

ESSAY

KANN SCHREIBEN ZUM LEBEN ERWECKEN?

ZUR VERHÄLTNISBESTIMMUNG VON BEKENNTNIS UND LITERATUR

THOMAS WILD **I**n »Das Magazin«, einer Wochenendbeilage verschiedener Schweizer Tageszeitungen, erzählt die nur unter dem Pseudonym bekannte Autorin *Elena Ferrante* von ihrem Rückzug in die Anonymität, um ihre literarischen Figuren skizzieren zu können. Es brauche die Kraft des ganzen Lebens, damit die Sprache, der Erzählrhythmus und die Tonalität gefunden würden, die eine Geschichte glaubhaft und damit auch wahrhaftig werden lassen: »Die literarische Wahrheit basiert nicht auf einer autobiographischen Legitimation, auch nicht auf einer journalistischen oder juristischen. Die literarische Wahrheit ist die Wahrheit der Sprache, sie erschöpft sich im Gebrauch der Wörter [...] Die literarische Wahrheit kann alles nach ihren Bedürfnissen beatmen, zum Leben erwecken, zurechtbeugen.« (*Das Magazin* No 29/30, 30. Juli 2016) Die erfolgreiche Autorin der vierbändigen »Neapolitanischen Saga« um die Lebensgeschichte zweier Freundinnen nimmt sich und ihre biographische Identität also bewusst zurück, um die Lesenden in das erzählerische Gewebe zu verflechten, um Bezug zu Zeit und Zugang zu Figuren nicht von kolportierten Fakten ihrer eigenen Person abfälschen zu lassen. Der Name Elena Ferrante, der im realen Leben nicht existiert, müsse von den Lesenden durch nichts anderes als die Aneignung und Einverleibung des Textes zum Leben erweckt werden. Nun lädt Auseinandersetzung mit Literatur grundsätzlich dazu ein, verhandelte Themen und Welten zu assoziieren. Als Lesende sind wir nicht nur gefragt, in unserer eigenen Welt »Anschluss« zu den thematisierten Inhalten zu finden, sondern – um es mit einem literarischen Motiv von *Elias Canetti* auszudrücken – unsere Bilder und Assoziationen erweitern und verwandeln zu lassen. Wie kann das gelingen, falls dieser Anspruch gestattet ist? Durch welche literarischen Mittel werden wir assoziationsfähig und allenfalls wandlungswillig? Und wo liegen die Grenzen, wo die Fallen, wenn uns Autorinnen und Autoren »ihre« Geschichten

erzählen – und damit nicht nur ihr literarisches Repertoire publizieren, sondern auch ihre fiktionalen Lebenswelten eröffnen? Wo hört Literatur auf, Kunst zu sein, und verfällt einem »öffentlichen Geplapper« oder gar einem selbstgefälligen Exhibitionismus? Wann erliegen die bekenntnishaften Gebärden dem Zwang zu Authentizität, die die Leserschaft ratlos hinterlässt, langweilt oder gar beschämt? Wir fragen damit nach formalen *und* inhaltlichen Kriterien, nach der Verhältnisbestimmung von Bekenntnis und Literatur hinsichtlich der Thematisierung eigener »stories« und persönlicher Vulnerabilität. Durch die erzählerische Umsetzung erhält jede Lebensgeschichte *erdichtete* (fiktionale) Realität. Es ist die Freiheit der literarischen Kunst, mit dem Stoff des Lebens und Erlebten etwas Eigenes zu kreieren und dem Geschriebenen kunstvoll Leben einzuhauchen. Erlebte und erfundene Charaktere, erfahrene und erschaffene Welten, biographisches und fiktionales »Ich« sind einander zugewandte und sich gegenseitig durchdringende Wirklichkeiten.

I »Gute Literatur ist stets eine Erfindung. Wer etwas erfindet, stellt der Norm etwas Neues entgegen«, schreibt *Hansjörg Schneider* zu seinen tagebuchartigen Erinnerungen und Träumen in »Nilpferde unter dem Haus«. Die Publikation eines Tagebuches oder einer biographischen Erzählung kann als Geniestreich verstanden werden: sich die Seele vom Leib schreiben und gleichzeitig produktiv sein, schreibend sich dem Selbst und dem eigenen Leben zuzuwenden, ohne dem Gang des Müßiggängers oder der Leere des Nichtstuns ausgeliefert zu sein. »Ich möchte dieses Wochenende beschreiben können, ohne etwas zu erfinden [...] Ohne Personen zu erfinden, ohne Ereignisse zu erfinden, die exemplarischer sind als seine Wirklichkeit [...]«, schrieb *Max Frisch* zu »Montauk«. Er möchte bloß erzählen – sein Leben. Dieses Bedürfnis, sich und sein Erleben mit dem Handwerk der Verschriftung darzustellen, mag narzisstische Züge haben. Es kann jedoch auch als Versuch gedeutet werden, den Spagat zwischen Leben und Erzählen auf ein handhabbares Maß zu reduzieren, die Dicht- und Lebenskunst in größtmögliche Nähe zu bringen. Auch *Frisch* muss gewusst haben, dass die bloße Erzählung nicht weniger Dichtkunst erfordert als die Erschaffung eines Wochenendes mit Romanfiguren. Auch »Montauk« ist eine Geschichte, die Frisch als sein erlebtes Wochenende vorgab. In »Homo Faber« wiederum beschreibt *Frisch* die schicksalhafte Begegnung eines Unesco-Angestellten mit seiner Tochter – eine erfundene Geschichte, jedoch voller autobiographischen Anekdoten. Es bleibt den Lesenden – bis auf die Reiseroute Walter Fabers, die fast durchwegs jener von Frisch im Jahr der Romanverfassung entspricht – jedoch weitgehend verborgen, was der Autor selber erlebt, was er selber empfunden hat.

**Er möchte bloß
erzählen.**

Die Unumgänglichkeit selektiver Schilderung

»In der Erzählung vermittelt sich das erzählte mit dem erzählenden Ich«, schreibt *Aleida Assmann*, Henry James zitierend. So werde aus Erinnerungsbruchstücken ein Prozess, durch den einerseits die Individualität der Biographie erkenntlich wird, andererseits eine ästhetische Literatur entsteht, die vermittelbar werde. Assmann räumt ein, dass dieser Prozess, der offenkundig im Bildungsroman des 18. und 19. Jahrhunderts sichtbar wird, seine Grenzen an der Unergründlichkeit und Komplexität des Lebens findet. Es ist letztlich der Kunst der erzählerischen Dichtung vorbehalten, sich sprachlich der Geheimnisqualität des Lebens anzuverwandeln und gleichzeitig durch perspektivische Wahl auf Distanz zu bleiben. Fiktionales und Faktuales lässt sich nicht völlig trennen¹. Die Unterscheidung bleibt unscharf, da auch Erzählungen, die einen Wirklichkeitsanspruch und »Referenzialisierbarkeit« (*Gérard Genette*, *Die Erzählung*, Stuttgart 2010) behaupten, literarisch »aufgerundet« und die Komplexität der Wirklichkeit gleichzeitig auf ein vermittelbares Maß reduziert werden müssen. Die Totalität auch nur eines Augenblicks kann nicht hinreichend erfasst werden. Die Unumgänglichkeit selektiver Schilderung erfordert als solche (narrative) Konstrukte. Der Vorgang der Reduktion und Selektion ist sprachlich bedingt und erzähltheoretisch notwendig. Das »Nadelöhr der Versprachlichung« (*Albrecht Koschorke*) ermöglicht aber gleichzeitig eine Bündelung der Aufmerksamkeit in eine Form, die zumindest sprachliche Isomorphie zwischen dem erzählenden und dem lesenden Ich anbietet: »Was im Lichtkegel der sprachlichen Darstellung erscheint, gewinnt Kontur durch das Halbdunkel einer nur undeutlich gestalthaften, niemals vollständig verbalisierbaren Umgebung.« (*Albrecht Koschorke*, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a. M. 2012, S. 28)

