

Freunde der Monacensia e. V.
Jahrbuch 2010

Herausgegeben von Waldemar Fromm und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e.V.*
unter www.monacensia.net

BILDQUELLEN:

Andreas Bauer (Hrsg.) *Festschrift für Hans Ludwig Held*, München 1950: 153;
Martin Möbius, Bruno Paul *Steckbriefe*, Berlin/Leipzig 1900: 189; Privatnach-
lass Rolf von Hoerschelmann (im Besitz der Gemeinde Feldafing): 162; Walter
Hettche: 190/191

Alle hier nicht explizit aufgeführten Bilder entstammen dem Bestand des
Monacensia Literaturarchivs München.

Juli 2010

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2010 Freunde der Monacensia e.V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

Herstellung: Books on Demand GmbH, Norderstedt

ISSN 1868-4955

Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-139-9

Sven Hanuschek

Beim fiktionalen Schreiben weiß ich nicht, wohin es mich führt

Ein Lorbeerkranz für Uwe Timm zum Siebzigsten

Raymond Chandler meinte, er schreibe Kriminalromane, damit er sich nicht langweile – beim Schreiben wisse er schließlich nie, was auf der nächsten Seite passiere. Das ist natürlich pure Koketterie; wenn es einen Krimi-Autor gibt, der sich einer »mediokre[n] Form« angenommen, sie durchgefeilt »und so etwas wie Literatur« daraus gemacht hat, dann war das Chandler.¹ Noch erstaunlicher ist ein ganz ähnlicher Gedankengang bei Uwe Timm in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Von Anfang und Ende* (2009): »In der letzten Vorlesung erwähnte ich, dass ich, fange ich an zu schreiben, keine Vorstellung vom Ende habe, also bei dem fiktionalen Schreiben nicht weiß, wohin es mich führt.«² Nun ist bekannt, dass Timm lange recherchiert und relativ langsam schreibt, um größtmögliche Genauigkeit bemüht, zwischen zwei Romanen liegen mindestens zwei Jahre, meistens mehr: zwischen *Heißer Sommer* (1974) und *Morenga* (1978) waren es vier, zwischen *Johannismacht* (1996) und *Rot* (2001) sogar fünf, wenngleich in diesen fünf Jahren auch noch einige Erzählungen und Drehbücher entstanden sind. Es handelt sich um einen Autor, der versichert, er sei »der Aufklärung verpflichtet und Feind jeder Spökenkiekerei und Geniefaselei«.³ Was heißt es denn vor diesem Hintergrund, wenn Uwe Timm behauptet, zu Beginn der Arbeit an einem Roman wisse er nicht, wo er enden werde? Bei ihm ist das keine Koketterie: Von jedem Roman gibt es verschiedene Anläufe, bis der Ton »stimmt«; in der Ausstellung zu seinem 60. Geburtstag im Münchner Literaturhaus (2000) waren

¹ Raymond Chandler: *Die simple Kunst des Mordes. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment*. Hrsg. von Dorothy Gardiner und Katherine Sorley Walker. Neu übersetzt von Hans Wollschläger. Zürich 1975, S. 114.

² Uwe Timm: *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurter Poetikvorlesung. Köln 2009, S. 129.

³ Timm: *Von Anfang und Ende* (Anm. 2), S. 117.

zehn unterschiedliche erste Seiten von *Der Schlangenbaum* (1986) zu sehen, in dem Timm-Lesebuch *Die Stimme beim Schreiben* (2005) sind drei Versionen des Anfangs von *Rot* abgedruckt.⁴

