle aus kinderreichen Familien [...] (I, 609)

Vigoleis geht es gar nicht um die Beweisbarkeit seiner Erzählung. Und darum argumentiert er nicht auf der Ebene des Faktischen. Ihn interessiert nicht, wie es war, sondern wie es gewesen sein könnte. Seine Argumentation, bei der er sogar seine Existenz und die des Bruders in die Waagschale wirft, erinnert ein wenig an die Taufgeschichte des Vigoleis. Auch dabei ist ohne Belang, ob sie wahr oder falsch ist. Es geht darum, daß sie möglich erscheint und dadurch die Münsteraner Wiedertaufe wenigstens rechtfertigt.

Vigoleis zeigt einen Geschichtsskeptizismus, der natürlich nicht allein auf die *Insel* beschränkt ist. So heißt es im *Bahßsetup*: »An historischen Daten zweifle ich zuweilen, an dem, was da geschehen soll, eigentlich immer.« (B, 333) Dieser Skeptizismus steht auch in der Nachfolge Schopenhauers und Nietzsches. Wie eng dabei der Geschichtspessimismus Schopenhauers mit jenem des Vigoleis verwandt ist, wird mit der folgenden Textstelle aus dem ersten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* deutlich, die durchaus auch als Kommentar zur Episode der Kölner »Pressa«-Ausstellung gelesen werden kann:

Denn der Historiker soll der individuellen Begebenheit genau nach dem Leben folgen, wie sie an den vielfach verschlungenen

Ketten der Gründe und Folgen sich in der Zeit entwickelt; aber unmöglich kann er hierzu alle Data besitzen, Alles gesehen, oder Alles erkundet haben: er wird jeden Augenblick vom Original seines Bildes verlassen, oder ein falsches schiebt sich ihm unter, und dies so häufig, daß ich glaube annehmen zu dürfen, in aller Geschichte sei des Falschen mehr als des Wahren. (Schopenhauer, 1991, Bd. I, S. 326)

Für Schopenhauer verharret Geschichte bei der Wiedergabe und Erklärung konkreter Handlungen einzelner Menschen unter stets einmaligen, sich nie mehr wiederholenden Umständen. Dadurch, daß die »Geschichte es mit dem schlechthin Einzelnen und Individuellen zu tun hat, welches, seiner Natur nach, unerschöpflich ist; so weiß sie Alles nur unvollkommen und halb«. (Schopenhauer, 1991, Bd. 2, S. 511) Geschichte gehört für Schopenhauer in das Reich der Erscheinungen und kann daher nie zu allgemeingültigen Erkenntnissen gelangen (wie etwa die Philosophie), sondern kommt über ein reines Wissen nicht hinaus:

Bloß die Geschichte darf eigentlich nicht in jene Reihe treten; da sie sich nicht des selben Vortheils wie die anderen rühmen kann: denn ihr fehlt der Grundcharakter der Wissenschaft. Sie ist demnach zwar ein Wissen, jedoch keine Wissenschaft. Denn nirgends erkennt sie das Einzelne mittels des Allgemeinen, sondern muß das Einzelne unmittelbar fassen und so gleichsam auf dem Boden der Erfahrung fortkriechen. (Schopenhauer, 1991, Bd. 2, S. 511)

Ganz ähnlich argumentiert auch Friedrich Nietzsche in seiner Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Denn wenn die Betrachtung der Vergangenheit dazu dienen soll, die Gegenwart und deren existentielle Grundlage zu verstehen, steht die Beschäftigung mit Geschichte zwar im Dienste des Lebens, nicht aber der »reinen Erkenntnis« (Nietzsche, 1990, Bd. 1, S. 120): »Die Historie, sofern sie im Dienste des Lebens steht, steht im Dienste einer unhistorischen Macht und wird deshalb nie, in dieser Unterordnung, reine Wissenschaft.« (ebd., S. 121) Nach Nietzsche kann sich geschichtliche Erkenntnis nicht im Allgemeingültigen gründen, sondern muß stets auf die Erfahrung des einzelnen beschränkt bleiben:

Überhaupt fällt mir auf, daß solche Historiker [...] nicht mehr belehren, sobald sie allgemein werden und das Gefühl ihrer Schwäche in Dunkelheit zeigen. In anderen Wissenschaften sind die Allgemeinheiten das Wichtigste, insofern sie die Gesetze enthalten: sollten aber solche Sätze wie der angeführte für Gesetze gelten wollen,

so wäre zu entgegnen, daß dann die Arbeit des Geschichtsschreibers verschwendet ist; denn was überhaupt an solchen Sätzen wahr bleibt, nach Abzug jenes dunklen unauflöselichen Restes, von dem wir sprachen - das ist bekannt und sogar trivial; denn es wird jedem in dem kleinsten Bereiche der Erfahrung vor die Augen kommen. (ebd., S. 145)

Nun meint Geschichtsskeptizismus keineswegs, daß aus der Geschichte nichts gelernt werden könne. In der Betrachtung und Deutung vergangener Ereignisse können nach Nietzsche zumindest »Erfahrungen« gemacht werden, die Nutzen für die Gegenwart bringen im Sinne konkreter Handlungsanweisungen. Beispielsweise kann beim Studium der Vergangenheit die Erfahrung gemacht werden, daß dieses künftig zu unterlassen, jenes aber zu betreiben sei. Allerdings müssen solche Anweisungen immer nur von eingeschränkter Gültigkeit sein, da die vergangenen Ereignisse stets unter vielfältigen und in der jeweiligen Situation spezifischen Umständen zustande kamen, die in dieser Form und Konstellation nie mehr anzutreffen und damit nicht mehr wiederholbar sind. Dies aber wäre eine Voraussetzung um allgemeingültige Aussagen treffen zu können. Jene Erfahrungen bleiben also von begrenztem Nutzen: »Zwar lehrt auch die Erfahrung, lehrt auch Geschichte den Menschen kennen; jedoch öfter DIE Menschen als DEN Menschen: d. h. sie geben mehr empirische Notizen vom Benehmen der Menschen gegen einander, woraus Regeln für das eigene Verhalten hervorgehen, als daß sie in das innere Wesen des Menschen tiefe Blicke thun ließen.« (Schopenhauer, 1991, Bd. 1, S. 324)

Aber wird der vigoleisische Geschichtspessimismus nicht mit der *Insel* selbst sowie den anderen Werken unglaubwürdig, gar widerlegt? Sicherlich, die Prosawerke sind keine historischen Studien und erheben auch mit keiner Zeile diesen Anspruch. Dennoch wird Vergangenheit erzählt und damit überliefert, und spätestens mit der blutigen Machtübernahme durch die Falangisten ist dies ein politisch nachhaltig relevantes Ereignis. Wer glaubt, aus der Vergangenheit keine Lehren ziehen zu können, nimmt Abstand auch von solchen Erzählungen – oder er hat für sich einen anderen Weg der Geschichtsvermittlung gefunden. Auch in diesem Fall wird die Erkenntnis in eine skurril anmutende Episode überführt. So ist Vigoleis fasziniert von einer Geschichtsschreibung, die »das Geschehene einseitig betrachtet [...] gewissermaßen mit dem Auge eines Huhns, das auf den Boden blicken muß, um den Himmel zu sehen«. (I, 378)

Das Beispiel wirkt kurios, führt aber weiter hinein in die Geisteswelt unseres Helden. »Der Gelegeföhrer Vigoleis wußte natürlich, daß gallus gallus die Augen seitlich sitzen, so daß beim Blick des einen Auges zum Himmel das andere zur Erde sieht.« (Piechorowski-Brief

vom 26.7.1994) Die Folge dieser besonderen Augenstellung ist die Auflösung der menschlichen Perspektive, die im Vergleich zum Huhn als eine eingeschränkte, verengte bezeichnet werden muß. Und Vigoleis zielt mit seinem Beispiel durchaus auf Grundsätzliches, was ablesbar an den beiden Objekten wird: Das Huhn erblickt zugleich Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits, Leben und Tod. In dieser Perspektive finden beide Grundpfeiler der Existenz – Anfang und Ende – wieder zu einer Einheit. Ein solcher Blick aber muß, weil er dem Menschen unmöglich ist, Wunschvorstellung bleiben.