Im Schreiben selbst liegt Fiktion, weil im Setzen von Buchstabe um Buchstabe, von Wort um Wort, die mehrdimensionale Welt in lineares Erzählen »transponiert« werden muss. Die Gestaltung von erlebter, gedachter und gefühlter Wirklichkeit in Textfragmente kann nicht ohne ordnendes »Eingreifen« in die vielfachen Ambivalenzen, Widersprüchlichkeiten und Aporien des Lebens erbracht werden. Das Beschreiben und Bezeichnen »interveniert« in die Welt, die es widerzuspiegeln scheint.² Die Autorin, indem sie schreibt, (er)findet Worte, um einem erlebten oder erahnten Sachverhalt Ausdruck zu verleihen. Was uns literarisch vermittelt wird,

¹ Zur Unterscheidung von faktualen und fiktionalen Texten vgl. Christoph Bode, *Der Roman. Eine Einführung*, Stuttgart 2011, 42ff und 53ff, sowie die Forschungsergebnisse des Historisches Seminars der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg unter <http://www.grk-erzaehlen.uni-freiburg.de/> (abgerufen 14.11.2017)

² Die Aspekte der epistemologischen und der performativen Rückkopplung zwischen Zeichen und bezeichneten Gegebenheiten werden auch als Pointen des *linguistic turn* bezeichnet (vgl. *Koschorke*, 22ff).

korreliert – ob der faktuale Check gedeckt ist oder nicht – stets mit der poetischen Existenz des Schreibenden. Und umgekehrt steht auch hinter dem fiktionalen Erzähltext, hinter dem, was erdacht und erahnt wird, eine reale Idee, die wiederum Abbild eines Vorhandenen ist. Hinter dem Möglichkeitssinn steht Wirklichkeitssinn.

III *Erfindung* allein kann nicht als Kriterium guter Literatur dienen – genauso wenig wie autobiographische Sequenzen an literarischem Qualitäts- und Originalitätsmangel leiden müssen. »Gute« Literatur mit oder ohne autobiographischen Facetten muss sich daran messen lassen, was sie an Sprachstil, an poetischer Dichte, an Entschlossenheit und Präzision im Ausdruck, an plausiblen Gedankengängen, an (überraschenden) Einsichten, an Form, Rhythmus und somit Gestaltung transportieren können. Wenn Literatur das nicht leistet, steht sie zumindest in Gefahr, in triviale und banale Berichterstattung nicht relevanter Geschehnisse abzudriften. Dieser Gefahr erliegt der sechsbändige Romanzyklus des gefeierten Schriftstellers *Karl Ove Knausgård*. Der norwegische Autor hat mit seinem ersten großen Werk »Alles hat seine Zeit« (2004 erschienen, dt. 2007) für Furore gesorgt und sich »in die Liga der großen Erzähler der Gegenwart hineingeschrieben« (*Andrea Neubaues*). Der Autor beabsichtigte gemäß eigener und inzwischen widerrufenen Aussage, sich mit seinem autobiographischen Werk »Min Kampf« von der literarischen Fiktion zu verabschieden. Die Überflutung von erfundenen, virtuellen Medienprodukten habe ihm die Lust am Fabulieren genommen, die ihn in »Alles hat seine Zeit« noch so überzeugend die Mythen von Kain und Abel und Noah nacherzählen ließ. Die Lektüre von »Sterben« und »Lieben«, den beiden ersten Bänden, ist in weiten Teilen ein verschriftetes Lamento. Als wollte der Autor mittels endlosen Schilderungen repetitiver Vorgänge die angekündigte Authentizität seines Projekts unterstreichen. Bis zum Überdruß mutet der Autor sich selber, seinen Alltag und dessen Schwere seiner Leserschaft zu. *Knausgård* schreibt seine Bekenntnisse ohne jeglichen fiktionalen Schutzraum nieder, in der Meinung, selbstforschend auf der Suche nach dem wahren Ich fündig zu werden oder in der Schreibbewegung größtmögliche Authentizität zu erlangen. Das Phänomen von *Knausgårds* Sechsteiler lässt an eine frühe Sentenz von *Dagmar Leupold* erinnern: »Bücher, in denen auf- und abgearbeitet wird, freihals auf Papier erbrochen (Authentizität), habe ich immer als Unverschämtheit empfunden. Wen interessiert schon meine chronische Atemnot? Außer diejenigen, die sie ohnehin kennen. Die Anstrengung des Gestaltens ist das mindeste, das wir schulden.« (Edmond: Geschichte einer Sehnsucht, München 2002)

Man kann im Phänomen »Knausgård« eine Bankrotterklärung des dichterischen Erfindungsgeistes erkennen, eine Flucht zu

Abschied von der literarischen Fiktion?

**Selbsterforschung
mit der
Penetranz eines
unablässigen
Gebetes**

den Normen der Normalität. Man kann es als Tribut an die »Heimhistorie« unserer Zeit oder als Relikt protestantischer Erbauungsliteratur früherer Zeiten entlarven³. Auch dem »Auswuchs eines allgemeinen inflationären Redens und Schreibens über Intimitäten« (*Corina Caduff*) oder einer unausgegorenen Wechselwirkung zwischen *historischen* und *literarischen* Prozessen kann das Phänomen angelastet werden. Oder man identifiziert es als eine eigene Literaturgattung, die derzeit in Skandinavien (z. B. *Per Olov Enquist*, *Lars Norén*, *Tomas Espedal*) und in Frankreich (z. B. *Jonathan Littell*, *Mathias Énard*, *Yannick Haenel*) besondere Beachtung erhält. Schließlich kann man in dem literarischen Sachverhalt gewiss auch einen *neuen Realismus* oder eine »neue Sehnsucht nach Inhaltlichkeit und Ernsthaftigkeit« (*Erich Garhammer*) erkennen, wenn man davon absieht, dass sich »große« Romane wie auch »große« Lyrik seit jeher mit der *condition humaine*, mit den existentiellen Erfahrungen der Menschheit und des Menschseins befassen. Literatur zeichnet sich mitunter gerade dadurch aus, dass sie sich mit Themen befasst, die uns berühren, aufwühlen oder irritieren. Selbst die Boulevardisierung der eigenen »story« und der narzisstisch anmutende Drang, sich selbst zu veröffentlichen, haben ihre Protagonisten in der Geistes- und Literaturgeschichte.

IV Das historisch wohl prominenteste Beispiel autobiographischer Literatur sind die »Bekenntnisse«, die *Confessiones* von *Aurelius Augustinus*. Entstanden in den Jahren 397–398, enthüllt die in dreizehn Büchern abgefasste religiöse Vita schonungslos die Entwicklung von Kindheit, Pubertät, Adoleszenz hin zu einem neuen Selbst- und Weltverständnis. Die akribische Selbsterforschung, geschrieben mit der Penetranz eines unablässigen Gebets, mündet in immer wieder neuen Anläufen ein in Selbstbeziehung (es bleibt kein gutes Haar am früheren Ich), Reuebekenntnis (des niederträchtigen Verhaltens) und Rühmen (der Gnade Gottes), redundant und rhetorisch, unterwürfig und erhaben zugleich. Rund 1400 Jahre später hat *Jean-Jacques Rousseau* unter gleichnamigem Titel das Maß an Subjektivität und Intimität zu übertreffen versucht: »Ich beginne ein Unternehmen, das ohne Beispiel ist und das niemand nachahmen wird. Ich will meinesgleichen einen Menschen in der ganzen Naturwahrheit zeigen, und dieser Mensch werde ich sein«, schrieb *Rousseau* in der programmatischen Einleitung seiner *Confessions*. Ein »Monster der Selbstentblößung« wurde er genannt, »der erste bewusste Entdecker und gewissermaßen auch Theoretiker des Intimen«

³ Vgl. Bode, a.a.O., der die Einebnung der Differenz zwischen Fiktion und Realität im England des 18. Jahrhunderts als literarische Emanzipation von der puritanisch geprägten Konversionsliteratur der »spiritual autobiographies« und des (geistlichen) »Tagebuchs« nachzeichnet.