Im Kontext der Poetikvorlesungen will er mit dieser Offenheit suggerieren, seine Figuren behielten ihr eigenes Recht, manchmal auch gegen den Autor; Ullrich Krause, der Protagonist in *Heißer Sommer*, hatte im ersten (ungedruckten) Schluss des Romans gewissermaßen seinen Autor aufgegeben, war seltsam leer und widerstandslos geworden, so dass Timm zurückgehen und finden musste, wo das eigentliche Ende gewesen war, das er mit seinem Weiterschreiben übergangen hatte: Ullrich sitzt im Zug von Hamburg nach München und freut sich; warum er sich freut, bleibt in diesem auch so veröffentlichten Ende der Imagination der Leser überlassen. Später, im Kontext von *Rot*, dem Erinnerungsbuch an die Achtundsechziger-Bewegung, hat sich Ullrich Krause erneut gezeigt und kommt, nun als Nebenfigur, wieder in den Blick. Auf dieser Unabhängigkeit erfundener Figuren hat wohl am Eindrücklichsten Uwe Johnson bestanden, der in Interviews ja nur von seinen »Personen« sprach und sie wie lebende Menschen behandelte, es sei nur an den ›Erzählvertrag‹ mit Gesine Cresspahl in den *Jahrestagen* (1970-83) erinnert. Für Timms Bücher heißt das, ihr Verfasser war stets offen genug, sich in die Ansprüche seiner Figuren verwickeln zu lassen, sich wenigstens ein Stück weit auch tragen zu lassen von dem, was durch die ersten Seiten einer Figur zugeschrieben wird; es geht also gerade nicht um erzählerische Freiheit, sondern um erzählerische Konsequenz. Das gilt nicht für die Entwicklung von Timms literarischem Werk über die Jahrzehnte hin, hier kann man den Eindruck großer, ja immer noch zunehmender Freiheit im Umgang mit den eigenen erzählerischen Mitteln gewinnen.

Timm ist kein Autor, der das immer gleiche Buch immer wieder schreibt, aller Verweisungen der Bücher untereinander zum Trotz. Forciert gesagt: Uwe Timm hat sich zunehmend zu einer Art Woody Allen der deutschen Literatur entwickelt. Nicht hinsichtlich der Komik, obwohl auch über die einiges zu sagen wäre, vielmehr hinsichtlich der Erwartungen an das nächste Buch, die immer wieder angenehm enttäuscht werden – hier ist der seltene Fall eines deutschen Schriftstellers, dem daran gelegen ist, sein Publikum zu überraschen. Bei Woody

⁴ Uwe Timm Lesebuch. *Die Stimme beim Schreiben*. Herausgegeben von Martin Hielscher. München 2005, S. 412-417.

Allen können seine Zuschauer seit 1975, seit *Love and Death*, nicht mehr wissen, was mit dem nächsten Film auf sie zukommt: Komödie, Tragödie, Slapstick, Ingmar Bergman auf amerikanische Art, immer wieder auch Verbindungen aller Tonlagen wie in *Crimes and Misdemeanors* (1990), singuläre Filme wie die pseudoautobiographischen *Radio Days* (1987) oder die Biographie eines fiktiven Jazzgitarristen (*Sweet and Lowdown*, 1999), Allen hat ein Musical gedreht (*Everyone Says I Love You*, 1996), spät kamen auch noch europäische Filme des New Yorker Stadtneurotikers hinzu und ›britische‹ Krimis wie *Match Point* (2005) und *Scoop* (2006).

Woody Allen wird in *Von Anfang und Ende* erwähnt und immerhin von der Gestaltung seiner Filmschlüsse her – dem »Halb-Happy End« – mit dem Goethe der *Wahlverwandtschaften* verglichen, der »am Schluss zwei glückliche Tote« zu bieten habe.⁵ In Interviews hat Uwe Timm zwar erklärt, wie wichtig das Kino für ihn gewesen sei, da ist aber nicht von Allen die Rede – der ja nur ein paar Jahre älter als Timm ist, fast noch dieselbe Generation –, sondern von dem italienischen *neorealismo*, den amerikanischen und französischen Filmen nach Kriegsende, die für das Montage-Prinzip und den Mut zum Fragmentarischen mitverantwortlich sind, der sich zuerst in *Morennga* ablesen lässt. (Das Montageprinzip ist natürlich nicht nur dem Film verpflichtet, sondern mehr noch der ((frühen)) Moderne, und der avancierten dokumentarischen Literatur von Peter Weiss und Heinar Kipphardt). Die Allen-Parallele soll also nicht überstrapaziert werden, und die Behauptung, dass Timms erzählerisches Werk über die Maßen ausgerechnet mit amerikanischer Kunst und Kultur zu tun hat, wäre sicher übertrieben, auch wenn einige seiner Bücher in den USA in Übersetzung erschienen sind, auch wenn er Don DeLillo gerühmt hat, auch wenn seine Einstellung zur amerikanischen Kultur sich seit dem Vietnamkrieg und der Invasion der Schweinebucht eher zum Positiveren verschoben hat.⁶ Immerhin ließe sich aber auch das Werk von Uwe Timm als eine durchgehende Erwartungsenttäuschung rekonstruieren, von Buch zu Buch, die in der gebotenen Kürze hier Revue passieren sollen: Angefangen hat er als Lyriker, mit Langgedichten, die die Leichtigkeit des späteren Prosawerks nicht haben und in poetolo-

