

Ich habe mit der Meinung, dass Lesen Nebensache sei, meine Probleme, weil Du ja eine Vorlesung hältst und die gerade sich entwickelnden Populismen auch deshalb funktionieren, weil die Fertigkeiten, komplexe Inhalte zu verstehen, im Sinken sind. Ich sehe das seit 20 Jahren fast täglich. Es ist erschreckend, wie die Fähigkeit zur präzisen Sprache, das Gefühl für Sprachbilder, damit auch die Fähigkeit zur kritischen Analyse stetig abnimmt. [...]

Warum sind Schreiben und vor allem Lesen nicht Nebensache: Weil Literatur viel mehr als das Medium Film Bilder im Kopf anregt. Ich mag diese History Channels nicht, wo einem historische Facts mit schlechten Schauspielern im Fernsehen hölzern vorgespielt werden, als hätte man nicht die Phantasie, sich eine Welt im Kopf vorzustellen, egal ob sie in der Realität so war oder nicht. Film nimmt einem das Bilden von Bildern ab, Literatur fördert es. Dabei spielt es keine Rolle, ob Literatur das tatsächliche Leben («die Realität» und das »Wesentliche«) reflektiert, weil Literatur ja jedem Leser seine Interpretationsmöglichkeiten gibt. Er wird den real existierenden Text mit seinen Erfahrungen und Wünschen und Wahrnehmungen von Realitäten füllen. Deshalb kann und darf Lesen und Literatur niemals Nebensache sein.

Viele Studentinnen und Studenten haben bei weitem nicht mehr die Gewohnheiten, sich in Literatur und vor allem Bücher zu versenken. Wenn ein Schriftsteller nicht mehr schreibt oder liest, dann ist das zu akzeptieren, dann wird man eben die Bücher rezipieren, die er geschrieben hat, aber macht ihn das interessanter, weiser, gelassener?

Ich weiß es nicht.

Sinnfragen sind Formfragen

Ich weiß nicht mehr, wann Literatur für mich zum Erkenntnisinstrument wurde. Als Kind las ich zweifellos, um der Wirklichkeit zu entfliehen oder um Abenteuer zu erleben, die mir die Realität nicht bot. Vielleicht waren es Henrik Ibsens Stücke, in denen ich erstmals etwas anderes fand als Flucht und Zerstreuung. Vielleicht waren es auch die Bücher von Albert Camus oder von Ernest Hemingway, vielleicht sogar *Siddharta* von Hermann Hesse. Oder es war eine gute Lehrerin, die mir zeigte, was alles in guten Büchern verborgen sein kann, wie vielschichtig und vieldeutig sie sein können. Jedenfalls wurde mein Bedürfnis, bloß unterhalten zu werden, immer geringer, dafür stieg mein Anspruch an die Schriftsteller, meinen Blick auf die Welt zu verändern.

Auch in meinem eigenen Schreiben interessierte mich von Anfang an weder das *prodesse* noch das *delectare*, weder das Nützen – im Sinne einer Belehrung des Lesers – noch das Unterhalten. Ich kam nicht von der Sprache her zur

Literatur, gehöre nicht zu den Autoren, die schon mit zehn oder zwölf Jahren erste Romane schrieben und Welten bauten. Während meiner Schulzeit spielte ich mit dem Gedanken, Physik oder Mathematik zu studieren, weil mich Zusammenhänge interessierten, weil ich wissen wollte, wie Dinge funktionieren, was die Welt zusammenhält. An der Universität fing ich dann zwar ein Anglistikstudium an, stieg aber schnell auf Psychologie um, weil meine Neugier auf die Welt, auf die Menschen größer war als jene auf die Literatur. Allerdings merkte ich bald, dass die Literatur Spannenderes über die Menschen zu berichten weiß als die Psychologie. Aber um das zu erfahren, musste ich nicht Literatur studieren, sondern nur lesen. Was mich schließlich von den Wissenschaften abbrachte, waren ihre Methoden, die Knochenarbeit, die nötig war, um zu Erkenntnissen zu gelangen, auf die man viel schneller intuitiv kommen konnte. Ich habe großen Respekt vor der wissenschaftlichen Arbeit, aber ich bin nicht dafür gemacht, bin zu ungeduldig und zu unstrukturiert, vielleicht auch nur zu faul. Meine Gedankengänge sind nicht systematisch, sondern sprunghaft und intuitiv. So brach ich mein Studium nach zwei oder drei Jahren an der Uni ab, besuchte nur noch dann und wann Vorlesungen, die mich interessierten, und widmete mich stattdessen dem Lesen und dem Schreiben.