(*Hannah Arendt*). Was im frühen Mittelalter wie auch zur Zeit der Aufklärung als Monumente errungener, zweifellos unerbittlicher und offener Selbsterkenntnis gewürdigt werden muss, entpuppt sich im Zeitalter von profilsteuerten Konsumentenidentitäten eher als Eitelkeit denn als rückhaltlose Aufrichtigkeit. Die Introspektion war noch nie das probate Mittel der Selbsterkenntnis. Einerseits weil uns der Zugang zu unserem Selbst nicht ohne weiteres offensteht. Und andererseits weil das »Erkenne-dich-selbst« des delphischen Orakels nicht in der rückbezüglichen Geste des Schreibens stattfindet. »Der Weg in die Innerlichkeit ist niemals ein epistemisch sicherer Weg«, resümiert der Philosoph *Dieter Sturma* in seiner Monographie zu *Rousseau* (München 2001): »In jeder Selbstbeschreibung steckt Selbstverkleidung, die von dem Wunsch motiviert ist, sich so zu zeigen, wie man gesehen werden will.«

In einer ihrer Zürcher Poetikvorlesungen (*Das Gesicht wiederfinden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum*, München 2006) hat *Barbara Honigmann* darauf hingewiesen, dass autobiographisches Schreiben nicht allein deshalb Fiktion sei, »weil alle Verwandlung von Wirklichkeit in Schreiben Fiktion ist«, sondern auch, weil das »Projekt der Selbsterforschung, Selbstentdeckung und Selbstoffenbarung [...] immer auch Selbstinszenierung, Selbstfiktionalisierung [...], manchmal sogar Selbstmythologisierung ist [...] Versteckt sich der Autor im Roman hinter der Fiktion, so fiktionalisiert er sich beim autobiographischen Schreiben«. Die Literaturwissenschaft weist uns auf die Grenzen jeder autobiographischen Bemühung um Authentizität hin: Schreibende schreiben, auch wenn das Objekt ihrer literarischen Darstellung sie selbst sind, immer in der Rolle des *Erzählenden*. Der Erzähler oder die Erzählerin erinnert selektiv. Sie fokussiert, sie verdrängt oder vermeidet, sie relativiert oder überhöht Erinnertes, sie reflektiert assoziativ und kumulativ. Der eine gedankliche Einfall erzeugt den nächsten, der vielleicht noch amorph ist und im Schreibprozess gestaltet werden muss. Erinnerungen werden fixiert, mögen für eine gewisse Zeit ihre Gültigkeit haben, können aber schon morgen durch Positionsveränderung und Perspektivenwechsel zur Fiktion werden. Die hier nur angedeuteten Grenzen der Rückbezüglichkeit auf die Vita der Schreibenden verweisen indes gleichermaßen auf die Möglichkeiten, die sich dem Erzähler eröffnen, wenn er seine Figuren oder Protagonisten ohne Anspruch auf Selbstdarstellung formt. Er tut dies in der Freiheit und Verantwortung dessen, der auch in der fiktiven oder fiktionalisierten Darstellung einer Romanfigur auf eigene Erfahrung, auf eigene Motive, Bilder und Widerfahrnisse zurückgreift. Und er tut dies in der Regel umso überzeugender, je mehr er sich auf jene Welten einlässt oder eingelassen hat, deren Stoff er zum literarischen Thema macht.

Grenzen der Rück- bezüglichkeit

**Ein Glück, wenn
die literarischen
Welten durch
einen natürlichen
Zugang entdeckt
werden**

V *Thomas Bernhard* lässt in seiner ganz und gar autobiographisch motivierten Erzählung »Der Atem. Eine Entscheidung« den schwerkranken Großvater zum achtzehnjährigen Enkel sagen: »Der Kranke ist der Hellsichtige, keinem anderen ist das Weltbild klarer [...]. Der Künstler, insbesondere der Schriftsteller, [...] sei geradezu verpflichtet, von Zeit zu Zeit ein Krankenhaus aufzusuchen [...] oder ein Gefängnis oder ein Kloster. Es sei das eine unbedingte Voraussetzung. Der Künstler, insbesondere der Schriftsteller, der nicht von Zeit zu Zeit ein Krankenhaus aufsuche, also einen solchen lebensentscheidenden existenznotwendigen Denkbezirk aufsuche, verliere sich mit der Zeit in die Wertlosigkeit, weil er sich in der Oberflächlichkeit verheddere.« Die Erzählung *Bernhards* lässt keinen Moment an der Wahrhaftigkeit des Geschilderten zweifeln. Sie schildert hemmungslos emotionale Innenwelten und berührt gerade dadurch, dass es ihr gelingt, die Leserschaft in die – wenn auch rigide und beklemmende – Außenwelt eines Salzburger Landeskrankenhauses Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zu entführen. Man darf den Erzähler nun aber nicht dahingehend missverstehen, dass die Qualität der Literatur von Hospiz- und Gefängnisaufenthalt, von persönlich und biographisch verbürgten Erfahrungen abhängig sei. Das durch den Großvater ins Feld geführte Krankenhaus »kann ein künstlich geschaffenes Krankenhaus sein, und die Krankheit oder die Krankheiten, die diesen Krankenhausaufenthalt ermöglichen, können durchaus künstliche Krankheiten sein, aber sie müssen da sein oder müssen [...] unter allen Umständen in gewissen Abständen erzeugt werden«. Es sei ein Glück, wenn die literarischen Welten durch einen natürlichen Zugang entdeckt werden, aber letztlich sei es auch wieder gleichgültig, ob die Beziehung zum Motiv nun »natürlicher« oder »künstlicher« Herkunft ist. Falls uns *Bernhard* in diesem kleinen persönlichen Werk ein bekenntnishafte Vermächtnis hinterlassen hat, dann ist dieses nicht allein in der (expliziten) Schilderung der schweren Lungenerkrankung und der Isolation todesschwangerer Krankenhaussäle zu finden, sondern eben auch in der (impliziten) Umschreibung dessen, was Kunst in Form von Literatur ist und was diese Literatur zu leisten vermag. Die Kunst von »Der Atem. Eine Entscheidung« wird gerade dadurch erzeugt, dass sich Krankheit und Tod im Verlauf der Erzählung als Prämissen der heilsamen Entwicklung des werdenden Schriftstellers entpuppen. Als wollte der Autor diese Entwicklung in einen Satz bündeln, lässt er gegen Ende seines Werks den Erzähler die Verknüpfung von Leben und Literatur selber aussprechen: »Diese Entdeckung, dass die Literatur die mathematische Lösung des Lebens und in jedem Augenblick auch der eigenen Existenz bewirken kann, wenn sie als Mathematik in Gang gesetzt und betrieben wird, also mit der Zeit als eine *höhere*, schließlich die *höchste mathematische Kunst*, die

wir erst dann, wenn wir sie ganz beherrschen, als *Lesen* bezeichnen können, hatte ich erst nach dem Tod des Großvaters machen können, diesen Gedanken und diese Erkenntnis verdanke ich seinem Tod.« Tatsächlich scheint sich in neuerer Zeit eine literarische Auseinandersetzung mit Sterben und Tod etabliert zu haben (vgl. *Thomas Wild*, Tändeln mit dem Tod, S. 7ff.). Die Gründe dafür sind vielfältig. Einer davon könnte in der Tabuisierung und Ghettoisierung von Krankheit, Sterben und Tod im Verlauf des letzten Jahrhunderts liegen. Der Mangel an gesellschaftlichen Diskursen hätte somit ein Vakuum hinterlassen und dieses – so die Vermutung – einen Nährboden geschaffen für die Zunahme an *bekennnisthafter* Auseinandersetzung mit Krankheit und Sterblichkeit. Sterben und Tod bildeten demzufolge ein Relikt letzter gesellschaftlicher Tabus, das es Autoren und Autorinnen ermöglicht, mit Emphase davon zu erzählen, was schambesetzt ist und wovon viele nicht reden mögen. Hinter mancher Erzählung kann eine Protestnote gegen die Privatisierung und Isolierung von Krankheits- und Sterbegeschichten stehen. Vermittelt durch eigene Fragilität und Vulnerabilität findet eine Auseinandersetzung mit den erschwerten Bedingungen des Lebendigen, die medizinethische und palliativmedizinische Fragen aufwerfen, statt. Manchem Tod wird der Stachel gezogen, indem er in sprachliche Bilder gefasst und damit fassbarer wird. Manche der aufgeworfenen Fragen werden in narrativer Form anschaulicher und hilfreicher beantwortet, als dies in Studien oder Verlautbarungen möglich ist. Die Suche nach einem beschreibbaren Verhältnis von persönlicher Betroffenheit und kultureller Einbettung gleicht jedoch einer Gratwanderung.