Was aber hat das noch mit Geschichtsschreibung zu tun, und warum empfiehlt Vigoleis unmittelbar nach der Hühner-Episode, der Historiker möge die Geschichte zur Legende erheben »aus der sogenannten wissenschaftlichen Genauigkeit seiner Forschung, die doch nie über astronomische Annäherungswerte hinausreicht?« (I, 378) Die Legende als Lösungsweg? Jene Legende, die Vigoleis »als Sauerteig der dichterischen Wahrheit« (I, 43) bezeichnet? Auch darin findet er einen Fürsprecher in Teixeira de Pascoaes, der in seinem von Thelen übersetzten *Paulus*-Buch schreibt: »Die historische Wahrheit ist nur anekdotisch; wesentlich allein ist die legendäre. Die Legende korrigiert die Geschichte.« (Pascoaes, 1938, S. 311) Von Pascoaes hat Vigoleis viel gelernt, wenn es beispielsweise im *Bahßsetup* heißt: »Seit es Legenden gibt und seit es Geschichte gibt, hat immer noch die Legende die Geschichte korrigiert.« (B, 327) Bei Unamuno heißt es: »Es gibt eine Legende der Wirklichkeit, welche Substanz ist, die innerste Realität der Realität selbst.« (Unamuno, 2000, S. 51)

Dies ist mehr als nur eine Korrekturhilfe der Geschichte: Die Legende, ein dichterisches Werk, dem im Kern ein historisches Ereignis zugrunde liegt, wird als das allein Wesentliche bezeichnet, während die geschichtliche Wahrheit nur anekdotisch, das heißt ausschnitthaft und von begrenzter Aussagekraft ist, wie es Vigoleis auch an anderer Stelle betont: »Dies erscheint sagenhaft und wahr zugleich. Die Wahrheit ist ja nichts anderes als eine Legende.« (I, 611) Eine mutige Aussage, bedenkt man die Herkunftsdefinition der Legende von André Jolles, wonach das Wort »Legende« auf »eine halb rituelle Tätigkeit hin[weist]: die Vita des Heiligen wird bei Gelegenheiten feierlich vorgelesen oder auch im allgemeinen als persönliche Erbauungsliteratur betrachtet [...] Legende hat nun aber daneben die Bedeutung einer Geschichte bekommen, die historisch nicht beglaubigt ist, und dem Adjektiv legendarisch haftet diese Bedeutung sehr stark an; es bezeichnet geradezu etwas, was im historischen Sinne nicht wahr ist.« (Jolles, 1974, S. 62) Doch Jolles macht auch deutlich, daß die Legende erst historisch unwahr wird, wenn sie aus ihrem Zeit- und Bedeutungskontext herausgelöst wird. Die Form der Legende ist daher »nur in sich gültig, in sich bündig; sobald wir etwas aus dieser Welt heraus-

nehmen und in eine andere Welt übertragen, verliert es diese Zugehörigkeit zu seinem bisherigen Kreise und wird ungültig.« (Jolles, 1974, S. 62) Herausgelöst aus der Geisteshaltung des Mittelalters und betrachtet und beurteilt von einer dem neuzeitlichen Wahrheitsanspruch verpflichteten Geschichtsschreibung, muß alles, »was zur Legende gehört, von der Form der Historie aus nun auch unglaubwürdig, zweifelhaft, schließlich unwahr« werden. (Jolles, 1974, S. 62)

Bei Pascoaes lernt Thelen in seinen Übersetzungsarbeiten Legenden noch in ihrer ursprünglichen Form kennen: Mit Paulus und Hieronymus stehen jeweils Heilige im Zentrum der umfangreichen Darstellungen; und Pascoaes war bei seiner Niederschrift dieser Werke bemüht, seiner Schriftsprache den Charakter des mündlichen Vortrags zu geben – auch dies ein ursprünglicher Wesenszug der Legende.<sup>41</sup> In diesen schon eigentümlich alt wirkenden Heiligen-Biografien wird deutlich, daß die Wahrheit der Legende nicht in der Genauigkeit der Fakten zu finden ist, sondern, so Thelen im Nachwort seiner Hieronymus-Übersetzung, »mehr bedeutet als hundert aufs genaueste belegte historische Fakten«. (Pascoaes, 1941, S. 377) Und mit Vigoleis gesprochen heißt dies in der *Insel*: »Geschichte, ich wiederhole es, ist kein Wachsfigurenkabinett, wo jeder Leberfleck hingeklebt wird, wo er gegessen hat.« (I, 384)

Die dichterische Freiheit im Umgang mit historischen Fakten ist in diesem Sinne ein notwendiges Instrument der Wahrheitsfindung und findet besonders in der Legende – bei der sich Geschichte und Dichtung miteinander vermischen – ihren nachhaltigsten Ausdruck. Der Geschichts-Schreiber wird zum Geschichten-Schreiber, während das Dargestellte zur Dichtung wird: »Alles verblaßt, wenn die Wirklichkeit anfängt, nicht Geschichte, aber Geschichten zu schreiben.« (I, 658) Und ganz ähnlich eine weitere Aussage dazu im *Bahßsetup*: »Aus der Geschichte lernt man nichts, und das aus dem nahe liegenden Grund, weil das Unglück oder welche Mißwende immer es zu bestehen gilt, so schnell schreitet, daß es uns längst mit der Wucht einer zu Tal donnernden Lawine niedergewalzt hat, ehe wir noch mit uns ins Reine kommen können, welcher Geschichtsauffassung wir uns anschließen sollen. Mit Geschichten ist das freilich anders. Daraus läßt sich vieles aufschnappen.« (B, 315)

Vergangenheit in der Form der Legende zu vermitteln, ist ein Wesenszug mittelalterlicher Welterfahrung, wogegen die »Geistesbe-

---

41 Im Nachwort seiner *Paulus*-Übersetzung erwähnt Thelen, daß das Gesamtwerk des portugiesischen Mystikers »ein einziges mit lauter Stimme vorgetragenes *Selbstgespräch*« [Hervorhebung AVT] sei, »das sich wenig um die starren Bindungen einer Schriftsprache kümmert, die Pascoaes als unwahr verwirft«. (Pascoaes, 1938, S. 324)

schäftigung mit dem Tatsächlichen dem Leben des neuzeitlichen Menschen eingelagert ist. Jedenfalls ist der Neuzeit keine Form so geläufig wie das Memorabile: wo man die Welt als eine Ansammlung oder auch als ein System von Tatsächlichkeiten erfaßt hat, da ist das Memorabile das Mittel gewesen, diese unterschiedliche Welt zu scheiden, zu unterscheiden und konkret werden zu lassen.« (Jolles, 1974, S. 215)

Der Autor kann mittels der Fiktion grundlegende Zusammenhänge dar- und herstellen, die über das rein Faktische hinausreichen. Nichts anderes ist gemeint, wenn Miguel de Unamuno über das *Leben Don Quijotes und Sanchos* erklärt, daß »die sogenannten Legenden, sofern sie die Menschen zu Taten veranlassen, ihre Herzen entzünden, oder ihnen in diesem Leben Trost gewähren, tausendmal realer sind, als ein Bericht über irgendeine Begebenheit, der in einem historischen Archiv modert«. (Unamuno, 4.2, 1926, S. 264)

Der Historiker muß nunmehr – die Funktion der *res fictae* für die Sinnkonstitution aller geschichtlichen Erfahrung erkennend – Mittel der Fiktion bewußt einsetzen, deren kognitive und darstellende Leistung ein noch wenig aufgehelltes Vorurteil: die sogenannte »Ästhetisierung« des Faktischen, verkennen ließ. Das Vorurteil liegt just in der Annahme, daß *res factae* und *res fictae* trennbar seien wie Stoff und Form, historischer Vorgang und historischer Ornatus – als ob ein historischer, aus Quellen erhobener Tatbestand rein und objektiv zu gewinnen sei, und daß erst mit einem zweiten Akt, der Umsetzung des Faktischen in Erzählung, ästhetische Mittel ins Spiel kämen, die der wissenschaftliche Historiker meist schlechten Gewissens gebraucht. (Jauß, 1984, S. 325)

Die erzählte Geschichte gewinnt historische Wahrheit, wenn sie den Zusammenhang von Ursache und Wirkung menschlichen Wollens darzustellen weiß: »Die Fiktion ist als Instrument für den Historiker unentbehrlich, weil er ohne sie der Realität keine Gestalt zu verleihen vermag.« (Assmann, 1980, S. 130) Mit der Einsicht, daß die Wahrheit »nichts anderes als die Legende« ist (I, 611) und daher nur darstellbar im dichterischen Werk, weicht Vigoleis nicht vom Geschichtsskeptizismus Schopenhauers und Nietzsches ab. Dem Zweifel am Erkenntniswert von Geschichte und geschichtlicher Forschung wird eine erkenntnistheoretische Alternative zur Seite gestellt. Denn der Geschichtsskeptizismus entzündet sich an der Antinomie von Geschichte und Kunst und nimmt überhaupt erst in dieser Konfrontation Gestalt an. Am deutlichsten wird dies bei Friedrich Nietzsche, der diesen Gegensatz explizit beim Namen nennt. Zugleich unternimmt er den Versuch, Historie als Kunstwerk zu denken und damit jene Form zu bestimmen, die Vigoleis für die *Insel des zweiten Gesichts* als ein »mit den

Mitteln des Dichterischen gestaltetes Memorial« (I, 908) bezeichnet. Ein solches Werk aber könne nach Nietzsche aus neuzeitlicher Sicht bezeichnenderweise nur noch als Fälschung empfunden werden.