Meine Interessen waren immer schon breit gestreut und sind es bis heute geblieben. Ich höre ebenso gern einem Künstler zu, der über seine Arbeit spricht, wie einem Metzger, der mir die Geheimnisse der Wurstherstellung verrät oder einem CERN-Physiker, der mir den Einfluss von Aerosolen auf die Klimaerwärmung erklärt. An der Universität dachte ich lange, dass die Rechtswissenschaften die einzigen seien, die mich nicht interessierten, aber als ich Jahre später wegen eines satirischen Textes vor den Richter musste und mit meinem Verteidiger über seine Arbeit sprach, fing selbst dieses Gebiet an mich zu faszinieren und ich merkte, dass es gar nicht so verschieden ist von der Schriftstellerei.

Als junger Mann war ich fasziniert von den ganz großen Fragen, jenen nach Raum und Zeit, nach Leben und Tod, nach Liebe und Einsamkeit. Und es war wohl kein Zufall, dass ich bei der Suche nach Antworten immer wieder in den Dunstkreis der Religion geriet, obwohl ich mein Leben lang nie gläubig war. Meine Bibliothek enthält mehr Bücher über Religion als über Philosophie, Bücher über Mythen und Rituale, über Heilige und Wunder, über den Islam, das chinesische Denken und Shintō, und einige Lebensberichte von Heiligen oder solchen, die es zu sein glaubten oder befürchteten. Auch die Bekenntnisse des Augustinus finden sich darin. Als ich vor einigen Jahren am CERN recherchierte, erzählte mir ein ungarischer Physiker, wie verblüfft er gewesen sei, als er in diesem Buch auf eine Vorstellung der Zeit gestoßen war, die mit jener der modernen Kosmologie praktisch identisch sei. »Augustinus kam nur durch Nachdenken darauf«, sagte der Physiker. »Sehr lustig.«

Manche Physiker am CERN sind auf der Suche nach der Weltformel, der »theory of everything«, die alle physikalischen Phänomene, insbesondere die

grundlegenden Wechselwirkungen der Elementarteilchen, verknüpft und beschreibt. Schon Werner Heisenberg und Albert Einstein suchten vergeblich nach einer solchen Theorie.

Viele Physiker glauben, dass die »Theorie von allem« einfach und schön sein müsse. So meinte der Nobelpreisträger Stephen Weinberg, man werde die Richtigkeit einer allumfassenden Theorie an ihrer Schönheit erkennen. Denn das Schöne sei zwangsläufig wahr und das Wahre schön.

Auch diese Meinung hat lange vor dem Physiker ein Autor vertreten: »Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know«, heißt es in John Keats *Ode on a Grecian Urn*, eine natürlich höchst zweifelhafte, um nicht gleich zu sagen falsche Behauptung. Aber ich erinnere mich noch heute an das Glück, das ich im Physikunterricht empfand, wenn so rätselhafte und komplexe Phänomene wie Wärme oder Gravitation, die Brechung des Lichts oder der Dopplereffekt mit einfachen, schönen Formeln beschrieben und erklärt wurden.

Wenn ich gesagt habe, Literatur sei für mich ein Erkenntnisinstrument, so meinte ich nicht, dass ich mir von der Literatur Antworten auf die großen Fragen erhoffe. Aber ich erwarte, dass literarische Texte meinen Blick auf die Wirklichkeit verändern, mir Dinge klarer werden lassen oder mich zum Nachdenken anregen wie die Gedichtzeilen von Keats. Wenn die Künste mich etwas gelehrt haben, dann dass die großen Fragen nicht nur jene nach Wahrheiten sind, nach Kräften und Konstanten und Wechselwirkungen. Die großen Fragen sind immer auch Fragen nach der Form, nach der Gestaltung, nach der Gestalt. Und sei es auch nur im naiven Wunsch der Physiker, die Theorie von allem möge schön sein.

Die Entstehung des Lebens ist die Entstehung der Form. Natürlich gab es schon davor ordnende und formende Kräfte, die etwa zur Bildung von Sternen, Planeten und Galaxien geführt haben, aber ohne Leben – wo auch immer es zu finden sein mag – wäre das Universum eine immense Wüste des Immergleichen. Ein Quadratkilometer Wald – ich gebe zu, das ist eine steile Behauptung – enthält womöglich mehr Vielfalt als der Makrokosmos. Leben ist Form, ist Organisation und vielleicht kommt daher unsere Abneigung gegen das Formlose, das das Leben immer bedroht. Wir suchen die Form in allem, wir erkennen selbst Formen, wo keine sind, in Wolken, im Kaffeesatz, in der Position der Sterne am Nachthimmel, die wir willkürlich zu »Sternbildern« zusammengeedeutet haben. Auch nach Geschichten suchen wir, wo wir nur können, in der Entwicklung der Börsenkurse, in politischen Ereignissen, die wir in historische Entwicklungen einreihen. Was ein Fußballspiel interessant macht, ist nicht das Resultat, sondern die Geschichte, die es erzählt. In Gerichtsverhandlungen werden Verbrechen zu Geschichten, und das Erzähltalent des Verteidigers oder des Anklägers können oft über das Urteil entscheiden.