Nähe und Distanz

VI Nähe und Distanz zum jeweiligen Thema und zur eigenen Lebensgeschichte scheinen auf den ersten Blick besonders bedeutsam zu sein. Das Austarieren von Nähe und Distanz ist insbesondere im Umgang mit Krankheit, Sterben und Tod unabdingbar. Auch Schreiben ist eine Umgangsform. Nahe am Nerv der Zeit und im Wissen darum, dass wir uns mutig und beherzt den »letzten Dingen« annähern können, machen Romane und Erzählungen von den genannten Motiven Gebrauch. Häufig – wie könnte es anders sein – mit explizit oder latent biographischem Hintergrund. »Im Roman berühren sich Konkretion und Abstraktion, Erzählung und Reflexion, Fakt und Fiktion, im Roman werden Szenarien und Denkräume entworfen«, schreibt *Corina Caduff* in einem ihrer Essays (abgedruckt in: *Land in Aufruhr. Die Künste und ihre Schauplätze*, Basel 2007). Und in einem anderen Zusammenhang, nach der ästhetischen Erfahrung fragend: »Grundsätzlich tritt eine Reflexion dann ein, wenn man das Kunstwerk [...] als Gegenüber betrachtet, wenn man es also von sich distanziert, um es zum Gegenstand der Reflexion zu machen.

**Jede Geschichte
könnte auch
ganz anders
erzählt werden.**

Dabei tritt es in einem Dialog mit all unseren bestehenden ästhetischen und nicht-ästhetischen Erfahrungen, Kunstreflexion ist immer auch ein bewusster erweiterter Dialog mit unserem vorhandenen Erfahrungsschatz, in dem unsere Wahrnehmung und unser Handeln gründen.« Das Verhältnis zwischen konkretem Erleben und reflektierter Erfahrung ist erkenntnisphilosophisch brisant und für das Verstehen des literarischen Prozesses fundamental. In Bezug auf unsere Fragestellung gilt: »Das erzählte *Geschehen* ist ein *erzähltes* Geschehen.« (*Erich Garhammer*) Selbst die trivialste Bekenntnisliteratur und jede Autobiographie ist erzähltechnisch komponierte Literatur. Jede Geschichte könnte mit den gleichen »Eckdaten« auch ganz anders erinnert, gedeutet und ästhetisch gestaltet werden – ohne damit einer prinzipiellen Deutungsbeliebigkeit das Wort sprechen zu wollen.

Nicht allein Distanzierung und Objektivierung des verhandelten Themas ermöglichen den literarischen »Mehrwert«. Die Identifizierung eigener Gedanken und Gefühle wird im Schreibprozess sozusagen komplementär genutzt: Die objektivierende und damit distanzierende Umgangsform des Schreibens ermöglicht geradezu eine Identifikation mit Themen, die uns »angehen« und über die wir ansonsten nur in den intimsten Momenten emotionaler oder spiritueller Aufgeschlossenheit kommunizieren: »Als Autor kann man die eigene Verzweiflung und emotionale Zustände vorbehaltlos aussprechen, man kann scheinbar unerlaubte Überlegungen und Phantasien, die man nicht einmal Freunden oder Verwandten und schon gar nicht Ärzten gegenüber äußert, hemmungslos darlegen; im Schreiben kann man sich einen geschützten Raum erschaffen und dabei allen möglichen Ängsten und Wünschen und auch Irrationalitäten [...] freien Lauf lassen.« *Corina Caduff* hat diesen Umstand in ihrem Essayband »Kränken und anerkennen« (Basel 2010) nicht nur treffend beschrieben, sondern auch gewissermaßen psychologisch begründet: Schriftsteller machen Gebrauch von der *Verfügungsgewalt* über ihre Krankheit: »Sie inszenieren sie, sprechen *über sie*, sie fokussieren sie, sie halten sie fest, sie weisen ihr einen Ort im Außerhalb zu, außerhalb des eigenen Körpers, einen Ort im Text – sie schicken die Krankheit und die Trauer in die Wörter, sie verwandeln sie in Text.« Im Schreiben kann die »Welt« organisiert, bei drohendem Chaos auch reorganisiert werden. Figuren können gestellt, Sätze so gesetzt werden, dass sie ein Ganzes ergeben. Sätzen können Gegensätze angelehnt werden, um das vermeintlich Ganze aufzubrechen und der Zerrissenheit Ausdruck zu verleihen (vgl. *Beatrice von Matt*, *Mein Name ist Frisch*. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk, S. 8.). Durch die literarisch dokumentierte Selbstreflexion verwandelt sich das Selbst in die unterschiedlichen Anteile, beschreibt etwa die erlittenen Schicksalsschläge und entkräftenden Krankheitsverläufe mit der Kompetenz und Potenz des auktorialen Erzählers. »Der Autor thematisiert sein krankes Ich, bannt es in den Text,

währenddessen im Schreibakt sich sein gesundes Ich manifestiert [...] Beim Schreiben kann man, und sei es auch nur vorübergehend, ein Stück der verlorenen Autonomie wiedergewinnen.« Die von *Caduff* skizzierte Dynamik des Verschriftungsprozesses gilt selbstverständlich auch für andere Kommunikationsformen und wird etwa in der narrativen Selbstermächtigung von Patienten und Patientinnen sichtbar. Die Aufgliederung in verschiedene Persönlichkeitsanteile – selbst der schwer oder unheilbar erkrankte Mensch ist nie nur ein Patient oder eine Patientin – kann in der Kunstform der Literatur indes ganz unterschiedlich genutzt und gestaltet werden, wie zwei vor kurzem erschienene Werke zeigen.

VII *Urs Faes* erzählt in »Halt auf Verlangen. Ein Fahrtenbuch« von einem, der sich durch die rettende Kraft des Lesens und Schreibens über Wasser hält, nachdem ihn eine diagnostizierte Krebserkrankung und die fällig gewordene Therapie aus der Bahn geworfen haben. Der namenlose Protagonist, von dem in der dritten Person erzählt wird, ist laut Autor weitgehend aus autobiographischen Erfahrungen konstruiert. Die Erzählung findet auf mehreren Ebenen statt und setzt da ein, wo der Diagnostizierte auf seinem Weg zur Bestrahlungstherapie zu bilanzieren beginnt – das Leben, die Liebe, die Frauen und den Vater. Die Liebesgeschichten und die Vaterfigur erhalten im Verlauf der Erzählung besondere Aufmerksamkeit. Der Vater, in den fünfziger Jahren Wagenführer der Aarau-Schöftland-Bahn im Wynental, hatte seinen Sohn bis zu einem Unfall jeweils zu auserwählten Fahrten in den Führerstand mitgenommen. Mit diesen »Er-Fahrungen«, zugleich die kostbaren und etwas skurrilen Gelegenheiten, die ihm mit dem meist abwesenden Vater zu teilen erlaubt waren, wird eine zweite Zeitebene eingeführt. Die beiden Zeitebenen⁴ werden durch die Motive der Mobilität, die Tramfahrten, und der Einsamkeit, ehemals des eingeschüchterten Kindes, nunmehr des eingeschüchterten Erkrankten, in eine Parallelität gesetzt, die sich wiederum durch Nähe und Distanz, Brüchigkeit und Konsistenz auszeichnet. Mit einer weiteren Ebene, sozusagen einer Metaebene, reflektiert der Erzähler über die sinnstiftende Funktion des Schreibens, welches schon in jungen Jahren half, Erlebnisse zu kontextualisieren und Unverständliches auszuhalten.