⁵ Timm: *Von Anfang und Ende* (Anm. 2), S. 19.

⁶ Vgl. *Timm-Lesebuch* (Anm. 4), S. 350–356.

gischen Texten nicht wieder erwähnt werden. Auch sie zeigen aber die Suche nach dem möglichst exakten Ausdruck, ohne dabei umständlich zu werden. Hier ist vielleicht noch stärker ein Bildungs- und Anspielungsgeblinzel am Werk, das Timm später nicht mehr wichtig ist; für das Verständnis des Gedichts *Tahiti* (1977) ist es beispielsweise nicht von Schaden, wenn man einigermaßen über die *Meuterei auf der Bounty* Bescheid weiß.⁷ Später äußern sich Timms Lektüre-Begeisterung, sein Umgang mit literarischen Hallräumen, entweder explizit im essayistischen Werk, oder stärker funktional, bezogen auf Figuren oder strukturelle Momente der eigenen Prosa.

Auf diese Gedichte folgt mit *Heißer Sommer* ein zeitgeschichtlicher Roman über die 68er-Bewegung, bei dem die satirischen Passagen nicht als solche erkannt wurden, und mit *Morenga* ein historischer Dokumentarroman, der einige Details enthält, die in diesem Genre nicht zu erwarten waren: die sprechenden Ochsen, die eine Nebenfigur hört, sind eine Reminiszenz an die lateinamerikanische Tradition, an Gabriel García Márquez vor allem. Timm hat dessen Werk durch seine Frau Dagmar Ploetz früh kennengelernt, sie ist Deutsch-Argentinierin und seit den frühen 80er Jahren auch die Übersetzerin von García Márquez', Rafael Chirbes, Gioconda Belli und anderen. Lassen sich *Morenga* und *Heißer Sommer* noch einigermaßen synchronisieren – es sind beides politische Stoffe, beide sind, wenn auch mit ganz unterschiedlichen ästhetischen Verfahren, Chroniken –, stellt *Kerbels Flucht* (1980) einen Sprung dar: die ungleich privatere Geschichte eines Liebeskummers, montiert aus Tagebuchauszügen und Briefen des Selbstmörders Kerbel, der an seiner Liebesbeziehung ebenso scheitert wie an der Erstarrung der 68er-Bewegung. Seine Selbstmord-Methode hätte nur in den Jahren der Terroristen-Hysterie funktionieren können: Er durchfährt eine Polizeisperre und lässt sich ›auf der Flucht‹ erschießen. Das stellt drastisch die Demokratiefähigkeit des Staates Bundesrepublik Deutschland in Zweifel, in dem eine solche Todesart möglich gewesen wäre – obwohl sie nach einigen ruhigeren Jahren vielleicht seit dem 11. September 2001 auch wieder möglich geworden ist. Der ausgebildete Kürschner Timm, der sein Abitur im zweiten Bildungsweg nachgeholt, in München und Paris studiert, über Camus promoviert und in der Studentenbewegung mitdemonstriert hat, sieht aber in *Kerbels Flucht* gerade das Ende seines parteipolitischen En-