Der Tod von Hunderttausend Menschen sei Statistik, zitiert Kurt Tucholsky einen französischen Diplomaten, der Tod eines Menschen sei eine Katastrophe.

Das Zitat, das manchmal auch Josef Stalin zugeschrieben wird, könnte genauso gut heißen, der Tod von Hunderttausend Menschen ist Statistik, der Tod eines Menschen ist eine Geschichte.

Auch unsere Leben machen wir zu Geschichten, indem wir Zusammenhänge herstellen, wo keine sind, Ereignisse vergessen, die nicht in unsere Lebensgeschichte passen und andere sachte verändern, bis eine befriedigende Biografie entsteht. Vor vielen Jahren saß ich während einer Hochzeitsfeier neben einer Psychotherapeutin. Wir sprachen über unsere Arbeit und irgendwann sagte die Therapeutin, dass, ob ihre Patienten ihr Leben als glücklich wahrnehmen, weniger damit zu tun hätte, was ihnen widerfahren sei, als damit, ob sie in ihrem Lebenslauf sinnvolle Zusammenhänge, eine Form erkennen könnten.

Sinnfragen sind Formfragen. Die Form ist – wie das Leben – immer schon da. Sie wird nicht geschaffen, sondern gefunden, herausgearbeitet, weitergegeben, variiert. Diese Arbeit ist spielerisch, sie zielt nicht auf eine endgültige Form, eine »Form von allem« wie die »Theorie von allem« ab und kann selbst viele Formen annehmen, kann die Form auch stören oder zerstören oder aufheben. Die Kunst ist so vielfältig wie das Leben, die Vielfalt, könnte man sagen, ist ihr einziger Daseinszweck. Eine Autorin erfreut sich an der Vielfalt der Schmetterlinge, ein Autor sammelt und klassifiziert sie. Eine Autorin beobachtet ein einzelnes Exemplar mit höchster Aufmerksamkeit, ein Autor verfolgt die Entwicklung über mehrere Generationen. Ein Autor interessiert sich für das Liebesleben der Schmetterlinge, der andere für ihre Metamorphose, eine Autorin erinnert sich an die Schmetterlinge ihrer Jugendzeit, eine andere versucht, sich in einen Schmetterling hineinzufühlen. Eine interessiert sich eher für Vögel, ein Autor interessiert sich vor allem für sich selbst.

Mein Ideal eines literarischen Textes ist einer, der zugleich einfach und hochkomplex ist. Die Komplexität müsste unter der Oberfläche liegen wie bei einem Lebewesen, das auf den ersten Blick eine ganz einfache Form hat, aber undurchschaubar komplex wird, wenn man versucht, seine Funktionsweise zu verstehen. Dieses Ideal soll nicht Anspruch an die gesamte Literatur sein, sondern nur dazu dienen, die Richtung meiner Arbeit zu definieren. Ich sage bewusst die Richtung und nicht das Ziel, denn natürlich wird das Ideal nie erreicht. Aber selbst im Scheitern entstehen neue Formen, neue Wechselwirkungen. Im Grunde geht es beim Schreiben darum, auf interessante Weise zu scheitern.

Eines der faszinierendsten Gespräche, die ich am CERN führte, war jenes mit Felicitas Pauss, einer österreichischen Teilchenphysikerin, die während Jahrzehnten an der Suche nach dem Higgs-Teilchen und später an seiner Entdeckung beteiligt war, und nebenbei eine talentierte Musikerin ist. Viele der Physiker, die ich traf – dies nur nebenbei –, waren an den Künsten, insbesondere an der Musik interessiert. Beim Urknall, sagte Felicitas Pauss, müsste theoretisch gleich viel Antimaterie wie Materie entstanden sein, aber heute gebe es keine messbare Antimaterie mehr, also müsse es wohl eine Verletzung der

Symmetrie gegeben haben, die dazu führte, dass mehr Materie als Antimaterie entstand. Unser ganzes Universum sei auf diese Verletzung der Symmetrie zurückzuführen, alles, was existiere, bestehe aus diesem kleinen Überschuss an Materie.