Faes gelingt es, den an sich bedrückenden Plot kunst- und lustvoll zu erzählen. Eindringlich und überzeugend werden die re-

Die rettende Kraft des Lebens und Schreibens

⁴ Vgl. *Caduff/Vedder*, Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015, München 2017. Sie erheben den Wechsel von Zeitebenen gar zum Kriterium von literarischen Texten: »Die Beiträge [ihres Bandes, TW] zeigen zudem, dass literarische Texte nie nur in purer Gegenwart, das heißt in einfachen linearen Zeitverhältnissen angesiedelt sind, sondern dass sie unterschiedliche Zeitebenen eröffnen und eben daraus ihren spezifischen Eigensinn und Erkenntniswert gewinnen.« (S. 9)

**Anschauliche
Bilder, wie aus
persönlichen
Krisen Literatur
entsteht**

dundanten Gänge in die Gefilde der Radiologie geschildert. Die teils beglückenden, teils beklemmenden fragilen Annäherungen an den Vater in Kindertagen verlieren sich nie in Sentimentalitäten. Mit der Aufspaltung in verschiedene Erzähl- und Zeitebenen verleiht der Autor dem Stoff eine Dynamik, die zwischen Nähe und Distanz oszilliert und gleichzeitig eine wohlthuende Relativität aller Dinge ermöglicht. Komposition und verdichtete Sprache, Gestaltung und Strukturierung – inklusive Auslassungen – sind vom Autor so gewählt, dass die bedrückenden Ereignisse nie ins Verbrämte kippen. Weder wird das Schicksalhafte des Leidens romantisiert, noch werden die existentiellen Widersprüche des Lebens harmonisiert. Organisch, leicht und schwer, authentisch und kunstvoll schreibt hier einer von den Dingen, die uns spätestens dann, wenn die lebensbedrohlichen Krankheiten kommen, wirklich bewegen: »Für uns Kranke ist nichts mehr so, wie es einmal war, nicht die Menschen, nicht die Räume, nicht einmal der Garten hinterm Haus«, lässt *Faes* Meret im Buch »Paarbildung« sagen – das aus einer fast zweijährigen Tätigkeit in einer onkologischen Klinik entstanden ist. *Faes* vermittelt uns mit seinen Werken anschauliche Bilder, wie aus persönlichen Krisen Literatur entsteht, die sich nicht in einer selbstbespiegelnden Wehleidigkeit verliert, die gerade dadurch, dass sie darauf verzichtet, emotionale Betroffenheit zu beschreiben, ebendiese im Lese-Akt entstehen lässt. Lesen heiÙe, schrieb der Autor schon in »Und Ruth«, »sich einnisten in der Welt, die uns ein Buch vorstellt, darin ein wenig zu verweilen und dann wieder davonzugehen, um irgendwann zurückzuschauen, wie man auf Vergangenes zurückschaut, das in uns eine Gegenwart bewahrt«. Eine Geschichte müsse exemplarisch sein, müsse über das individuelle Erleben hinausführen, ließ sich der Autor beim Erscheinen von »Halt auf Verlangen« zitieren. Schreiben sei ihm zum Mittel der Selbstvergewisserung geworden, habe Halt vermittelt: Im Beschreiben dessen, was man sieht, holt man sich die Welt, die zu entgleiten droht, wieder zu sich. Wer erzählt, bleibt nicht allein. Wer eine Sprache findet für das, was er erlebt und was ihn bewegt, ist dem Leben nicht schutzlos ausgeliefert. *Faes'* Hinweis, er habe die Wirklichkeit seiner Erkrankung erfahren und »erschrieben« und damit zugleich Distanz genommen zur existenziellen Dimension dieser Wirklichkeit, deutet auf die *Zirkularität* des Erzählens und Schreibens hin, das sich aus dem Unentwegten der menschlichen Existenz speist – und gleichzeitig eine unabdingbare Distanz zum Eigenen und Eigentlichen sowohl ermöglicht wie auch erfordert.

Auch wenn »Halt auf Verlangen« für das bislang intimste Buch gehalten wird, ist diese Pendelbewegung zwischen Intimität und kultureller Verfasstheit, zwischen Erinnerung und literarischer Erfindung für den versierten Schriftsteller *Faes* gewiss nichts Neues. Eine erzählte Kindheit sei, lässt der Autor in »Und Ruth« den Internatsschüler Steffen in einem Aufsatz schreiben, »nie eine kindliche

Kindheit, weil ein Kind nie seine Kindheit beschreibt, sondern als Kind lebt. Und wenn es seine Kindheit erzählt, ist es kein Kind mehr und seine Kindheit folglich eine erfundene Kindheit, die einer so erfindet, wie er als Kind gern gewesen wäre, es aber bestimmt nicht gewesen ist.« Das Sujet der Kindheit ließe sich unschwer auf das der Krankheit übertragen, die Attribute und das »tracking« der Rückblende änderten sich nicht grundlegend. In »Liebesarchiv« legt *Faes* seinem Protagonisten Thomas gegenüber Vera ein Bekenntnis in den Mund, das nicht nur an *Max Frisch* erinnert, sondern gewissermaßen den literarischen Konstruktivismus zusammenfasst: Ich glaube »nicht den Erinnerungen, dem Gedächtnis schon gar nicht, nichts als Lücken, Splitter, Fragmente [...]. Und die Lücken füllen wir mit unseren Wünschen und Sehnsüchten, wir erfinden uns eine Geschichte, die unserem Dasein Sinn gibt.« Der Protagonist eines Romans oder einer Erzählung verweist zwar nicht zwingend auf eine Figur außerhalb des Textes – also auch nicht zwingend auf den Autor und Kreator der Schlüsselfigur des Textes. Die Selbstbezüglichkeit der autobiographisch angekündigten Erzählung darf indes auch nicht überschätzt und strapaziert werden. Der Gehalt an persönlichen Erfahrungen kann sich in erfundenen Figuren mitunter genauso manifestieren, vielleicht sogar gefälliger entfalten, die Form eines Plots mehr an sinnstiftender Substanz vermitteln, als es der Irrsinn der eigenen Unordnung tun kann. Schreiben ist eine Form von Dissonanzregulation durch erzähltechnische Differenzierung. Oder, um es mit einer Metapher, die *Antje Rávic Strubel* im Nachdenken über *Lucia Berlin* und deren autobiographischen Essays in »Was ich sonst noch verpasst habe« vorausschickte, ästhetischer auszudrücken: Das »Autobiographische schimmert (bestenfalls) als Bodensatz in den Erzählungen auf. Die Autorin schwebt in großer Höhe darüber, und das Schreiben ist der Fallschirm, der sie in der Luft hält. Der Fallschirm ermöglicht ihr den Blick von oben, in dem sich die darunterliegende Welt – die Details ihres Lebens – neu ordnet und zu einer literarischen Landschaft wird, in dem sich Größe und Ort der Dinge verändern und in ein ungewohntes Verhältnis zueinander rücken [...] Man könnte auch sagen: Es sind jede Menge Nicht-Ichs, mit den sich die Autorin in ihren Texten veräußert, ganz im Sinne Baudelaires, den Paul Auster einmal so übersetzte: »Wo immer ich nicht bin, bin ich ich selbst.«

Schreiben als Fallschirm

VIII

Dieser *Paul Auster* hat 2017 mit »4321« sein Opus Magnum veröffentlicht, ein Buch, dessen philosophischer Tiefgang die Fährte vorangegangener Romane aufgreift und nach der Macht des Zufalls fragt. Der Flügelschlag eines Schmetterlings oder einer Möwe – so das berühmte Motto aus der Welt der nichtlinearen Dynamik – kann die Welt des Archibald Ferguson verändern, kann über Leben und