In solchen Wirkungen ist die Historie der Kunst entgegengesetzt: und nur wenn die Historie es erträgt, zum Kunstwerk umgebildet, also reines Kunstgebilde zu werden, kann sie vielleicht Instinkte erhalten oder sogar wecken. Eine solche Geschichtsschreibung würde aber durchaus dem analytischen und unkünstlerischen Zuge unserer Zeit widersprechen, ja von ihr als Fälschung empfunden werden. (Nietzsche, 1990, Bd. I, S. 148)

Schopenhauer unterscheidet Geschichte und Dichtung als Darstellungen von Erscheinungen und Wesen der Menschenwelt, wodurch Geschichte immer nur zur »Wahrheit der Erscheinungen« (Schopenhauer, 1991, Bd. I, S. 325), des Einzelnen, gelangen kann, Dichtung hingegen zur »Wahrheit der Idee« (ebd., S. 325), des Allgemeinen:

Wer also die Menschheit, ihrem Innern, in allen Erscheinungen und Entwicklungen identischen Wesen, ihrer Idee nach, erkennen will, dem werden die Werke der großen, unsterblichen Dichter ein viel treueres und deutlicheres Bild vorhalten als die Historiker je vermögen. (ebd., S. 327)

Auf die Poesie bezogen heißt das:

Der Dichter aber faßt die Idee auf, das Wesen der Menschheit, außer aller Relation, außer aller Zeit, die Objektivität des Dinges an sich auf ihrer höchsten Stufe. (ebd., S. 325)

Mit der Gegenüberstellung von Kunst und Historie zeigt der Geschichtsskeptizismus insbesondere in der deutschsprachigen Literatur ab dem 20. Jahrhundert nachhaltige Wirkung. Wenn an dieser Stelle für die Entwicklung stellvertretend allein René Schickele zitiert wird, so deshalb, weil in seinen Ausführungen zur Geschichtskritik zugleich die Vereinnahmungsstruktur bildhafter Vorstellungen (mit Sinn- und Abbild) deutlich wird:

Die Geschichte, wie sie die Dichter schreiben, ist eine wesentlich andere als die der Geschichtsschreiber: manchmal willkürlich in der Behandlung des Stoffes, dafür aber meist viel tiefer eindringend, menschlich zugreifend und bewegend, ein Sinnbild mehr als das Abbild der Geschichte. Wobei von der Fragwürdigkeit des Begriffes Geschichte einmal ganz abzusehen sei. Mir allerdings kommt es

vor, je mehr »Geschichte« zu erleben ich das Unglück habe, immer mehr so vor, als ob jede Geschichte, wie sie, wissenschaftlich konstruiert, unter den späteren Geschlechtern zu gespenstern pflegt. (Schickele, Frankfurter Zeitung, 1926)

Die *Insel* – eine Legende? Bisher war vor allem von vigoleisischen Bekenntnissen die Rede, daß die Legende der historischen Darstellung im Erkenntniswert überlegen sei. Das ist eine These, kein Beweis, das ist die Theorie des Erzählers, aber nicht die Praxis des Erzählten. Glaubwürdig wird es erst, wenn es nicht nur verkündet, sondern mit und in der Dichtung selbst auch vermittelt wird. Und wie verhält es sich vor allem mit der *Insel des zweiten Gesichts*? Zunächst einmal dies: Das Buch ist keine Legende wie beispielsweise die Pascoeschen Werke über Paulus und Hieronymus. Aber als Biografie ist die *Insel* zumindest ein Erinnerungswerk, angezeigt bereits mit der entsprechenden Bezeichnung im Untertitel. Die Bedeutung des Untertitels hat Thelen in verschiedenen Interviews selbst immer wieder hervorgehoben, wenn er betonte, daß er »keine Romane schreibt – ja, keine schreiben könne – sondern eine Art Erinnerungswerke«. (Pütz, 1988, S. 58) Allerdings handelt es sich dabei um eine besondere Art der Erinnerung, nämlich die der »angewandten«. Was es mit diesem Anwenden auf sich hat, wird im Verlauf der *Insel* deutlich: »Dichtung hebt ja alle Schlagbäume: zu schweigen von diesen im Anwenden so freizügigen Erinnerungen.« (I, 320) Hier wird ein unmittelbarer Zusammenhang hergestellt von Dichtung und Erinnerung, wobei sich beide voneinander unterscheiden: Dichtung wird nicht erinnert, sondern geschaffen, wohingegen Erinnerung nicht erdichtet, sondern nachvollzogen wird. In eine Beziehung zueinander tritt beides erst mit dem Versuch, den Gang der Erinnerungen nachzuzeichnen. Denn dieser ist kein gradliniger Weg; Erinnerungen gehorchen nicht der Chronologie. Vielmehr sind sie »wie ein Hund, der sich hinlegt, wo er will«. (Nootboom, 1988, S. 9) Das heißt, man erinnert sich nicht in Abfolgen, sondern Einzelheiten, und weniger Zusammenhänge, aber Momente. In der Erinnerung spiegelt sich daher keine Kontinuität wider: »Kontinuität ist also nicht etwa die des Lebenslaufes und seiner Darstellung, sondern einzig die des Bewußtseins, das, scheinbar lässig, in Wirklichkeit angespannt, sich von den Dingen treiben und verführen läßt, ziellos, planlos und ohne Vorurteile.« (Wuthenow, 1974, S. 12)

Das erinnernde Ich ist ohne Halt, das wie Vigoleis auf einem »Floß« über »das Meer [seiner] Erinnerungen« treibt. (I, 104) Er benutzt bei der Niederschrift seiner Erinnerungen keine Zettelkästen, sondern läßt alles schwimmen – wie ihm Beatrice vorwirft (vgl. I, 715). Und er führt keine Aufzeichnungen oder Tagebücher, die als »Bausteine« seiner

Erinnerung Verwendung finden könnten (vgl. I, 846);<sup>42</sup> dies wird auch im *Bahfsetup* mehrfach betont. (vgl. B, 399, 529) Vigoleis ist es sehr daran gelegen, dem Werk jede Konstruktion abzusprechen und stattdessen das scheinbar Organische dieses Schreib- und Erinnerungsprozesses hervorzuheben. Als habe sich die Geschichte von selbst geschrieben. (vgl. I, 788) Und noch einmal: »Alles entwickelte sich organisch, mit der wunderbaren Zwecksetzung der Natur, und hie und da auch ein blinder Darm dazwischen, auf den Beatrice gleich mit dem Finger zeigen wird: wozu das da? Das ist wie bei einem guten Buch, von dem die Kritiker sagen: kein Wort zuviel.« (I, 269f.) Der Text gestaltet sich zu einem »unerklärlichen Urtext« (I, 151), seine Entstehung gleicht eher einer Schöpfung als einem Werk aus Menschenhand; und dessen Struktur bleibt so unbestimmt und »ohne Sinn« wie die Natur selbst.<sup>43</sup> Zu diesem Kontext lassen sich Zitate aus den Romanen und Thelensche Selbstaussagen sonder Zahl finden – zu einer Erzählweise, die wie das Wasser aus dem Fels hervorsprudele, und einem Buch (diesmal auf den *Bahfsetup* bezogen), das einzig wie der chaotische Urstoff der Welt zu verstehen sei:

So schreibst du uns hier ein chaotisches Buch? fragt der mißtrauische Leser jetzt. Wenn wir unter Chaos den Urstoff der Welt verstehen [...] dann wäre das ja kein schlechter Weg, greife ich doch weltbildend ein; sicher aber verfasse ich diese Geschichte nicht unter dem Bakel einer literarisch mürrischen Aufsichtsperson. So wie wir nicht wissen, was uns morgen blüht, weiß ich nicht, was

---

42 Zu seiner Arbeitsmethode befragt, antwortete Thelen 1973 in einem Rundfunk-Interview: »Ja, ich möchte sagen, ich arbeite improvisierend, alle meine Bücher sind gewissermaßen aus dem Stegreif geschrieben und wirken durch eine starke Assoziation. Ich kann kein Buch konzipieren [...] Die Abschweifungen entstehen durch Assoziationen, irgendein Wort, das ich niederschreibe, erweckt in mir sofort eine Erinnerung an früher Gelesenes, an Erlebtes, und dann schildere ich das, dann male ich das aus, ich wälgere es aus, wie meine Mutter noch den Kuchen auswälgerte.« (Schwab-Felisch, 1988, S. 35)

43 Im Jahre 1989 erzählt Thelen in einem Rundfunk-Porträt, daß er mit der Niederschrift der »Insel« 1951 in Amsterdam begonnen und das Buch »in neun Monaten ausgelesen [habe], auf den Tag genau neun Monate«. (Porträt von Klaus Antes und Jens Prüss, WDR, 1.3.1989). So wird auch der gesamte Produktionsprozeß in den Rang eines Schöpfungsmythos erhoben, der trotz berechtigter Einwände für das Thelensche Textverständnis aufschlußreich bleibt. So belegt Jürgen Pütz, daß die neunmonatige »Insel-Schwangerschaft« Teil der Thelenschen Legendenbildung sei, aber nicht der Wahrheit entspreche. »Die Auswertung der Korrespondenz ergibt eine Entstehungszeit von mehr als zwei Jahren. Dies betrifft nur [...] die schriftliche Fixierung des Stoffes. Die Entstehungszeit der *Insel des zweiten Gesichts* beträgt in Wirklichkeit knapp zwei Jahrzehnte.« (Eickmanns, 2005, S. 15)

im nächsten Kapitel geschieht, und ich komme doch ans Ziel. Ein Zugvogel geht so auf die große Reise, und wie er kreise ich manchmal über den Flugbreiten einer untergegangenen Atlantis. Dann setze ich den Flug wieder fort. (B, 193)