Schon in meinem ersten Roman *Agnes* sagt die junge Physikdoktorandin etwas ganz Ähnliches, das mir wohl damals mein alter Physiklehrer erklärt hatte:

»Asymmetrien haben immer einen Grund«, sagte Agnes. »Es ist die Asymmetrie, die das Leben überhaupt erst möglich macht. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern. Dass die Zeit nur in eine Richtung läuft. Asymmetrien haben immer einen Grund und eine Wirkung.«

Was hier als das Prinzip des Lebens oder der Existenz überhaupt erscheint, könnte auch als ästhetischer Grundsatz gelten. Keine Kunst ist möglich ohne Störung, ohne Fehler, ohne Asymmetrien.

In E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* verliebt sich Nathanael in die für ihn »himmlisch schöne« Olympia, die er für die Tochter seines Nachbarn hält.

Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olympia betrachtend.

Erst als er um ihre Hand anhält, erkennt er, was alle außer ihm schon längst geahnt haben: Sie ist zu perfekt, eine automatische Holzpuppe ohne Leben, deren Schönheit nun plötzlich etwas Unheimliches, fast Abstoßendes bekommt.

So abstoßend wie die mechanische Puppe Olympia wäre das perfekte Bild, der perfekte literarische Text, die keine Störungen, keine Fehler, keine Asymmetrien enthielten. Solche Irritationen können nicht geplant werden, sie können nur entstehen, wenn ein Text wie ein Lebewesen wächst in einer Umwelt, die auf ihn einwirkt, ihn fördert und formt, aber auch hemmt und beschädigt. Schon nur deshalb werden Algorithmen nie brauchbare Romane oder Gedichte schreiben: weil sich Fehler nur machen, aber nicht berechnen lassen.

Auch der verrückte Wanderer in der *Planung des Planes*, von dem ich in der letzten Vorlesung erzählt habe, macht sich Gedanken über den Unterschied von Gemachtem und Gewachsenem oder – wie er sagt – von Dingen, die werden, und Dingen, die sind:

Das unterscheidet die Dinge, die werden von den Dingen, die sind. Von den Wesen. Die Wesen werden zwar geboren, wachsen und sterben, aber sie werden nicht. Sie sind im Ganzen immer schon vorhanden. Sie ändern nur ihre Form. Sie wachsen. [...] Die Wesen sind der Sinn. Was wird, hat keinen Sinn. Seine Existenz rechtfertigt sich nur durch sein Werden. Es besteht ein Bedürfnis danach, dass etwas wird, etwas gemacht wird. Auch wenn das Werdende sich nicht mehr verändert, wird es doch nie zum Seienden. Weil es wieder verschwinden kann. Ein Haus, ein Buch, ein Plan, ein Lied. Die Materie bleibt zwar bestehen, nicht aber die Struktur, die ein Gedanke ist, der vergehen kann. Der Gedanke lebt nur, solange er gedacht wird, solange er verstanden wird, ein Bedürfnis nach ihm besteht. Für das Seiende besteht kein Bedürfnis. Es ist ja.

Das klingt ein bisschen konfus, ist es wohl auch, aber wenn ich unseren Wanderer richtig verstanden habe, geht es ihm um die Unterscheidung von Dingen, die einen festen Zweck haben – einem Hammer, einem Haus, einer Gebrauchsanweisung –, und den Wesen, die, zumindest in seinem Weltbild, zwecklos sind. Dieses Zwecklose aber ist vielleicht die einzige Gemeinsamkeit aller Kunst. Was verbindet eine Bachkantate mit einem Steinkreis von Richard Long und einem Gedicht von Eugen Gomringer, wenn nicht ihre Zwecklosigkeit, ihre Selbstgenügsamkeit, die sie vollkommen unabhängig macht von ihrem Schöpfer und ihren Konsumenten. Die sie ganz macht.

Eben noch habe ich vor der Vollkommenheit gewarnt und jetzt spreche ich von der vollkommenen Unabhängigkeit. Natürlich existiert diese nur in der Theorie. Gute Kunst verträgt es auch, dass ihr Schöpfer eine Absicht gehabt hat, etwa einem Herrscher zu gefallen oder Gott zu preisen, einen Geliebten zu umgarnen oder gar eine politische Aussage zu machen, aber darin liegt nie ihre Qualität. Gute Kunst ist jene, die uns auch unabhängig von ihrem allfälligen Zweck und ihrem Kontext anspricht. Deshalb altert Kunst viel weniger schnell als alles andere. Ein Küchengerät aus der Pharaonenzeit, eine Waffe aus dem Mittelalter, ein Zeitungsartikel aus der Zeit des Ersten Weltkriegs sind für uns bloße Artefakte. Aber die Wandmalereien aus den Pyramiden, die Gobelins aus dem zwölften Jahrhundert, die Literatur von Joseph Roth können uns noch immer berühren und in ihren Bann ziehen, als seien sie eben erst entstanden.