Kunstvoll aufgebautes Labyrinth

Tod, über Leid und Liebe, über seelische Entwicklung, soziale Vernetzung und politische Gesinnung entscheiden. *Auster* greift ein nicht völlig neues, aber vielleicht bisher noch nie so konsequent durchgeführtes Experiment auf: Er erzählt die Biographie, genauer: die ersten beiden Lebensjahrzehnte seines Protagonisten, in verschiedenen Varianten. Er tut dies mit unzähligen Facetten, die die Eigendynamik zufälliger Ereignisse illustrieren, und den jungen Archie immer wieder denselben *anders* sein lassen. Die Facettenvielfalt einerseits, die diese bündelnde und vereinernde Identität andererseits muten wie ein »faktorieller Ring« an, anhand dessen *Auster* seinen vier parallelisierten Geschichten eine minutiös gestaltete, fast algebraisch strukturierte Form verleiht – so, dass man nachgerade graphische Hilfsmittel benötigt, um sich im kunstvoll aufgebauten Labyrinth zurecht- und den Ariadnefäden jeweils wieder aufzufinden. Es wurde schon viel geschrieben über den neuen Plot *Austers*, auch kritische Stimmen unter den Rezensenten wurden laut, die sich an Länge und Seichte – die vier Geschichten hätten tatsächlich auch weiter auseinanderdriften und insofern breiter angelegt werden können – stören. Hier interessieren uns vor allem die Art und Weise der Verknüpfung von biographischem und erzählerischem Ich – und die sprachlichen Mittel, die *Auster* (auch) in diesem Werk auszeichnen.

Das erzählerische Ich spaltet sich in verschiedene Figuren auf, die doch immer wieder derselbe Spross einer eingewanderten osteuropäischen, jüdischen Familie sind und in der näheren Umgebung von New York aufwachsen. Der Protagonist ist wie *Paul Auster* 1947 geboren und versucht sich in jungen Jahren mehr oder weniger erfolgreich als anfänglich schüchternen Übersetzer französischer Lyrik, später als kämpferisch-investigativer Journalist, als bescheidener Autor einer Schulzeitung, als witziger, aber ambivalenter und hadernder Verfasser eines beachteten Erstlingsromans und schließlich als künstlerisch genialer, hochtalentierter Schriftsteller, der sich mit mehreren Publikationen bereits einen Namen gemacht hat. Es ist unschwer zu erkennen, dass *Paul Auster* mit seiner eigenen Biographie spielt, mit den Wirklichkeiten und Möglichkeiten seiner Entwicklung zum Romancier, ferner wohl auch mit einigen Facetten und Marotten seiner Persönlichkeit. Einer der vier Fergusons – es ist der dritte, der kurz vor seiner Buchvernissage in London tödlich verunglückt – sinniert über seine Identität anlässlich plötzlich aufkommender Nervosität und des darauf folgenden Ratschlags des Geliebten, er solle einfach er selbst sein: »[...] was bedeutete es schon, man selbst zu sein, fragte er sich, er hatte mehrere, ja viele Identitäten, ein starkes und ein schwaches Ich, ein nachdenkliches und ein impulsives, ein großzügiges und ein egoistisches, so viele unterschiedliche Ichs, dass es am Ende so groß wie jedermann oder so klein wie niemand war«. Das Motiv der multiplen Persönlichkeit ist nur eines, das »4321« diskret untermauert. Auch der Di-

alog mit dem Tod, hervorgerufen durch das Bewusstsein des immerfort lauernenden Abgrundes und Lebens in steter Todesnähe, erhält durch das dreifach vorzeitige Ableben des Protagonisten seinen literarischen Ort. *Auster* hat den Tod eines 14-jährigen Mitschülers, der neben ihm stand und von einem Blitzschlag getroffen wurde, mehrfach beschrieben. Das Ereignis habe ihn – gleichsam als »erste Lektion in der Alchemie des Zufalls« (Auster, Bericht aus dem Inneren, S. 143) – gelehrt, »dass die Zukunft uns jederzeit gestohlen werden kann, dass der Himmel voller Blitze ist, die jederzeit niederfahren und Junge genauso wie Alte erschlagen können, und immer, immer schlägt der Blitz ein, wenn wir am wenigsten damit rechnen« (Auster, Winterjournal, S. 209). *Auster* betont in Interviews mehrfach, dass er Biographie und Fiktion strikt trenne. Das kann man als Teil des Spiels mit Identitäten und selbstreferenziellen Bezügen verstehen. Im Kontrast jedoch zu den fast gleichzeitig entstandenen Werken »Winterjournal« und »Bericht aus dem Innern« – beides autobiographische Bücher mit unterschiedlichen Erzählperspektiven – wird deutlich, wie sehr sich die verwandten Motive in Form und Handlung unterscheiden.

Andrea Köbler hat in ihrer umsichtigen Rezension von »4321« auf die »intertextuellen Bezüge« in den Werken *Austers* aufmerksam gemacht. Sie seien geradezu eines seiner Markenzeichen – nebst jenen der »flüssigen Sprachmelodie« und der »suggestiven Klangqualität« (Neue Zürcher Zeitung vom 3.2.2017). Die Rezensentin weist damit implizit auf ein Kriterium hin, das literarische Qualität auszeichnet: Die sogenannte Prosodie, die das Zusammenspiel der lautlichen Einheiten wie Wort- und Satzakzent, Intonation und Satzmelodie, Sprachrhythmus und Lautmalerei umfasst und im Rahmen der (elektronischen) Spracherkennung zu großer Bedeutung gelangt ist. Wenn *Auster* ein Meister der Prosodie ist, dann muss sich ein solches Urteil natürlich auf den englischen bzw. amerikanischen Originaltext beziehen. Es ist der hervorragenden Übersetzungsarbeit von *Austers* Literatur zu verdanken, dass die sprachliche Disziplin, die Klangqualität und Sprachmelodie auch in der deutschsprachigen Semantik zum Tragen kommen. *Auster*, so die Hypothese, will »systemisch« gelesen werden⁵. Die semantische Performativität seiner Texte wird im Leseerlebnis erkennbar, wobei die eigentliche Leseleistung im

⁵ Literatur- und Sprachwissenschaft sprechen heute in Abgrenzung gegenüber den semiotischen Kategorien eines Textes, die in Zeichendenken und Buchstaben- bzw. Wortbilderkennung verhaftet bleiben, von den semantischen Textebenen, die sich nur durch ein »systemisches« Lesen erschließen lassen. Im systemischen Lese-Akt lesen wir hörend. Wir hören auf die performative Wirkungsweise eines Textes. Zur Illustration vgl. »Textsystem und Perspektivität – Zu Franz Kafkas Erzählung Ein Landarzt« in *Hans Lösenner*, Zwischen Wort und Wort. Interpretation und Textanalyse, Paderborn 2006, S. 125ff., sowie »Performativität und Textsystem einer Anzeigenwerbung« und »Versteckte Doppelperspektivität einer Erzählung«, ebd. 309ff.