Solches scheinbar ziellose, auf jeden Fall treibende und steuerlose Erinnern findet seinen Niederschlag im Erzählstil. Bei der Niederschrift der Erinnerungen wird das einst Erlebte geordnet und in Zusammenhänge und Bezüge gebracht, die damals noch gar nicht absehbar waren und in dieser Form auch nicht erlebt wurden. »Denn der Schriftsteller«, so die Erfahrungen Anton Krättlis beim Wiederlesen der *Insel*, »schafft schreibend eine neue Gegenwart. Sein Werk ist die Realität, mit der wir als Leser zu tun haben. Die Bruchstücke biographischer Fakten sind für ihn immer nur Rohmaterial. Er rekonstruiert damit nicht, was wirklich gewesen ist; er gestaltet, was gewesen sein könnte.« (Krättli, 1988, S. 13)

Erinnern und Erzählen haben hier die gleiche Bewegung: Im sogenannten »Kaktusstil« mit all seinen (fast schon programmatischen) Abschweifungen kommt das Schlaglichtartige des Erinnerns zum Ausdruck. Sehr deutlich wird diese Entsprechung von Erinnerungsprozeß und Erzählvorgang im Schopenhauer-Kommentar über die Schriftstellerei, der in der *Insel* ausführlich zitiert wird:

Wenige schreiben [...] wie ein Architekt baut, der zuvor seinen Plan entworfen und bis ins Einzelne durchdacht hat; – vielmehr die Meisten nur so, wie man Domino spielt. Wie nämlich hier, halb durch Absicht, halb durch Zufall, Stein an Stein sich fügt – so steht es eben auch mit der Folge und dem Zusammenhang ihrer Sätze. Kaum daß sie ungefähr wissen, welche Gestalt im Ganzen herauskommen wird und wo das Alles hinaus soll. Viele wissen selbst dies nicht, sondern schreiben, wie die Korallenpolypen bauen: Periode fügt sich an Periode, und es geht wohin Gott will. (I, 576)

Der Schopenhauersche Korallenpolyp ist als Erklärungsmodell nichts anderes als der Vigoleisische Kaktusstil, seine Bauweise der Perioden somit vergleichbar mit dem Kaktus, »der gerade da Augen ansetzt, wo man sie nicht erwartet«. (I, 325) Die Eigenart der Abschweifung besteht darin, daß einzelne Themen assoziativ miteinander verknüpft werden und damit der »chronologische Ablauf der Geschehnisse einer Umschichtung unterliegt, die bis in die Aufhebung des Zeitgefühls gehen kann« (I, 9), wie es in der »Weisung an den Leser« heißt.

Mit dieser Art von Umschichtung erfährt der Geschichtsskeptizismus in der *Insel* eine mit erzählerischen Mitteln dargestellte Umsetzung. Die Auflösung beziehungsweise Unterbrechung der Chronologie

ist dabei nur die Folge des abschweifenden Erzählens. Sein Grund wurzelt in der Erkenntnis, daß Sinnzusammenhänge aus vergangenen Ereignissen sich nicht in der Abfolge von Kalendertagen erschließen lassen. »Jede Erzählung, die die chronologische Reihenfolge einhält, geht von einem verkürzten und mechanistischen Kausalitätsbegriff aus und fällt der Illusion des post hoc, ergo propter hoc zum Opfer.« (Lejeune, 1994, S. 285) Das hier angesprochene mechanistische Kausalitätsdenken kann deshalb nur ein verkürztes Begreifen sein, weil jeder Mechanik schon das Gemachte und Konstruierte zugrunde liegt. Jede Mechanik funktioniert erst dann, wenn – im übertragenen Sinne – jedes Zahnrad dem Getriebe angepaßt wurde. Ein chronologischer Aufbau kann daher »nicht mehr Wahrheit beanspruchen als das im Amt für Maße und Gewichte aufbewahrte Normalmeter«. (ebd., S. 276)

Natürlich kann sich auch Vigoleis nicht vollends freimachen von solchen Planungen. Auch er muß aus »späterem Wissen« (I, 32) erzählen, auch seine Memoiren haben einen »Plan«, der ihm zumindest »in großen Zügen vor dem Geiste steht«. (I, 92) In diesem Spannungsverhältnis steht jedes Thelensche Erzählen, zwischen Plan und Urtext, zwischen Struktur und Abschweifung, zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung. Umschrieben wird diese Zwischenstellung, diese Nahtstelle, mit dem Begriff der angewandten Erinnerungen, der die *Insel* zu einem mit den »Mitteln des Dichterischen gestaltete[n] Memorial« (I, 908) werden läßt. Thelen verbindet in seinen Erinnerungen reale und fiktive Elemente miteinander, in der Erkenntnis, daß uns das Leben erst dort zu fesseln beginnt, wo »Leben und Dichtung in ihre Koordinaten treten«. (I, 518) Dadurch gewinnt das Erinnernte eine neue Qualität. Die Erinnerungen verharren nicht mehr an der Oberfläche einer buchhalterisch scheinenden Faktizität, sondern nähern sich dem Wesen des Erinnernten an, wie es auch Pascoaes formuliert: »Die Dinge offenbaren ihr Wesen besser in der Erinnerung als im vollen Schein der Sonne. Die Erinnerung ist eine inwendige Verlängerung der Sinne und hat darum den feinsten Kontakt mit der Wirklichkeit. Nur was in ihr haften bleibt, besteht.« (Pascoaes, 1938, S. 29)

#### 4.3 DIE UNBESCHREIBBARE LANDSCHAFT

Der Welt nicht in bildhafter Vereinnahmung begegnen zu wollen, ist Ausdruck einer Geisteshaltung, die wesentlich für die des Mittelalters war. Das Fehlen eines Weltbildes kennzeichnet einen Weg des Verstehens, der zur Grundlage eben nicht das Subjekt macht. Die Entdeckung des Subjekts, das die Entwicklung der Neuzeit auszeichnet und ihr zur Grundlage der Erkenntnis wird, ist nicht rückgängig zu machen. Die Verweigerung eines solchen Erkenntnisweges ist auf konsequente Weise – selbst in der

Dichtung – nicht einmal lebbar. Sie bleibt aber darstellbar in der literarischen Figur. Die wird sich notgedrungen in der Rolle des Außenseiters wiederfinden müssen, in einer Existenz am gesellschaftlichen Wegesrand. Das ist die Position der Figur, die nicht zielorientiert handelt, die daran zweifelt, daß aus der Geschichte Erkenntnisse zu ziehen sind und die Ordnungssystemen als Projektionen identitätslogischen Denkens grundlegend mißtraut. Und sie vermittelt sich im Erzählten selbst, das ausschließlich der Sicht des Ich-Erzählers – also Vigoleis – unterworfen bleibt.

Einen besonderen Weg findet der Erzähler dabei in der Beschreibung der Handlungsorte. Denn bei aller Fabulierfreude, bei aller Lebendigkeit der Darstellungen, die vor allem die beiden umfangreichen Vigoleis-Romane kennzeichnen, bleiben nähere Beschreibungen der jeweiligen Landschaften praktisch ausgespart. Und das bekennt Vigoleis auch freimütig: »Sogar Landschaft, die in meinen schriftlichen Versuchen stiefmütterlich behandelt wird, um nicht gleich zu sagen, daß sie völlig fehlt – der Leser wird schon merken, welche Welt meine Umwelt ist [...]« (I, 52) Der Verzicht ist nicht grundlos: Denn beschriebene Landschaften haben ihre Einzigartigkeit verloren, sie sind mit der bildlichen Darstellung wieder und wieder erlebbar und damit reproduzierbar geworden. Diese Erfahrung persifliert Vigoleis auf metatextueller Ebene in der *Insel* selbst: »Der Mond wanderte wie auf Seite 772 langsam durch den Park der schönen Töchter.« (I, 778) Das Nacherleben von Bildern führt zu einer Verselbständigung dieser: Sie werden nämlich zur eigentlichen Erfahrung, während das darauf Abgebildete zweitrangig wird und in den Hintergrund tritt. Das Bild ist nicht mehr länger nur ein Synonym für das Wahrgenommene, sondern steigt jetzt auf in den Rang einer eigenen Realität. Diesen Vorgang der Verselbständigung entlarvt Vigoleis, indem er den Weg zurückverfolgt und die Quelle gleich mitliefert: So ist von einem kleinen Sommersitz in Miramar die Rede, der auch vom Baedeker gerühmt wird (vgl. I, 522), und das Dorf Deya ist »ohne Zweifel so maleisch, wie es Baedeker verkündet.« (I, 336)

Nicht Baedeker, aber die Reisedirektion des Merian war es, die für ihre Mallorca-Ausgabe 1960 bei Albert Vigoleis Thelen anfragte, ob er einen Beitrag zur Balearen-Insel schreiben wolle. Thelen schreibt diesen Text nicht, statt dessen verfaßt er einen »Brief an die Redaktion«, in dem er ausführlich seine Absage begründet. Gleichzeitig gibt er eine Art Gebrauchsanweisung zur Lektüre der *Insel*, in der auch die Bedeutung der Landschaft zur Sprache kommt:

Man muß dieses balearische Memorial nur richtig lesen, muß meinem »Zweiten Gesicht« das Dritte Auge leihen, und siehe, da wird auch die Landschaft von Mallorca lebendig, wie sie mir, dem stubenhockerischen Naturbanausen, zu schildern nirgend gelungen

ist; man denke nur an jene denkwürdige Wanderung von Sollér.<sup>44</sup> (Thelen, 1960, S. 72)

Die wenigen Naturbilder, die Vigoleis dem Leser der *Insel* anbietet, sind auffallend aussagearme, klischeehafte und in ihrer Inhaltslosigkeit beliebig erscheinende Zitate. Das ist für einen Erzähler, der so sensibel mit Sprache umzugehen versteht, zunächst überraschend. Letztlich aber ist dies als ein Hinweis an den Leser zu verstehen. Und auf dem steht, was Vigoleis auch in der *Insel* bekennt. Er verweigert die Beschreibung einer Landschaft aus einem einfachen Grund: »weil sie mir nichts sagt, bescheidener: nicht viel.« (I, 334) Dies ist keine Entschuldigung, Ausrede oder schützende Rechtfertigung. Dahinter verbirgt sich vielmehr die Einsicht, daß eine Landschaft ihrem Wesen nach nicht begreifbar ist. Wenn das so ist, muß jeder Versuch einer Beschreibung – einer sprachlichen Verbildlichung also – zwangsläufig dazu führen, der Natur einen Sinn anzudichten. Wer aber meint, der Natur einen Sinn geben zu müssen (der dann immer nur ein vom Menschen konstruierter Sinn sein kann), der wird sich fragen lassen müssen, »warum [...] ein Baum nicht hier, sondern dort in der Landschaft [steht]? Man nimmt ihn hin wie die Natur selbst, man macht sich keine Gedanken darüber; wer es tut, kann höchstens dem Irrsinn verfallen [...]« (I, 364) Diese Sicht ist keine vigoleisische Spezialität, aber das Indiz für ein Weltverständnis, das mit großem Bedacht gelebt wird. Zugleich bringt es ein grundsätzliches Problem literarischer Anschauungsmöglichkeiten zur Sprache: »Insofern bildet jede aufrichtige Darstellung der Welt zugleich eine Fälschung. Die Eindeutigkeit des Lebens und der Objekte ist nichts als eine Fiktion; da mithin keine das Verständnis bestimmenden, verbindlichen Lebenszusammenhänge existieren, kann jeder die Welt nur auf seine individuelle Weise erleben und muß ihr insofern Gewalt antun, wenn er sie schildert.« (Petersen, 1991, S. 74f.)<sup>45</sup>

Ein Vergleich mit Mallorca-Büchern anderer Autoren mag das Besondere der vigoleisischen Haltung deutlicher machen. So gibt es

---

44 Wie Thelen in dem Brief weiter anführt, habe ein Reisebüro kurz nach Erscheinen seines *Insel*-Werkes Gesellschaftsreisen nach Mallorca angezeigt als »Reisen nach der Insel des zweiten Gesichts«. Und er bedauert, daß die Veranstalter nicht auf den Gedanken gekommen seien, ihn als Führer anzuheuern: »Ich hätte den verehrten Damen und Herren alles gezeigt, was ein Cicerone nur zeigen kann, der selbst eine Sehenswürdigkeit der Insel geworden ist. Bei solch einem Bildungsgestrolch wäre mir zu mir selber und zu meiner insularischen Doppelgesichtigkeit gar manches eingefallen [...]« (Thelen, 1960, S. 72)

45 Solche Sprachskepsis ist natürlich nicht in allen Literaturepochen ein wichtiges Thema gewesen. Sie ist erst zu dem Zeitpunkt aktuell geworden, als das Subjekt einen deutlichen Bruch, eine Entfremdung zur Lebensumwelt erfahren mußte – und das war ganz besonders mit der beginnenden Moderne der Fall.

mit »Torquemadas Schatten« von Karl Otten einen weiteren Roman, der vom spanischen Bürgerkrieg auf Mallorca 1936 erzählt und von Otten noch unter den unmittelbaren Eindrücken des Erlebten niedergeschrieben wurde.<sup>46</sup> Die knappe Gegenüberstellung ist deshalb zeigend, weil der Handlungsort beider Bücher identisch ist und sich die erzählte Zeit bei Otten und Thelen zumindest teilweise überschneidet. Aber im krassen Gegensatz zu Thelen widmet sich Otten oft ausführlichen Beschreibungen der Insel-Landschaft:

Die tiefe Stille ringsum, die satte Fruchtbarkeit und Schönheit des Tales, das mit Feldern gelb und grün, mit Pinienwäldern und Olivenhainen, mit schwärzlichen Orangenbüschen und braunen Felsbrocken einer sanft geschwungenen Muschel gleich zwischen dem Ostcap von Puebla, dem Dorf in der Ebene, und der Sierra von Cabra, dem Dorf auf der Höhe oben, liegt, haben den Fremden verzaubert. Er atmet den Frieden der Insel, die Ruhe des letzten Paradieses, wie die Bauern hier sagen, zu dem das Meer in sanften Sprüngen rennt und tanzt, in blaue und grüne Gewänder gehüllt. (Otten, 1980, S. 11)

Udenkbar, die Insel Mallorca auf solche Art auch von Vigoleis präsentiert zu bekommen. Aber die fast schon süßlich anmutende Landschaftsschilderung bei Otten zeigt eben, wie die Insel – selbst unter den Vorzeichen des Bürgerkriegs – auch beschrieben werden kann. Otten und Thelen erlebten das nicht an unterschiedlichen Orten, aber in unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Erzählwelten.

Aus dem 19. Jahrhundert stammt ein anderes literarisches Insel-Buch, dessen Handlung auch in der *Insel des zweiten Gesichts* Erwähnung findet. Es wurde von der französischen Schriftstellerin George Sand geschrieben, die zusammen mit Frédéric Chopin von November 1838 bis Februar 1839 auf der Insel weilte und ihre Eindrücke in dem Bericht *Ein Winter auf Mallorca* festhielt.<sup>47</sup> Die ausführliche Schilderung der Insel-Landschaft ist hier allerdings dem Umstand zu verdanken, daß die freigeistige Georg Sand kaum fähig war, sich der Mentalität der Insel-Bewohner zu nähern. Von ihrem Standpunkt der Emanzi-

pation aus kritisierte sie die Lebensweise der Mallorquiner, die nicht ihrer eigenen Vorstellung einer modernen Lebensgestaltung entsprach. George Sand klammerte damit jene Kontexte aus, die im Leben der Mallorquiner eine prägende Rolle spielen – wie die Religion, die Volkstradition, die Geschichte des Landes – und liefert auf diese Weise mit ihrem kritikfreudigen Buch vor allem eines: ein Zeugnis für subjektivistisches Urteilen.<sup>48</sup> Ihre Beschreibung der Landschaft muß vor diesem Hintergrund eher als eine Art Flucht verstanden werden, eine Nische, die dem fremden Paar in einer fremden Welt übrigblieb. »Nur beiläufig und wahllos bekümmert sich der reale oder der fiktive Reisende um die tatsächlichen Phänomene und Begebenheiten auf der dargestellten Reise. Und grob gesprochen dient die Außenwelt im wesentlichen als Stimulans für subjektive Stimmungserlebnisse, an die der Reisende dann auch noch lange Reflexionen knüpft. Diese Form der Reise ist in höchstem Maße vom Subjekt bestimmt und auf das Subjekt bezogen.« (Börner, 1984, S. 111)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommt es nicht einmal mehr zu dieser Flucht. Denn der Massentourismus ergreift Besitz von der Insel; es ist eine Eroberung auch und am folgenreichsten in der Flut von Bildern. Die Geschichte der Insel und des Landes sowie die Tradition des Volkes sind für die Reisenden bedeutungslos geworden; sie dienen nicht einmal mehr – wie beispielsweise noch bei George Sand – als eine Art Reibungsfläche, an der sich eine Auseinandersetzung mit den vermeintlichen Gegebenheiten entzünden könnte, eine Begegnung also in der Konfrontation.

Was in der *Insel* am Beispiel des Tourismus beschrieben wird, ist die Reise des neuzeitlichen Subjekts: Dieses sieht die Insel so, wie es sie sehen möchte. Mallorca dient »lediglich [...] zur Erholung und als Absendeort für Ansichtskarten an die Lieben daheim.« (I, 190) Die Insel ist damit zum Selbstzweck des Reisenden geworden. An die Stelle der Insel ist das Bild der Insel getreten, das sein Gesicht tausendfach auf den Ansichtskarten zeigt. Der sogenannte Absendeort zeigt schon im Namen an, daß er jede Eigenart aufgegeben hat; er ist lediglich ein postalischer Ausgangspunkt, von dem etwas fortgeschickt wird. Das Ziel der Postsendung gewinnt dadurch größere

---

46 So sandte Otten das Manuskript bereits im Juni 1938 an den Verleger Gottfried Beermann-Fischer, wie aus dem Nachwort des Buches hervorgeht. (vgl. Otten, 1980, S. 267)

47 *Un hiver à Majorque* erschien zuerst in drei Fortsetzungen ab Januar 1841 in der »Revue des Deux Mondes«. Die erste Buchausgabe folgte 1842, eine spanische Übersetzung 1902. Eine englische Übersetzung stammt übrigens von Robert Graves, der in der *Insel* mit Vigoleis zusammentrifft und diesen vorübergehend als Sekretär beschäftigt.