Wie entstehen Werke, die die unterschiedlichsten Menschen in den unterschiedlichsten Epochen anzusprechen vermögen? Man ist versucht, die künstlerische Qualität dafür verantwortlich zu machen, Shakespeares unglaublich reiche Sprache, Da Vincis überbordende Fantasie und seine perfekte Zeichen- und Maltechnik, Bachs Virtuosität und Originalität. Aber reicht das als Erklärung? Warum spricht uns dann Epigonales nicht an, auch wenn es technisch noch so meisterhaft gemacht ist? Und warum berühren uns auch manche kleinen Werke aus alter Zeit, Volkslieder und Skizzen, das Tagebuch eines englischen Kaufmanns oder eines armen Mannes aus dem Toggenburg? All diese Werke scheinen eine Qualität zu haben, die sich mit technischer Reife nicht erklären

lässt. Ich möchte sie »Lebendigkeit« nennen. Lebendigkeit aber ist – wie wir gehört haben – zugleich ganz einfach und hochkomplex.

Und jetzt kommen wir endlich an den Punkt, an den ich von Anfang an kommen wollte. Deshalb habe ich als Titel für meine Vorlesungsreihe »Schreiben ist Nebensache« gewählt: Natürlich gibt es Techniken, die einem Künstler helfen, seine Arbeit zu machen, gibt es eine Tradition, von der er sich inspirieren lassen kann, gibt es Konventionen, die ihm als Leitlinien dienen können oder als Herausforderung, sie zu überwinden, aber das alles sind Nebensachen. Ich bemühe mich, meine Texte nach den Regeln der deutschen Grammatik zu schreiben, aber wenn ich mal wieder den Konjunktiv I mit dem Konjunktiv II verwechsle oder wenn meine Kommata überall stehen, nur dort nicht, wo sie hingehören, hat das absolut keinen Einfluss auf die Qualität meines Textes. Die Texte, die mir misslingen, die ich wegwerfe, sind sprachlich von nicht minderer Qualität als jene, die mir gelingen. Als misslungen gebe ich einen Text dann auf, wenn ich beim Schreiben spüre, dass er nicht lebendig wird. Wie aber wird ein Text lebendig?

Totes wird nicht lebendig. Wir können davon ausgehen, dass das Leben vor drei oder vier oder fünf Milliarden Jahren entstand und dass alle Lebewesen, die heute auf der Erde existieren, von diesem ersten Lebewesen, wie immer man es nennen soll, abstammt. Leben wird weitergegeben, es vermehrt sich, verändert sich, stirbt, aber es entsteht nicht neu. Ohne die Metapher der Lebendigkeit zu sehr strapazieren zu wollen, glaube ich, dass der Autor, die Autorin seinem oder ihrem Text etwas Lebendigkeit mitgeben muss, etwas, was von außen in den Text kommt. Im Mailverkehr mit einer Kollegin haben wir das vor vielen Jahren »sich einen Finger abschneiden« genannt. Natürlich haben wir uns keine Finger abgeschnitten, das hätte den Texten auch nicht geholfen, aber wir waren der Überzeugung, es müsse etwas Persönliches in unsere Bücher einfließen, von dem wir vielleicht selbst manchmal nicht wussten, was es war. Etwas Persönliches heißt dabei nicht etwas Autobiografisches. Viel eher meinten wir damit wohl eine Emotion, eine Betroffenheit.