Meister der Prosodie

**Reinszenierung
der eigenen
Erfahrungen in
Kindheit
und Jugend**

Wahrnehmen der textuellen Wertigkeiten liegt. Wenn Texte grundsätzlich als Beziehungsgeflechte zu verstehen sind, kann uns *Austers* Schreibweise für die *Sprachbewegung* sensibilisieren – für die poetische Praxis des Lesens und Übersetzens in die eigenen Kontexte. Als Belege bieten sich beispielsweise die eingängigen Schilderungen von Base- und Basketballspielen an. Oder die (inner-)literarischen Juwelen der Schuhstory »Hank und Frank«, der Sprachspiele »Tennispaare« oder des »scharlachroten Notizbuches«. Das Paradigma ist indes wohl in der Beschreibung der Kinder- und Jugendwelten der vier Archies zu finden, in *Austers* literarischer Fähigkeit, die kindlichen und jugendlichen Empfindungen und Regungen sprachlich so zu gestalten, als hätte er sie selber tags zuvor erlebt. Das von *Köbler* genannte suggestive Element trägt dazu bei, dass die eigenen Erfahrungen in Kindheit und Jugend re-inszeniert und gewissermaßen »auferweckt« werden – als wäre Lesen ein »zu sich selbst sprechen in fremdem Namen« (*Klaus Weimar*). Sprachrhythmus, außersprachliche Referenzen und intertextuelle Bezüge sind auch in »4321« künstlerische Mittel dieser Sprachbewegung, die keine dem Text innewohnende Substanz ist, sondern die im Lese-Akt entdeckt und herausgehört werden will.⁶

IX Der deutsche Philosoph und Hermeneutiker *Hans-Georg Gadamer* behauptete, Schriftlichkeit als solches sei Selbstentfremdung; erst im Verstehen geschehe Rückverwandlung toter Sinnspuren in lebendigen Sinn. Dieser Entwertung des (angeblich toten) Textes an sich und der (Über-)Bewertung der Interpretation durch Einbindung in die Traditionsgeschichte wurde in der Vergangenheit (z. B. durch *Susan Sontags* »Against Interpretation«) massiv widersprochen. Auf dem Hintergrund einer systemischen Beschreibung der semantischen Performativität rückt die Beziehung zwischen Erzähler und Leser in den Vordergrund. Wir begegnen im Lese-Akt nicht dem Autor, sondern immer dessen Bildern und Szenen, die er – von sich, von seinen Erfahrungen und seinen Ideen – schildert. Der Text kann als sprachlich verfasstes Zeugnis seiner »Kommunikation mit dem Unausprechlichen« (*Max Frisch*) verstanden werden. Der Text ist nicht tot. Jedoch wird er durch die Rezeption der Lesenden zu neuem, zu anderem Leben erweckt. Der Text ist wandlungsfähig. Er wandelt sich im und durch den Schreibprozess. Von der Entblößung der Erfahrungen und Ideen, vermittelt durch Bilder und Szenen, verfremdet oder kaschiert durch einen auktorialen Er-

⁶ »Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font«, lautet ein Zitat von *Henri Meschonnic*, des französischen Lyrikers, Sprachtheoretikers und Übersetzers, der in Paris lehrte und die Linguistik von *Ferdinand de Saussure* und *Emile Benvenisto* weiterentwickelte (vgl. Hans Lösener, a.a.O., S. 86ff).

zähler, vollzieht der Text eine Metamorphose, die im Leseprozess ihre Fortsetzung findet. Die Identität eines Textes ist so wenig statisch, wie das Schreiben ein klar definierbarer Akt mit einem eindeutigen Kommunikationszweck sein kann.

Schreiben ist in der Entstehung von *Urs Faes'* »Halt auf Verlangen« ein geeignetes Mittel der Selbstvergewisserung gewesen. Die schriftliche Verfassung eines Verlusts an Integrität und Vertrauen hat ihm Halt gegeben, hat ihm vielleicht den Zugang zur »Welt«, zu seiner Welt, wieder ermöglicht – und ihn zu neuer Vitalität geführt. Das Entwerfen und Verfassen von »Dein Schweigen – meine Stimme. Gedichte 1958–1961« war für *Marie Luise Kaschnitz* nach dem Tod von Guido Kaschnitz von Weinberg wie »Totenaufweckung«: Im Schreiben konnte sie – wie später auch *Joan Didion* – dem Bruch eine Kontinuität gegenüberstellen, in den Aufzeichnungen »Wohin denn ich« darüber schreiben, dass sie im Schreibprozess ein Refugium fand, das ihr das Überleben ermöglichte. Der Akt des Schreibens scheint als solcher ein Ort der Selbstdisziplinierung zu sein.

Schreiben ist für *Lucia Berlin* ein »Fallschirm« gewesen – ein vorübergehender Blick von ferne auf das Eigene im Kontext des Fremden bei gleichzeitig sanftem Fall in dieses Eigene zurück. Wer schreibt, schreibt sich zwar die Seele vom Leib, verliert sie aber nicht, sofern er über das Werkzeug verfügt, das ihm oder ihr erlaubt, ein Kunstwerk zu schaffen. Jede autobiographische Erzählnotiz verwandelt »bios« in eine Graphik, gestaltet ein Bild, das nur bedingt das Leben referiert. *Max Frisch* hat in einer seiner posthum veröffentlichten Poetikvorlesungen am City College of New York behauptet: »Wenn Sie mir nichts von Ihrem Leben erzählen, nichts von der Not mit dem Vater oder was immer es sei, nichts von alledem, keine Memoiren – wenn Sie, stattdessen, nur fantasieren und wenn ich von Ihnen siebenundsiebzig Geschichten gehört habe, traurige und lustige, lauter erfundenes Zeug, so haben Sie von Ihrer wirklichen Person mehr verraten, als wenn Sie, und sei es noch so ehrlich, Ihre Biographie erzählen.« *Frisch* hat damit sowohl die fiktionalen Elemente unserer Darstellung realer Erfahrung gewürdigt wie auch den (faktualen) Realismus des Autobiographischen relativiert. Das Persönliche und das Authentische verbergen sich nicht in der Auslegeordnung vermeintlich nackter Tatsachen. Das deskriptive Verhüllen, das sprachliche Gestalten, das Kleiden von Erfahrenem, Erlittenem und Ersonnenem in Lyrik und Prosa eröffnen zwar Freiräume, die beschönigen oder dramatisieren können, die als solche jedoch unverzichtbar sind. *Graham Swift* entwirft in »Ein Festtag« mit dem Dienstmädchen Jane eine Figur, deren schillernde Lebenserfahrung sie in jungen Jahren zur Schriftstellerin werden lässt. Hochbetagt blickt sie auf ihre schreibenden Jahre zurück, um festzuhalten, dass sie seit ihrem Erstling »Alles ausgedacht« die Verschränkung von Fiktion und Wirklichkeit, von Erinnertem und Erzähltem als ihr

Dem Bruch eine Kontinuität gegenüberstellen

**Wer schreibt,
wirft sich
dem Stoff
des Lebens
in die Arme.**

Handwerk betrachtet hat. Reale und hypothetische Lebensverläufe bilden in der Erzählfigur von *Swift* die Bedingung der Kohärenz ihrer Geschichten – und lassen sie zu einer Autorin werden, die sich nicht – wie im Roman – *Joseph Conrad*, sondern *Paul Auster* als Vorbild genommen haben könnte.

Wer schreibt, wirft sich dem Stoff des Lebens in die Arme (*Swift*). Wer schreibt, setzt ein Zeichen gegen die Schnelllebigkeit von Mikroblogging und die Oberflächlichkeit von Chattrooms. Wer schreibt, entrückt sich und die Lesenden in andere Welten, in Welten, wo der rücksichtslose Lauf der Zeit, die rabiaten Gesetze der Natur und das Korsett gesellschaftlicher Konventionen nichts verloren haben. Wer schreibt, gießt seine achtsamen Wahrnehmungen in behutsam ausgewählte Sprachgefäße, löst Metaphern aus ihrer Erstarrung und erweckt die in ihnen schlummernden Geschichten. Er nutzt das Geschenk der Sprache, die mehr ist als Information, die über die Diktion bis anhin Unerhörtes zum Klingen bringt. Wer schreibt, bekennt seine Liebe zur Geschichtlichkeit, seine Akzeptanz der Vergänglichkeit allen Daseins und seinen Widerstand gegenüber der repetitiven Indifferenz des Alltags. Wer schreibt, bleibt an einem Ort (vgl. *Berlin*, 14f.) verweilt, hält inne und schärft das eigene Bewusstsein. »Der Dichter ist das Sprachrohr der Ratlosigkeit seiner Zeit«, schrieb *Marie Luise Kaschnitz* – und hatte sich damit entschieden gegen Tributzahlungen an die Erwartungen einer Öffentlichkeit gewandt. Die Schreibende soll die Widerständige sein, die mit ihrer Poesie und ihrem erzählerischen Ich gegen Konformität ankämpft und die Denkräume offenhält. Die Schreibende ist wortgewaltig und sprachmächtig, sie gleicht der Bildhauerin, die aus den amorphen Findlingen der Wort- und Ratlosigkeit Figuren und Skulpturen formt, ohne die Fragen mit trivialen Antworten zu entwerten. Sie nimmt uns hinein in den Dialog mit der Schöpfung, sie öffnet uns das Tor zu ihrer Seh- und Sprachschule. Sie mag als verklärte und verklärende Poetin missverstanden werden – es ist der Preis derer, die das Kleine und Schützenswerte achten, die das Leiden der Einsamen und Empfindsamen aushalten, die sich versagen, auf der Suche nach dem Weg zwischen Zynismus und Hoffnungslosigkeit zu kapitulieren.