---

48 Ein Beispiel dieses Urteilens: »Der Mallorquiner versteht sich also nicht auf die Rindermast, auf die Wollverarbeitung und auf das Melken von Kühen (Milch und Butter schätzt er nämlich ebenso wenig wie Industrie); er ist nicht fähig, genügend Weizen zu erzeugen, um sich davon zu ernähren; er kann sich kaum dazu aufraffen, Maulbeerbäume anzubauen und Seide zu gewinnen [...] Da er es nicht für notwendig hält [...] auch nur einen einzigen Weg auf der Insel zu unterhalten [...] blieb dem Mallorquiner nichts anderes übrig, als zu vegetieren, seinen Rosenkranz abzuleiern und seine Hosen zu flicken [...]« (Sand, 1992, S. 53)

Bedeutung als der Ort selbst. Das Versenden der Postkarten gibt noch einmal ein anschauliches Beispiel für die Struktur identitätslogischen Denkens: Es wird gar nicht erst der Versuch unternommen, das Fremde und Unbekannte in seinem So-sein zu erfassen, sondern es wird im Bild festgehalten und als solches überführt in den Herkunftsbereich des Subjekts. Der Weg der Postkarte beschreibt damit den Gang in einer konkreten Form. Der postalisch-bildliche Nachweis und Beweis, an einem bestimmten Ort gewesen zu sein, wird zum eigentlichen Sinn der Reise. Alle Eigenarten aber werden und bleiben ausgeblendet.

Zur Festlegung und Zementierung des Insel-Bildes tragen überdies Reisehandbücher bei, die schon im Heimatland gelesen und die Reisenden mit einem vorab bestimmten Bild die Insel betreten lassen. Dieses Bild findet in der dann vorgefunden Insel-Welt schon deshalb seine Bestätigung, weil sich in einer subtilen Form des Selbstbetrugs eine kollektive Vergewisserung vollzieht, indem die vorgeführte Reise-Wirklichkeit als eigene Wirklichkeit übernommen wird. Was sich hier im Kleinen und scheinbar Unerheblichen einer Urlaubsreise zeigt, ist doch Ausdruck jenes Weltbildes, in dem die vom Subjekt entworfene Welt und Wirklichkeit bestätigt wird.

Aber auch für Vigoleis bleiben Naturerscheinungen nicht gänzlich unbeschreibbar. Zwar wagt er sich als Erzähler nicht selbst an das problematische Unterfangen, doch kann er hierfür mit Erzherzog Ludwig Salvator zumindest ein Vorbild und einen Zeugen präsentieren. So gesteht er, daß ihm jetzt die Feder jenes Erzherzogs zustatten käme, »der Jahrzehnte auf der Insel gelebt hat. Das grundlegende Werk über die Balearen stammt von seiner Hand. Der hat es wirklich verstanden, den Archipel in Wort und Bild festzuhalten.« (I, 334) Ludwig Salvator veröffentlichte 1869 unter dem Titel *Beiträge zur Kenntnis der Coleopteren-Fauna der Balearen* ein Buch über die Insektenwelt Mallorcas; im Jahre 1876 siedelte er selbst nach Mallorca um. Sein Insel-Leben widmete er der Beschreibung der Tier- und Pflanzenwelt, deren Ergebnisse unter anderem 1899 in einem fünfbändigen Werk publiziert wurden. Ludwig Salvator setzte sich auf der Grundlage seiner Kenntnisse für den Erhalt dieser Insel-Landschaft ein: Er kaufte alte Olivenbäume, wenn er hörte, daß diese gefällt werden sollten; er gewährte allen Tieren auf seinem Hof einen natürlichen Tod und war bemüht, angelegte Wege zu verschiedenen Aussichtswarten in der natürlichen Vegetation zu verstecken.

Bereits diese Kurzbeschreibung verrät, daß zwischen Georg Sand und dem österreichischen Erzherzog Welten liegen, nicht nur im sprichwörtlichen Sinne: Denn dabei steht auf der einen Seite die entworfene Welt des Subjekts, das alles um sich herum nach eigenen Maßstäben und dem eigenen Verständnis von Welt beurteilt, auf der

anderen Seite findet sich die Welt jenes Beobachters, der bemüht ist, das Fremdartige und Neue zu begreifen und zu achten. Wäre es Vigoleis also doch an einer Beschreibung der Natur gelegen, so würde er diese nach eigenen Worten dem erzherzoglichen Werk entleihen, »ja, wenn ich jetzt ein oder zwei Seiten irgendwo abschreiben könnte, um dem Leser wenigstens einen kleinen Begriff zu vermitteln, wie großartig unsere Wanderung war hoch über des Meeres nervig zuckende Flanke [...]« (I, 334)

#### 4.4 DAS ZWEIFELHAFTE BILDNIS

»Die Art und Weise, wie einer sich schreibend um das menschliche Gesicht bemüht, verweist auf die Wege, über die er auch sonst zu einem bestimmten Platz und in eine vertraute Gegend gelangen möchte.« (von Matt, 1989, S. 257) Vor diesem Hintergrund gewinnt die nähere Betrachtung Vigoleisischer Porträt-Versuche an Bedeutung. In den vorangegangenen Kapiteln wurde auf den Zusammenhang von Bild und subjektivistischem Denken verwiesen. Es beschreibt wesentlich den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Das Bild der Natur, der Geschichte und der Welt – all dies umfaßt jenen Bereich, den Martin Heidegger als das »Seiende im Ganzen« (Heidegger, 1950, S. 82) beschreibt. Die Auslegung der Welt wird zu einer Auslegung des Menschen. Der Humanismus »als eine moralisch-ästhetische Anthropologie [...] bezeichnet jene philosophische Deutung des Menschen, die vom Menschen aus und auf den Menschen zu das Seiende im Ganzen erklärt und abschätzt«. (Heidegger, 1950, S. 86) So mündet das Geschichts-, Natur- und Weltbild letztlich in das Bild vom Menschen. Der Entwurf dieses Menschenbildes ist der zuvor schon zitierte »beschränkte Platz«, die »vertraute Gegend und auch die Denkweise jenes Menschen, der sich schreibend um das menschliche Gesicht bemüht«. (von Matt, 1989, S. 257)

Vigoleis ist – wie gezeigt – bemüht, Bilder und bildliche Darstellungen zu vermeiden. Auch damit gibt er Auskunft über seinen »beschränkten Platz«. Bei den Porträts aber ist eine deutliche Abweichung festzustellen. Ausgerechnet er, der wort- und fintenreich alles Bildliche zu umgehen weiß, verfällt in eine Art Beschreibungsliebe, wenn es darum geht, im Bild das Wesen des abgebildeten Menschen näher zu bringen: »Schau es dir jetzt bei Lichte an: das Haar rabenschwarz, die Augen eine Kohle und tief wie die Nacht, mit Sternen darin eingelassen, die funkelten, wenn der Vorhang der Wimpern hochgezogen wurde und der Blick mich traf.« (I, 72) Dieses Porträt der jungen Julietta in der *Insel* ist mit Klischees gespickt. Hier wird kein Individuum in seiner Eigenart und Unverwechselbarkeit beschrieben,

sondern nur der vermeintliche Typus eines jungen spanischen Mädchens, zusammengesetzt aus gängigen, einfallslosen Schablonen.<sup>49</sup>

Das überrascht zunächst wenig, ist doch auch das Menschenbildnis gleichsam etwas Selbst- und letztlich Eingebildetes – und das zwangsläufig: »Wer immer mir gegenübertritt, ist auch schon von mir angefertigt. Jeder baut sich den anderen auf aus dem Vorrat derber und feinerer Schablonen [...] Das heißt: das Gesicht, das ich sehe, wird im Akt meines Sehens zur austauschbaren Maske.« (von Matt, 1989, S. 241) Mit dem Julietta-Bildnis liefert Vigoleis dazu den Beleg, weil er damit kaum mehr als eine Persiflage des Bildnisses zustandebringt. Das Haar ist »rabenschwarz«, die Augen »tief wie die Nacht«, die Wimpern ein »Vorhang«. Eingedenk der Sprachmächtigkeit des Erzählers ist diese Häufung an Klischees ein unverkennbarer und bewußt eingesetzter Bruch, der schon im nächsten Satz von Vigoleis selbst kommentiert wird: »So könnte ich weiter fortfahren in der Beschreibung des Mädchens, eine abgedroschene Phrase an die andere reihen, bis das Bild vollendet wäre. Die Schönheit des menschlichen Antlitz ist unbegrenzt, mögen die Mittel noch so beschränkt sein, sie im Wort oder im Bild darzustellen.« (I, 72)

Damit spricht Vigoleis ein Grundproblem der dichterischen Darstellung an:

Das ist tatsächlich die harte, unerbittliche Grenze, auf die jeder Autor stößt, der sich ein leibhaftiges Gesicht zum Gegenstand nimmt. Er sieht, er erkennt, er versteht – so klar und tief vielleicht, daß ihm die Erscheinung nach einem halben Jahrhundert noch gegenwärtig sein mag, aber die Sprache verweigert die Übermittlung. Wohl gibt es zahllose Möglichkeiten, die Schwierigkeiten zu verringern; das Prinzip aber, daß ein Gesicht, insofern es einmalig ist, individuell eben im strengen Sinn, nicht sprachlich vermittelt werden kann, dieses Prinzip ist unerschütterlich. Man mag sich an Merkmale halten und an die Kombination von Merkmalen, oder mag zu Vergleichen greifen mit Gesichtern, die jedem bekannt sind: beide Male wird vom Individuellen weg auf das Generelle, das Mehrfache gelenkt, in der Hoffnung, über eine spezifische Verbin-

---

<sup>49</sup> Zweifellos am grausamsten zeigt sich die Beziehung von Bild und Urteil im Nationalsozialismus. In der sogenannten Rassenkunde wurde »das« Bild vom Juden scheinbar konkret im Porträt vorgeführt. Dieses reichte von der »Haken-nase« bis hin zu bestimmten Größen des Kopfes, die man glaubte, durch die Vermessung der Schädelform nachweisen zu können. Die Beschreibung der Physiognomie diente den Nationalsozialisten dazu, ihre Menschenverachtung, nämlich den vermeintlichen Unterschied zur »arischen Rasse«, mit mathematischer Genauigkeit belegen zu können.

dung bekannter Teile die tatsächliche Einmaligkeit der Erscheinung wiedergeben zu können. Was dabei an wirklicher Unverwechselbarkeit erreicht wird, ist aber höchstens die eines einzelnen Menschen durch die Aufzählung seiner auffälligen Besonderheiten. (von Matt, 1989, S. 112)

Für Peter von Matt ist die Bildnis-Problematik in erster Linie eine Sprachproblematik. Ähnlich argumentiert auch Vigoleis, wenn er von den begrenzten Mitteln der Darstellung spricht. (vgl. I, 72) Diese Unmöglichkeit des Beschreibens, die in der Aneinanderreihung der Julietta-Klischees exekutiert wird, führt nicht zu einer grundlegenden Sprachskepsis, im Gegenteil: Das sprachliche Hindernis wird vielmehr zum Anreiz und Antrieb seines Fabulierens, das sich zum Grundsatz nicht das Beschreiben, aber das Umschreiben wählte: »Es gibt Autoren, die mit vielen Worten wenig, andere, die mit wenigen viel, und wieder andere, die seltenen, die mit einem Wort alles sagen [...] Eines aber steht für mich fest: dieses eine Wort werde ich nie schreiben. Ich umschreibe es.« (I, 355)

Die Schwierigkeit der sprachlichen Darstellung wird damit nicht umgangen, ihr Problem nicht gelöst. Aber dennoch wird in der vigo-leisichen Umschreibung eine Möglichkeit des sprachlichen Ausdrucks eröffnet, die nicht gleich zu einer Vereinnahmung und einem Urteilen führt: Für das Gesicht der Mamú benötigt Vigoleis eine Anleihe aus Harry Graf Kesslers *Gesichter und Zeiten* (I, 502), während er Pedro Sureda vor den Leser hinstellt, »mit Bezügen, die über Jahrhunderte reichen. Köpfe mußten rollen, Schleier gelüftet werden, der Name eines Königs mußte herhalten, um die Beschreibung eines Gesichtes zu erleichtern.« (I, 390) Erst im Erzählvorgang, und das heißt im diskursiven Beschreiben, können Kontexte unterschiedlicher Art geschaffen und in Beziehung zueinander gesetzt werden. Solche Bezüge stiften Sinnzusammenhänge, die das Beschriebene nicht gleich als Objekt vereinnahmen; sie eröffnen vielmehr weitere Bedeutungs- und Assoziationsfelder. Aber natürlich müssen trotz dieser aufwendigen erzählerischen Bemühungen alle Beschreibungen zu guter Letzt unvollständig bleiben. Sie verlassen nie den Status des Versuchs, und nichts anderes macht das Programm der Umschreibung kenntlich. Es sind immer nur Annäherungen, bei denen das Herantasten selbst Teil des Porträts wird, indem nämlich der, der beschreibt und porträtiert, nicht hinter dem jeweiligen Bildnis verschwindet, sondern als Beschreibender stets gegenwärtig bleibt.

Mit der Figur des Pedro Sureda ist in der *Insel* nicht nur der Versuch eines schriftlichen Porträts verbunden. Denn der von Vigoleis derart aufwendig skizzierte Maler, der sich für sein Porträt in Schriftsprache mit einem Vigoleis-Porträt in der Bildsprache (also mit

einem Gemälde) revanchiert. Der Rückgriff auf dieses Bild ist auch ein literarischer Kunstgriff. Denn damit wird ein Problem gelöst, das sich stets bei Werken in Ich-Erzählhaltung einstellt: Während der Erzähler alle Gestalten von außen betrachtet, sieht er sich selbst nur von innen. Mit anderen Worten: Ausgerechnet der Ich-Erzähler, der alle beschreiben kann, ist in der Beschreibung seiner selbst ohnmächtig. Er muß sich also eines Tricks bedienen, manchmal ist es der Spiegel, in dem sich der Erzähler sieht und somit beschreiben kann; ein anderes Mal die Abwandlung des Spiegels – die Fotografie.

Eine ähnliche Funktion könnte somit auch das Vigoleis-Porträt von Pedro Sureda einnehmen. Das Gemälde entsteht, als Beatrice und Vigoleis schon einige Zeit ihrer insgesamt fünf Inseljahre auf Mallorca zugebracht haben. (vgl. I, 25) Mit dem Gemälde hätte der Leser somit ein Bildnis des Helden vor Augen, das praktisch für die gesamte Insel-Zeit relevant wäre. Doch diese Möglichkeit läßt Vigoleis nahezu ungenutzt. Der ansonsten so erzählfreudige und wortreiche Vigoleis fertigt das Ergebnis seines Porträts in nur einem Satz ab:

Was da auf der Zeichnung wiedergegeben wurde, doppelgängerisch zweifelhaft, eine Ungeburt aus der Paarung von Goyas Geist mit einer Blüte des deutschen Mittelalters, war nicht lebensfähig. (I, 393)

Dieser eine Satz aber ist ausdrucksstärker als er in seiner Kargheit auf den ersten Blick erscheinen mag. Von einer Ungeburt, die nicht lebensfähig sei, ist die Rede, von einer Paarung aus Goyas Geist mit einer Blüte des deutschen Mittelalters – und all dies soll obendrein noch doppelgängerisch zweifelhaft sein. Bedeutungstiefe erlangt der Satz vor allem durch die Goya- und Mittelalter-Verweise. Zunächst führt die Goya-Anleihe ins Land der Insel, nach Spanien. Francisco José de Goya (1746-1828) war Spanier, malender Chronist seines Landes und seiner Zeit. Der von Vigoleis herbeizitierte »Geist« Goyas ist im schmalen Kontext dieses Begriffs kaum greifbar. Dafür umfaßt sein Schaffen eine zu große künstlerische wie auch zeitliche Spanne. So sind seine Bilder gleich vier Epochen zuzurechnen – dem Barock, dem Rokoko, dem Klassizismus sowie der Romantik. Goya selbst erlebte das ancien régime, die Aufklärung und die Revolution, den Einmarsch Napoleons, die Unabhängigkeitskriege wie die nachfolgende Zeit der Reaktion. Dieser komplexe Zeit- und Bedeutungskontext kann mit dem Begriff von »Goyas Geist« kaum abgerufen werden; eine derart ausufernde Betrachtung würde diesen einmalig erwähnten Begriff mit Sicherheit überbewerten. Andererseits ist »Goyas Geist« eine so überraschende, ungewöhnliche Kennzeichnung, daß diese mit Bedacht gesetzt sein muß und nicht übergangen werden darf.

Was geboten erscheint, ist ein Blick auf Goyas Nähe zur Dichtung. Die wird besonders deutlich an seinem bekannten »Blatt Nr. 43«, das

ursprünglich als Titelblatt der Caprichos vorgesehen war. Dargestellt ist ein schlafender Dichter, gebeugt über seine Druckpresse. Er ist umgeben von fantastischen Gestalten der Nacht, Allegorien der Besessenheit, der geistigen Umnachtung und der Ignoranz. »Der Schlaf der Vernunft bringt Ungeheuer hervor«, lautet der Titel dieser Druckplatte. Und darunter ist der Kommentar verzeichnet: »Phantasie, die von Vernunft verlassen ist, bringt unglaubliche Monster hervor; verbunden mit ihr ist sie die Mutter der Künste und Quelle aller ihrer Wunder.« Darin manifestiert sich eine Kritik der Aufklärung: Der Vernunftstandpunkt des 18. Jahrhunderts wird, wenn man die Vernunft einseitig betrachtet, das heißt radikalisiert und die Humanität ausklammert, instrumentalisiert und inhuman.