Als ich kurz nach der Jahrtausendwende an einem amerikanischen College *Creative Writing* für Germanistikstudenten unterrichtete, bekam ich die besten Texte zurück, als ich die Studierenden bat, einen Ort zu beschreiben, der für sie emotional von Bedeutung war, ohne über die Emotion zu schreiben, die sie mit diesem Ort verbanden. Ich lese Ihnen einen dieser kurzen Texte vor, geschrieben von Marc:

Mein Haus ist ziemlich klein. Es ist grau mit einem kleinen Vorbau. Unsere Tür ist weiß und es gibt zwei große Fenster links von der Tür. Der Rasen ist sehr grün. Mein Vater möchte einen grünen Rasen haben. Ich bin sehr froh in diesem Haus. Mein Vater hat schwer gearbeitet, um dieses Haus zu bauen, und jetzt weiß ich nicht, wie ich ihm danken kann. Unser Wohnzimmer ist sehr groß. Die Decke ist hoch, und es gibt eine große Feuerstelle hier. Seit vielen Jahren lerne ich neben dieser Feuerstelle. Mit meinem

Vater sehe ich hier fern. Mein Klavier ist auch in diesem Zimmer. Mein Klavier ist sehr wichtig für mich. Das Klavier ist nichts Besonderes, es ist ganz einfach, aber es gefällt mir sehr. Mein Vater hört meine Klaviermusik gern, aber er ist jetzt nicht hier.

Die Küche ist sehr nett. Meine Mutter kocht viele Mahlzeiten hier. Wenn ich an dieses Zimmer denke, denke ich an große Mahlzeiten, die meine Mutter für die Weihnachtsferien kochte. Nach der Schule helfe ich meinem Vater, die Mahlzeiten zu kochen. Immer haben wir viel Spaß, aber er ist jetzt nicht hier.

Mein Schlafzimmer ist sehr persönlich. Ich habe meine Bilder von Filmen hier. Ich sehe gerne Filme. Ich habe die Bücher, die ich habe, in meinem Schlafzimmer gelesen. Ich lese viele Bücher mit meinem Vater. Er liest gern, aber er ist jetzt nicht hier.

Jetzt leben hier nur meine Mutter und ich. Es ist sehr einsam ohne ihn, aber wir haben viele gute Erinnerungen. Dieses Haus ist noch eine frohe Stelle, und ich weiß nicht, wie ich meinem Vater dafür danken kann.

Marc hatte sich vorher nie durch besonders gute oder originelle Texte hervorgetan, sein Deutsch war, wie Sie hören konnten, äußerst beschränkt. Aber ich würde keinen Moment zögern, diesen seiner Texte als Literatur zu bezeichnen, nicht hohe Literatur, aber Literatur. Er hatte keine Hausaufgaben gemacht, er hatte seiner Trauer eine Form verliehen. Gerade weil es ihm versagt war, über seine Gefühle zu schreiben, flossen diese auf transformierte Weise in den Text ein. Er hatte sich einen Finger abgeschnitten.

Ich bin mir ziemlich sicher, dass die mehrfache Wiederholung des »Aber er ist jetzt nicht hier« keine Absicht war, dass sie Marc unterlaufen ist, weil dieser Satz ihn immer begleitete. Die simple Sprache, die Marcs mangelhaftem Deutsch zu verdanken war, macht den Text noch trauriger und intensiver. Dieses kindliche »Ich sehe gerne Filme«, »Ich lese viele Bücher«, »Mein Klavier ist sehr wichtig für mich«.

Joseph von Eichendorff hat in seinem berührenden Gedichtzyklus *Auf meines Kindes Tod* eine ganz ähnliche Einfachheit erreicht, die dieselbe Ergriffenheit in uns erzeugt:

Die Welt treibt fort ihr Wesen,
Die Leute kommen und gehn,
Als wärest du nie gewesen,
Als wäre nichts geschehn.

und später:

Mein liebes Kind, ade!
Ich konnt ade nicht sagen
Als sie dich fortgetragen,
Vor tiefem, tiefem Weh.

Jetzt auf lichtgrünem Plan
 Stehst du im Myrtenkranze,
 Und lächelst aus dem Glanze
 Mich still voll Mitleid an.

Und Jahre nahn und gehn,
 Wie bald bin ich verstoben –
 O bitt für mich da droben,
 Daß wir uns wiedersehn!

Die Gefühle, mit denen Marc und Joseph von Eichendorff geschrieben haben, sind in ihren Texten konserviert und werden wieder lebendig, wenn wir sie lesen. Dann trauern wir nicht um Marcs Vater oder Eichendorffs Kind, die wir ja gar nicht kannten, aber wir fühlen uns verstanden in unserer Trauer um Menschen, vielleicht auch um unsere Kindheit, die wir verloren haben.

Nun ist nicht jeder gefühlvolle Liebesbrief, jeder wütende Blogpost, jeder emotionale Tagebucheintrag Literatur. Ein Gefühl macht noch keine Literatur, aber ohne Gefühl kann keine Literatur entstehen.