Das hier angestimmte, zugegebenermaßen etwas pathetische Lob auf die Schriftstellerei gründet in der Überzeugung, dass Literatur die dialogische Kompetenz fördert. Sie versetzt – verstanden als zirkulärer Diskurs zwischen Schreibenden und Lesenden – per se in einen Dialog, versetzt in andere kulturelle und soziale Welten und sensibilisiert für unterschiedliche Milieus. Literatur ist ein Therapeutikum gegen jene kognitive Kapitulation, gegen jenes geistige Verschanzen, welche der Soziologe *Peter Lukas Berger* in seiner Analyse von Glaubensgemeinschaften in den USA ausgemacht hat (Sehnsucht nach Sinn. Glauben in einer Zeit der Leichtgläubigkeit, Gütersloh 1999). Mit den Worten von *Cori-*

na Caduff: »Literatur operiert in der Vorstellungswelt, sie macht Fiktionen. Sie bringt zusammen, was nicht zusammengehört, sie überschreitet Grenzen des Gehörigen, sie ist ein Gespräch mit unserem Verschwiegenen. Literatur kann alles aussprechen, Literatur ist frei. Literatur erzählt von dem, was wir uns wünschen, und von dem, wovor wir Angst haben.« (Land in Aufruhr, S. 135)

Kann Schreiben zum Leben erwecken? – Eine (zu) gewagte Metapher, ein überhöhter Anspruch an menschliche Kunst, wenn wir nicht das Moment des Erinnerns mitbedenken. Wenn »Ewigkeit« theologisch als jene Qualität verstanden wird, die sich durch die Aufhebung der linearen Struktur »Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft« auszeichnet, und das Erinnern Gottes uns also von dem »bösen« Strom der Zeit erlöst (vgl. die Symphonie der Zeit in Psalm 90!), dann dürfte Literatur ein Zeichen für die eschatologische Transformation dieser Zeit sein. Wer schreibt, bewahrt vor Vergesslichkeit. Wer sich erinnert, holt die verloren geglaubten Geschichten aus der Finsternis ans Licht. »Was die Zeit davonträgt, dem Tod entgegen, und, schlimmer noch, dem Vergessen, das bewahrt die Erinnerung des Erzählers«, schreibt *Heinz Schlaffer* in seiner kurzen deutschen Literaturgeschichte (München 2002), nicht ohne jene Kehrseite zu benennen, die mit dem Erinnern einhergeht: »Die Tragik der Erinnerung besteht darin, dass sie die intensiven Momente und schmerzlichen Versäumnisse des Daseins in der Vorstellung wiederholt, aber nicht zurückholt.« Nur das Erinnern verhindere, dass ein Volk von seiner Vergangenheit eingeholt werde, meinte der Dichter *Johannes Bobrowski*, sich dessen bewusst, dass die betriebsarme Gedächtniskultur seiner Epoche in Gefahr lief, das Verdrängte gerade dadurch zu wählen, indem man ihm zu entfliehen sucht: »Leute, es möcht der Holunder / sterben / an eurer Vergesslichkeit.« Erinnerungen können mit den dunkelsten Schichten des eigenen Ichs, der eigenen Nation, der eigenen Geschichte konfrontieren, deutet *Paul Auster* in der Konzeptualisierung seines »scharlachroten Notizbuches« an, in dem es später heißt: »Erinnerungen sind nicht fortlaufend. Sie springen von Ort zu Ort und über große Zeitabschnitte hinweg, mit vielen Lücken dazwischen [...]« (Auster, 4321, S. 1054). Literatur, auch und im Besonderen jene, die sich als autobiographisch versteht, ist an ein »Erinnerungsarchiv« gebunden, das kein statisches Gut ist, dessen man sich bedienen und auf das man sich verlassen könnte. Erinnert wird immer von der jeweiligen Gegenwart her. Erinnerung ist in Bewegung, ist den Launen und dem Wandel der Zeit ausgesetzt (vgl. Caduff, Land in Aufruhr, S. 28f.). Doch gerade in der Bemühung, aus dem »wüsten Chaos unverbundener Bruchstücke« (Auster, 4321) eine Geschichte zu entfalten und Erinnertes zu benennen, entsteht jene Identifikation, die sich von der Nacht, die alle Katzen grau sein lässt, unterscheidet, und die im Rahmen irdischer Gefäße auf Verbindlichkeit hinzielt. In »Liebesarchiv« lässt *Urs Faes* seinen Thomas auf dessen Spuren-

**Erinnerungen
sind kein
statisches Gut,
auf das man sich
verlassen kann.**

suche in der Vergangenheit in Vilnius, der Hauptstadt Litauens, einkehren, um im Rahmen eines Referats über das Phänomen der »Erinnerung« sagen zu können: »Nur der wird sich erinnern und die Bilder bewahren [...], der sie benennen kann; darin findet jedes Sprechen sein Wagnis, sein Scheitern manchmal und manchmal sein Gelingen. Es bleibt immer [...] der Zwiespalt zwischen einer sprachlosen Sprache, in der die stummen Dinge sprechen, und jener zur Zeichenhaftigkeit neigenden Sprache, die durch den Begriff einengt, was sie wahrnimmt, aber Sprache und Sprechen schaffen immer eine Form von Identität, von individueller zunächst, aber auch von kollektiver.« Schreibende und Lesende sind keine besseren Menschen und werden es auch nicht dadurch, dass sie lesen und schreiben. Doch wer sich auf Texte einlässt und sich mit Literatur auseinandersetzt, schult seine Hör-, Versteh- und Erinnerungsfähigkeit. Insofern erweckt schreiben des Erinnern *und* erinnerndes Lesen tatsächlich zu »Leben«. ■

Literatur zum Weiterlesen

- Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen, Berlin 2015
Auster, Paul: 4321, Reinbek 2017
Auster, Paul: Bericht aus dem Inneren, Reinbek 2014
Auster, Paul: Winterjournal, Reinbek 2013
Berlin, Lucia: Was ich sonst noch verpasst habe, Zürich 2016
Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung, Salzburg 2010
Caduff, Corina: Kränken und anerkennen. Essays, Basel 2010
Caduff, Corina: Land in Aufruhr. Die Künste und ihre Schauplätze, Basel 2007
Caduff, Corina/Vedder, Ulrike (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015, München 2017
Faes, Urs: Halt auf Verlangen. Ein Fahrtenbuch, Berlin 2017
Faes, Urs: Liebesarchiv, Frankfurt a. M. 2007
Faes, Urs: Paarbildung, Frankfurt a. M., Berlin 2010
Faes, Urs: Und Ruth, Frankfurt a. M. 2001
Frisch, Max: Homo Faber, Frankfurt a. M. 1977
Frisch, Max: Montauk, Frankfurt a. M. 1975
Frisch, Max: Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 2008
Garhammer, Erich/Langenhorst, Georg (Hg.): Schreiben ist Totenerweckung. Literatur und Theologie, Würzburg 2005
Grossmann, David: Paul Auster – eine Hommage, in: »DU« 841/2013, 14-15
Knausgård, Karl Ove: Alles hat seine Zeit, München 2007
Schneider, Hansjörg: Nilpferde unter dem Haus. Erinnerungen, Träume, Zürich 2012
Swift, Graham: Ein Festtag, München 2017
Wild, Thomas: Mit dem Tod tändeln. Literarische Spuren einer Spiritualität des Sterbens, Stuttgart 2016