⁷ Timm-Lesebuch (Anm. 4), S. 34–37.

gagements, war er bis dorthin ein ›Linksabweichler‹, segelte er aber hinfort »als Freibeuter jeglicher ideologischer Konterbande, das heißt, [...] unter eigener Flagge.«⁸

Tatsächlich werden ideologische Debatten wie in *Heißer Sommer* nicht mehr geführt noch vorgeführt, die Publikationsfolge wird sprunghafter, das Repertoire immer breiter: die vier Kinder- und Jugendbücher (1981–95) werden von Timm als privat angeregte Gattung deklariert, jedem seiner Kinder war eines dieser Bücher gewidmet (vielleicht können wir also auf weitere hoffen, wenn die Enkel groß genug sind). Als Zugabe zu *Morenga* stellt Timm den Band *Die deutschen Kolonien* (1981) zusammen, Fotografien aus der Kolonialzeit des Deutschen Reichs mit minimalistischem Kommentar, geradezu das Gegenteil zu den ausführlichen Reflexionen um die Veterinäre Gottschalk und Wenstrup im Roman.

Der Mann auf dem Hochrad (1984) wird als »Legende« publiziert, wieder ein historischer Stoff, nun aber aus Familienerinnerungen und -mythologien gespeist: Ein Großonkel Timms soll das Vorbild gewesen sein, ein Tierpräparator, der den Klammergepäckträger erfunden hat und das Hochrad in Coburg einführen wollte, als Speerspitze technischer Revolution, die allerdings vom Niederrad überholt worden ist – ein »Märtyrer des Fortschritts«, ein »Mann von kolossalem Eigensinn«.⁹ Dieses Buch ist innerhalb des Timmschen Werks vielleicht am ehesten neben *Johannisnacht* (1996) ein humoristischer Roman, mit skurrilen, tragikomischen Figuren wie dem Hoffräulein Götze und grotesken Effekten durch die ausgestopften Tiere; der Autor erfindet seinem Großonkel ein allegorisches Alterswerk aus entstellend ausgestopften Tieren: »[E]inen Fuchs, der wie ein Pudel hübsch machte, ein Wildschwein grinste seinem Auftraggeber, einem Oberforstrat, verschmitzt entgegen, ein zierlicher Strandläufer reckte sich wie ein Hoheitsadler, und ein Mops blickte, man kann es nicht anders sagen, ausgesprochen geil schräg nach oben.«¹⁰ Eine verzerrte Wirklichkeit, womöglich vom alten Präparator gegen die verzerrte Wirklichkeit des beginnenden ›Dritten Reichs‹ gesetzt. Uwe Timm beschreibt in seinen Frankfurter Vorlesungen, dieser Roman sei der am schnellsten geschriebene, innerhalb eines halben Jahres; und er sei eine Unterbre-

⁸ Timm: *Von Anfang und Ende* (Anm. 2), S. 109.

⁹ Timm: *Von Anfang und Ende* (Anm. 2), S. 45.

¹⁰ Uwe Timm: *Der Mann auf dem Hochrad*. Legende. Köln 1986, S. 213f.

chung der stockenden Arbeit an *Der Schlangenbaum* (1986) gewesen, der dasselbe Thema, die Frage nach dem Fortschritt, eher nach dem Ende des Fortschritts, mit jeweils anderen Mitteln stellt. Die Geschichte des Ingenieurs Wagner, der in einem ungenannten lateinamerikanischen Land eine Fabrik baut, die im sumpfigen Boden versinkt, knüpft wieder stärker an *Morenga* an: Der Protagonist, durch eine kriselnde Ehe besonders empfänglich für neue Eindrücke, verändert sich, ähnlich dem Veterinär des früheren Romans, unter dem Einfluss der fremden Kultur zunehmend. Alles, was er zu sein und zu wissen glaubte, steht auf dem Prüfstand, auch seine politischen Überzeugungen werden in Frage gestellt. Ästhetisch ist dieser Roman keine große Montage wie *Morenga* aus echten, erfundenen und nachempfundenen Dokumenten, sondern ein traditionell erzählter Roman, der sogar Thriller-Qualitäten entwickelt – und dies anscheinend in einem Ausmaß, dass sogar ein Finanzbeamter eingesehen hat, man müsse für ein solches Buch reisen und recherchieren, und die Flugkosten nach Paraguay und Argentinien anerkannt hat.¹¹ Überhaupt scheint Timm in den folgenden Büchern ›populärer‹ zu werden, das Programm einer Ästhetik des Alltags bringt eben auch eine Fülle ›verständlicher‹ Details mit sich, allerdings verweigert Timm nicht die ungewöhnlichen Aspekte von Alltag, sondern forciert sie gerade.