Kosten wir die Lebendigkeitsmetapher noch etwas aus. Leben, haben wir gesehen, kommt von Leben. Damit aber ein neues Lebewesen entstehen kann, muss es sich vom alten trennen. In der Natur geschieht dies auf unterschiedlichste Weise, bei Säugetieren durch die Geburt. Auch ein künstlerisches Werk muss sich von seinem Schöpfer, seiner Schöpferin trennen. Ernest Hemingway soll einmal gesagt haben, ein literarischer Text sei dann gut, wenn er einem nicht mehr peinlich sei. Nicht mehr peinlich ist mir ein Text dann, wenn er nichts mehr mit mir zu tun hat, wenn er sich von mir abgenabelt, emanzipiert hat. Das meinte ich vorhin mit der »vollkommenen Unabhängigkeit«. Und deshalb wohl sprachen meine Kollegin und ich damals vom abgeschnittenen Finger. Es muss etwas von mir im Buch stecken, aber dieses Etwas muss von mir getrennt sein.

Der persönliche Anteil in Marcs Text ist leicht zu erkennen, aber durch die literarische Form ist der Text unabhängig von seiner Lebensgeschichte geworden. Vielleicht gelang ihm das, weil ich die Studierenden bat, nicht über ihre Gefühle zu schreiben, sondern nur über den Ort ihrer Wahl. Die Gefühle flossen dabei ganz unbewusst mit ein, und so lesen wir nicht die Klage eines jungen Mannes über den Verlust seines Vaters, sondern einen Text über die Vergänglichkeit. Dabei spielt es für uns – so grausam das klingen mag – überhaupt keine Rolle, ob Marcs Vater gestorben ist oder ob seine Eltern sich nur scheiden ließen.

In den meisten literarischen Werken ist das Persönliche viel besser verborgen, verschleiert, geformt als in diesem kurzen Text. Keine meiner Erzählungen ist mir so passiert, wie ich sie aufgeschrieben habe, aber in jeder steckt etwas von mir, ein Gefühl, eine Betroffenheit, ein Problem, das mich beschäftigt, eine

Frage, die mich nicht loslässt, Erlebnisse, die in meinem Leben wichtig waren, auch wenn ich oft nicht weiß weshalb.

Hier ein kurzer Ausschnitt aus meinem letzten Roman *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*. Das letzte Kapitel, aus dem ich schon in meiner ersten Vorlesung zitiert habe, geht zurück auf eine belanglose Begebenheit, die mir vor bald 40 Jahren passiert ist und die ich dennoch nie vergessen habe:

Es ist seltsam, dass es Jahre gibt in meinem Leben, an die ich kaum Erinnerungen habe, die scheinbar spurlos an mir vorübergegangen sind. Selbst wichtige Ereignisse, die in meiner Biografie tiefe Spuren hinterlassen haben, die Wendepunkte waren, erinnere ich oft nicht, als hätten sie ohne meine Anwesenheit, ohne mein Zutun stattgefunden. Und dann wieder gibt es kleine Szenen, die vermeintlich ohne Bedeutung sind und die mir doch nach 20 oder 30 Jahren noch so präsent sind, als hätte ich sie eben erst erlebt.

Es ist ein kalter Sonntagmorgen zwischen den Jahren, ich bin keine 20 Jahre alt und lebe noch bei meinen Eltern. Ich bin früh erwacht und kann nicht mehr einschlafen. Im Haus ist es ganz still. Vor Tagen hat es geschneit und der Schnee ist liegengeblieben. Ich entschlief mich, einen Spaziergang zu machen.

Obwohl der Himmel bedeckt ist, ist die Luft sehr klar. Der Schnee dämpft die Geräusche, und stiegen nicht dünne Rauchfahnen aus den Kaminen der Häuser, man könnte meinen, sich in einer menschenleeren Welt zu befinden. Ich gehe aus dem Dorf hinaus in Richtung des Flusses, wo eine Hängebrücke für Fußgänger und Radfahrer ins Nachbardorf führt. Als ich die Brücke schon fast überquert habe, sehe ich, dass auf der anderen Seite, wo der Weg steil ansteigt, jemand liegt. Ich laufe hin und sehe, dass es ein alter Mann ist, er muss auf dem eisigen Weg ausgerutscht und hingefallen und dann nicht mehr hochgekommen sein. Ich helfe ihm aufzustehen, ich spüre noch heute den rauen Stoff seines Mantels, erinnere mich an den Geruch von Naphthalin, den er ausströmt. Der Mann scheint nicht verletzt zu sein, aber sein Gesicht ist blau vor Kälte, seine Lippen sind fast weiß.