Dieser verkürzte Vernunftbegriff spiegelt sich im »Cogito ergo sum« wider. Descartes gibt damit zu erkennen, daß – nach Heidegger – »gleichzeitig [...] mit dem Denken des Menschen er selbst unbezweifelbar mit anwesend, d. h. jetzt: sich mitgegeben sei. Denken ist vorstellen, vorstellender Bezug zum Vorgestellten [...] Vorstellen meint hier: von sich her etwas vor sich stellen und das Gestellte als ein solches sicherstellen. Dieses Sicherstellen muß ein Berechnen sein, weil nur die Berechenbarkeit gewährleistet, im voraus und ständig des Vorzustellenden gewiß zu sein.« (Heidegger, 1950, S. 100)<sup>50</sup>

Ein weiteres sichtbares Zeichen dieses verkürzten Vernunftbegriffs ist der Wille, die Natur zu beherrschen, sowie das Ergebnis, die Natur den Gesetzen der neuzeitlichen Wissenschaft untergeordnet zu haben. Mit der Kritik an der Aufklärung berühren sich Goya und Vigoleis: Der eine, ein spanischer Maler, erlebt diese Entwicklung in ihren Anfängen und warnt davor; der andere, ein Dichter des 20. Jahrhunderts, hat die Exekution und damit die weitreichenden Folgen der Entwicklung konkret vor Augen.<sup>51</sup> Seine Reaktion darauf: Er ist bemüht, für sich kein Welt-Bild zu entwerfen und darum auch auf bildliche Vorstellungen insgesamt zu verzichten.

---

50 In seinem – wie im 5. Kapitel noch zu zeigen sein wird – für die *Insel* bedeutsamen Roman *Nebel* von Miguel de Unamuno wird im Gespräch der Protagonisten, Augusto und Victor, ein Spiel mit dem Satz »Cogito ergo sum« getrieben. Darin beweist Victor, daß Sein zugleich Denken ist, »und das, was nicht denkt, ist nicht«. Denn das, »was da war und dachte, [war] eben dieser Gedanke selbst«, wodurch Descartes nicht existiert und nur eine Fiktion sein kann. (vgl. Unamuno, 1988, S. 218)

51 Wenn Vigoleis in seinem Porträt eine Nähe zu Goya entdeckt, muß diese sich nicht allein auf die verwandte Geisteshaltung beschränken. So könnte auch das Werk des Malers die Vorlage zu einer Nebenfigur in der *Insel* gegeben haben: Goyas Karton »Blinder mit Gitarre« aus dem Jahre 1778 hat möglicherweise Thelen dazu angeregt, im Café Cantate einen blinden Gitarristen auftreten zu lassen. (vgl. I, 748f.)

Es gibt einen weiteren Anknüpfungspunkt zu Vigoleis: Mit seinen *Caprichos* (1799), einem »Buch ohne Buchstaben«, wird Goya auch als »der Cervantes der Kupferplatte« bezeichnet (Nemitz, 1940, S. 80), der den leidenschaftlichen Wirklichkeitssinn ebenso zum Ausdruck bringt wie seinen Hang zum Fantastischen: »Auch Goya kann wie Don Quijote sagen: ›Und so bilde ich mir meinerseits ein, daß alles so ist, wie ich es sehe!‹« (Nemitz, 1940, S. 159)

Goya ist in diesem Sinne ein geistiger Pate des Vigoleis; sein großer Ahnherr aber bleibt Don Quijote. Wer sich mit dem Ritter von der traurigen Gestalt so tief verbunden fühlt wie Vigoleis, der darf ihn nicht im Bild entwerfen und sein Wesen nicht im Bild vereinnahmen. Nun gibt es das Problem, daß der Don Quijote zu jenen literarischen Figuren zählt, die »man [...] auf der Straße erkennen würde«. (von Matt, 1989, S. 223) Denn er besitzt wohl das »berühmteste Gesicht der Weltliteratur [...] das man so aus- und durchgearbeitet vor sich sieht, als wäre es eine mit dem feinsten Stichel geschaffene Radierung [...]« (von Matt, 1989, S. 223) Um sich von diesem klischeehaften Bild lösen zu können, bedarf es der aufrichtigen Bereitschaft, Don Quijote verstehen zu lernen. Auch darum kostet es Vigoleis »heute noch Mühe, anhand der Lektüre selbst [seinem] Don Quijote die bildliche Ebenburt zu geben«. (I, 390)

Das von Pedro Sureda angefertigte Porträt ist nicht der einzige Versuch eines vigoleisischen Bildnisses. Der erste stammt von Vigoleis selbst mit seinem 1940 auf Schloß Pascoaes geschriebenen Gedicht *Selbstbildnis*. Ist angesichts der Vigoleisischen Absage an jegliche Form der Abbildung der Titel des Poems schon eigenartig genug, so geben wenigstens die ersten beiden Strophen weiteren Anlaß zur Verwunderung. Denn hier scheint tatsächlich der Versuch einer genauen Beschreibung gewagt zu werden:

Des Schädels etwas peinliche Struktur  
verbirgt sich dem Beschauenden diskret  
durch die Verteilung der Frisur,  
die acht zu eins aus Schwarz besteht,  
sehr widerspenstig an den Schläfen,  
wo sich zur Nachbeteiligung des Hinterpols  
das Weiße vordrängt wie gestovte  
Rosetten eines Blumenkohls.  
(IG, 8)

Die erste Strophe von »Selbstbildnis« macht deutlich, mit welcher Akribie Vigoleis hier sein Bild literarisch »malt«. Doch das Abarbeiten am Detail mündet im Leerlauf. Je kleiner die Ausschnitte der Betrachtung werden, desto unbestimmter wird jenes Selbstbildnis, das schon

bald nur noch aus aneinandergereihten Einzelbeobachtungen besteht; als würde Punkt für Punkt abgearbeitet, ohne daß daraus eine neue Qualität in der Aussage erwachsen würde. Letztlich wird auch diese buchhalterische Beschreibung beliebig: So heißt es, daß die erfreulich hohe Stirn Rückschluß auf Verstand zuließe, daß jedoch Meister Lombroso<sup>52</sup> »auch Gegenteiliges bekannt« gewesen sei. (IG, 9)

In diesem Leerlauf kommt der Irrwitz jener Beschreibungsmühen zum Ausdruck, ein irgendwie objektives, auf jeden Fall naturgetreues Abbild zu schaffen. Und so entfernt sich Vigoleis im weiteren Verlauf des Gedichts auch zunehmend von einer naturalistischen Erforschung seines Äußeren. Ohnehin hat eine solche literarische Detailgenauigkeit ein Ende, wie sie von den später im Gedicht zitierten Arno Holz, Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann gepflegt werden. »Es ist vorbei«, heißt es dazu kurz und bündig. Und gegen Ende des Gedichts kommt es zu einer folgenreichen Zäsur. Mit ihr wird die anfängliche Beschreibungslust, die Erforschung mit wissenschaftlichen (Meister Lombroso) und literarischen Mitteln (Holz, Hauptmann, Sudermann) ad absurdum geführt. »Doch nun geschwiegen, das Modell tritt ein« (IG, 11), heißt es, nachdem wenige Strophen zuvor dem Porträtierten schon eine Pause »zwischen zwei Sitzungen« (IG, 11) gewährt worden war. Dieses auferlegte Schweigen wird zum Bruch: Nun wendet sich der Blick ab von der Oberfläche der Erscheinungen und richtet sich nach innen. Da ist dann nicht länger von dichten Brauen und langen Wimpern die Rede, sondern vom Schädel, der »vom Geziefer des Grabes abgenagt« (IG, 12) ist. In diesen wenigen Versen, die die Vergänglichkeit des Abgebildeten unvermittelt ins Blickfeld rücken, hebt »sich ein Zipfel der Kulisse« (IG, 12), als kurz aufscheinender »Hintergrund des Konterfeis« (IG, 13), wie es in der letzten Strophe heißt. Das zuvor mit großer Akribie gezeichnete Selbstbildnis wird damit als reine Fassade entlarvt, hinter der der Tod und die Vergänglichkeit gegenwärtig ist und hervorscheint. Das Abbild ist nur noch ein trügerischer Schein.

Es sei an dieser Stelle angefügt, daß das Gedicht *Selbstbildnis* auch in anderer Hinsicht bemerkenswert ist. Denn mit dem »Selbstbildmaler« (IG, 12), dem »Selbstgespräch« (IG, 11) zwischen Maler und Modell wird hier lyrisch jene Form erprobt, die 14 Jahre später in der Erzählhaltung der *Insel* angewendet wird und für die Thelensche Prosa insgesamt stilbildend werden sollte: Es ist dies das Phänomen des zweiten Gesichts, dem Doppelbewußtsein der Persönlichkeit, der Spiegelung, dem Übergang von Fiktion und Wirklichkeit.

---

52 Meister Lombroso (1836-1909), Mediziner und Anthropologe, versuchte unter anderem durch physiologisch-psychologische Untersuchungen an Menschen Beziehungen zwischen Genie und Wahnsinn auszumachen.

In all dem wird das Bestreben des Vigoleis greifbar und erkennbar, Literatur zu leben. In diesem Sinne ist das Gedicht *Selbstbildnis* nicht nur ein weiterer Beleg für den Verzicht bildhafter Vorstellungen; es ist die erste und noch frühe Erprobung der vigoleisischen Erzählhaltung. Es markiert im gespiegelten Erzähler eine Position, von der aus später das Abenteuer gewagt werden kann – in der Figur des Vigoleis der Welt literarisch zu begegnen.