Die Höhepunkte dieser Phase, *Kopfjäger* (1991) und *Die Entdeckung der Currywurst* (1993), spielen mit dieser Wechselwirkung eines sensationellen Rahmens und der beiläufig mimetischen Wiedergabe einer Lebenswelt, entdecken dadurch oft gerade das Sensationelle im Alltäglichen: In *Kopfjäger* ist der Erzähler ein Broker, der seine Kunden um einige Millionen betrogen hat und während der Gerichtsverhandlung fliehen konnte; sein Alltagsleben im spanischsprachigen Exil wird ebenso präsent wie sein Vorleben als Wirtschaftskrimineller im großen Stil. Seine Betrugereien funktionieren vor allem durch psychologisches Geschick und die punktgenau eingebrachten sensationellen, novellistisch ›ungeheuren‹, unalltäglichen Geschichten, mit denen er seine Kunden einwickelt.

In der *Currywurst*-Novelle ist der Gegensatz umgekehrt gesetzt: hier ist es ein alltäglicher Rahmen, ein Ich-Erzähler, der mehrmals zu Lena Brücker ins Altersheim geht und mit ihr Kaffee und Kuchen zu sich nimmt, angeblich, um von ihr zu erfahren, wie sie die Currywurst entdeckt hat, ein Lebensmittel von äußerster Alltäglichkeit wie die Ku-

¹¹ *Timm-Lesebuch* (Anm. 4), S. 187f.

chenstücke, die Brücker beim Erzählen verspeist. Unerhört ist hier aber die Binnengeschichte: Brücker erzählt durch das Medium des Ich-Erzählers, der ihr die Geschichte abverlangt, wie sie als junge Frau 1945 einen Deserteur in ihrer Wohnung versteckt und ihm das Kriegsende verschweigt, um ihn noch ein paar Tage länger als Liebhaber halten zu können.

Seit den 80er Jahren hat sich Uwe Timm an autobiographische Stoffe herangetastet, er ist sich dabei immer näher getreten, hat sich in seinen Büchern immer weniger geschützt. *Vogel, friß die Feige nicht. Römische Aufzeichnungen* (1989) ist der erste autobiographische Band, Aufzeichnungen aus einem längeren Rom-Aufenthalt mit seiner Familie, der starke essayistische Einlagerungen hat – Aufzeichnungen eben, in denen ein Autor zwar eine Episode seines Lebens berichtet, aber mindestens im gleichen Umfang über Gott und die Welt nachdenkt, über seine Ästhetik und die »Ästhetik des Spaghetti-Essens«,¹² über den Schriftsteller als Ethnologen, über theoretische, künstlerische, literarische, auch freundschaftliche Fixpunkte wie Gramsci, Caravaggio, besonders berührend der *Versuch über Kipphardt* unter dem Titel *Die Utopie der Sprache*. Diesem Band folgten bislang zwei weitere autobiographische Bände, in großem Abstand, *Am Beispiel meines Bruders* (2003) und *Der Freund und der Fremde* (2005). Beide handeln vorgeblich von anderen, von dem an den Folgen seiner Verwundungen an der Ostfront gestorbenen älteren Bruder und von dem Freund Benno Ohnesorg, mit dem Timm am Braunschweig-Kolleg war; beide sind aber zugleich Kippfiguren, mindestens ebenso sehr Selbstporträts wie Porträts: *Am Beispiel meines Bruders* fragt, kaum verdeckt, ob der erzählende Reflekteur ein ebenso folgsamer Soldat geworden wäre wie sein Bruder: »Woher komme ich? Was für eine Erziehung habe ich genossen? Was steckt davon heute noch in mir? Und, ganz wichtig: Wie hätte ich gehandelt? Ich würde es mir zwar wünschen, aber ich kann leider nicht sagen, ich hätte mich ganz verweigert.«¹³

Rot (2001), die große Bilanz der 68er-Revolte aus der Distanz von einem Dritteljahrhundert, wirkt auch wie eine Bilanz des bis dorthin

¹² Uwe Timm: *Vogel, friß die Feige nicht. Römische Aufzeichnungen*. Köln 1989, S. 75–78.

¹³ *Ich wollte das in aller Härte*. Ein Interview von Gerrit Bartels mit dem Schriftsteller Uwe Timm über sein Buch *Am Beispiel meines Bruders* und die Aufarbeitung deutscher Vergangenheit am Beispiel seiner eigenen und überaus normalen Familie. Erstdruck in: Die Tageszeitung, 13./14. September 2003, S. 17f.

vorgelegten Schreibens: Ein Beerdigungsredner, der auch als Jazzmusiker und -kritiker arbeitet, erzählt sein Leben, seine letzten Monate besonders, während er nach einem Unfall im Sterben liegt. Figuren aus früheren Romanen tauchen wieder auf, trotz der melancholischen Grundierung gibt es hier plötzlich Scherze über die Entwicklung der Protest-Generation, die man von Uwe Timm nicht erwartet hätte – zur Farbe Rot gehört nicht nur das linke politische Spektrum und die Lebensfreude, sondern zum Beispiel auch das Spezialistentum der Ex-Revolutionäre, die sich nun ganz kundig mit dem Rotwein aus Italien und Frankreich befassen. Dass die letzte Geliebte des Protagonisten Thomas Linde ausgerechnet Licht-Designerin ist, macht die Licht-Metaphorik der Aufklärung ebenfalls zur ironischen Reminiszenz; bei aller Trauer über die immer wieder missratene und misslingende Geschichte gewinnt dieser Roman durch solche unverhofften Ironisierungen eine unerhörte Leichtigkeit. Ist in *Rot* die Erzählsituation, die Rahmung komplex, wird die Handlung doch einigermaßen konsistent vorgebracht.

Es gibt zwei Romane, die aus dem Timmschen Erzählkosmos sehr viel mehr herausfallen: *Johannisnacht* (1996) und *Halbschatten* (2008). *Johannisnacht* ist ein geradezu verrücktes Buch, ein episodisches Satyrspiel am Tag der Sonnenwende 1995, der in die Zeit der Reichstags-Verhüllung durch Christo und Jean-Claude fiel: Ein von der Schreibblockade befallener Münchner Ich-Erzähler soll einen Artikel über die Kartoffel schreiben und jagt dem Kartoffel-Katalog eines verstorbenen Experten in Berlin hinterher, dabei gerät er von einer fatalen Situation in die nächste, streitet sich mit einem Taxifahrer, gerät an eine Telefonsex-Studentin, wird von einem Friseur verschnitten, von einem Händler mit Designer-Jacken betrogen und weiteres dieser Art. Der Roman liefert das Porträt einer Stadt zwischen DDR-Reliquien und Hyperkapitalismus, die dem Reisenden ihre Vergangenheit rüde und dabei mit einiger Komik um die Ohren schlägt – ein Roman der durchdrehenden Alltags-Ästhetik, durch alle Schichten, Zeiten und Viertel dieser Stadt. Nun mag das Risiko eines solchen »experimentellen« Schreibens in der komischen Gattung geringer sein, hier ist ja manches erlaubt, bevor es im ernstesten Genre den Romanciers von der weitgehend humorfreien Literaturkritik verstattet wird. Aber mit *Halbschatten*, dem Roman über die Pilotin Marga von Etzdorf und den Berliner Invalidenfriedhof, hat Uwe Timm den früheren Roman noch um einiges übertroffen. Formal erfüllt dieses Buch geradezu den Tatbestand der Altersradikalität: Der recherchierende Ich-Erzähler, angezogen und irritiert vom

frühen Selbstmord der Fliegerin nach einer Bruchlandung in Syrien, lässt sich von einem Friedhofsführer ihr Grab zeigen und den ganzen Friedhof erklären; und die Toten aus zweihundert Jahren, die hier liegen, sprechen gelegentlich dazwischen. *Halbschatten* ist der erste Roman von Timm, in dem es immer wieder Sätze gibt, die nicht sofort einem identifizierbaren Sprecher zuzuordnen sind, eine experimentelle Form also und eine erneute Herausforderung seiner Leser.

Heinar Kipphardt hat mehrfach betont, das Finden eines Stoffes sei eine ästhetische Kategorie, einmal auch in einer Rede auf Uwe Timms *Morenga*: »Es ist ein ästhetisches Mittel, den richtigen Stoff zur richtigen Zeit zu finden.« Das könne man nicht am Schreibtisch tun, sondern nur mit seinem Leben als Autor, und mit einer gehörigen Portion Rücksichtslosigkeit gegenüber sich selbst; diese Rücksichtslosigkeit sei »schön«, auch sie also eine ästhetische Kategorie.¹⁴ Diese Bemerkungen anlässlich des zweiten Romans von Timm lassen sich im Fortgang des Werks verifizieren; offenbar *hat* Uwe Timm fast immer den richtigen Stoff zur richtigen Zeit gefunden, die einzige Ausnahme, was die Aufnahme durch das breite Publikum betrifft, ist der *Mann auf dem Hochrad*, auch nachdem der Deutsche Taschenbuch Verlag die Gattungsbezeichnung »Legende« in das ubiquitäre »Roman« umgeändert hat – das Buch sei, »obwohl mich so bewegend, [...] ein Schläfer« geblieben.¹⁵ Auch die Überraschung ist eine ästhetische Kategorie, und die nun gerade in einer umfassenden Alltagsästhetik unterzubringen, die sich für Wanderlegenden, die einfache Volksküche, Redensarten und Wohnküchenklatsch interessiert – dies hat Timm ausführlich in den frühen Poetikvorlesungen *Erzählen und kein Ende* (1993) entworfen –, ist von besonderer Raffinesse. Alle haben ihren Alltag, alle glauben, sich darin auszukennen, und dann kommt dieser Erzähler und zeigt, was noch alles in unserem Konzept von Alltäglichkeit stecken könnte. Das Wort »Überraschen« ist von »rasch« abgeleitet, das etymologische Wörterbuch erklärt, es komme von »rascher als jmd. sein, rasch über jmd. herfallen«.¹⁶ Die ästhetische Überraschung

¹⁴ Heinar Kipphardt: *Laudatio auf Uwe Timm* (»Morenga«). In: H. K.: *Ruckediguh, Blut ist im Schub. Essays, Briefe, Entwürfe*. Band 2: 1964–1982. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Hrsg. Uwe Naumann unter Mitarbeit von Pia Kipphardt. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 261–265, hier S. 261.

¹⁵ Timm: *Von Anfang und Ende* (Anm. 2), S. 49.

¹⁶ Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 23., erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York 1999, S. 844.

hängt also unmittelbar mit dem frühzeitigen Finden des geeigneten Stoffs zusammen; allerdings überwältigt, überfällt uns der Erzähler Uwe Timm nicht, sondern er hat mit den Jahren ein solches Vertrauen in sein Erzählen erzeugt, dass man auf diese Überraschungen, wie bei Woody Allen, geradezu begierig ist. Und man kann von ihm in *Von Anfang und Ende* erfahren, dass das Schreiben von fiktionaler Literatur ein langer, oft auch langwieriger Prozess ist, in dessen Verlauf ein Erzähler sich auch selbst überraschen kann. Vielleicht können wir auch bei Uwe Timm noch mit einem Musical rechnen. Oder mit einem Kriminalroman.