In *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt* steckt nicht nur viel Persönliches, sondern auch viel Autobiografisches. Christoph, der Erzähler des Buches, ist nicht nur der Doppelgänger des viel jüngeren Chris, dem er durch Zufall begegnet, er ist auch mein Doppelgänger. Er ist im selben Dorf aufgewachsen wie ich, hat dort wie ich in jungen Jahren als Nachtportier gejobbt, später in Zürich studiert und ein Buch geschrieben, das ziemlich genau *Agnes*, meinem ersten Roman, zu entsprechen scheint. Aber das Autobiografische ist vermutlich das am wenigsten Persönliche des Buches, es besteht nur aus Äußerlichkeiten, aus biographischen Daten, die kaum etwas über die Figur oder über mich verraten. Vielleicht hat mich die Vorstellung, eine Autobiografie zu schreiben, deshalb immer gelangweilt. Was ich erlebt habe, ist wenig spektakulär und sagt nicht viel über mich aus; was in meinem Inneren vorgeht, geht niemanden etwas an.

Ich bin nicht wirklich zufrieden mit der Metapher des abgeschnittenen Fingers. Sie klingt zu sehr nach einem kleinen Element, das, im Text verborgen, ihm Leben einhaucht wie ein Motor einem sonst unbeweglichen Fahrzeug. Aber Lebewesen haben keine Motoren, sie sind als Ganze lebendig. Auch ein literarischer Text muss als Ganzer lebendig sein. Das Persönliche, das in ihm steckt, muss also weniger ein einzelnes Element sein, als im Prozess des Schreibens dauernd vorhanden in ihn einfließen. Jeder Satz muss den nächsten erzeugen, wie eine Zelle in der Zellspaltung die nächste.

Schon Goethe erzählt in *Dichtung und Wahrheit* von Schreibzuständen, in denen der Text ohne bewusstes Zutun entsteht:

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wams machen zu lassen und mich zu gewöhnen, im Finstern durchs Gefühl das, was unvermutet hervorbrach, zu fixieren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, dass ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, dass das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte. Für solche Poesien hatte ich eine besondere Ehrfurcht, weil ich mich doch ungefähr gegen dieselben verhielt wie die Henne gegen die Büchlein, die sie ausgebrütet um sich her piepsen sieht.

Zentral bei diesem intuitiven Schreiben scheint die Konzentration zu sein, das Gegenteil der Zerstreuung. Sein Talent scheint Goethe in diesen Momenten so unwichtig wie seine Intelligenz, seine Sprachmacht, sein dichterisches Bemühen. Das Schreiben ist ganz einfach seine Natur:

Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr; als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor.

Wenn Goethe dieses unbewusste Schreiben noch als Geschenk sah, so machten es die Surrealisten zum Programm in der *écriture automatique*, die zuvor schon von Psychologen propagiert worden war. So beschrieb André Breton das Verfahren im ersten surrealistischen Manifest von 1924:

Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie Ihren Geist so weit wie möglich auf sich selbst konzentrieren

können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz ab von Ihrer Genialität, von Ihren Talenten und denen aller anderen. Machen Sie sich klar, dass die Schriftstellerei einer der kläglichsten Wege ist, die zu allem und jedem führen. Schreiben Sie schnell, ohne vorgefasstes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlegen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, dass in jedem Augenblick in unserem Bewusstsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden. [...] Fahren Sie so lange fort, wie Sie Lust haben. Verlassen Sie sich auf die Unerschöpflichkeit des Raunens. Wenn ein Verstummen sich einzustellen droht, weil Sie auch nur den kleinsten Fehler gemacht haben: einen Fehler, könnte man sagen, der darin besteht, dass Sie es an Unaufmerksamkeit haben fehlen lassen – brechen Sie ohne Zögern bei einer zu einleuchtenden Zeile ab. Setzen Sie hinter das Wort, das Ihnen suspekt erscheint, irgendeinen Buchstaben, den Buchstaben l zum Beispiel, immer den Buchstaben l, und stellen Sie die Willkür dadurch wieder her, dass Sie diesen Buchstaben zum Anfangsbuchstaben des folgenden Wortes bestimmen.

Zuvor hatten auch die Zürcher Dadaisten mit ihren Simultangedichten Ähnliches versucht. Hans Arp sagte dazu:

Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm passt. Seine Gedichte gleichen der Natur. Nichtigkeiten, was die Menschen so nichtig nennen, sind ihm so kostbar wie eine erhabene Rhetorik; denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern, und die Menschen erst maßen sich an, zu bestimmen, was schön und was hässlich sei.

Das klang dann zum Beispiel so, der Anfang des *Opus Null*, gelesen von Hans Arp:

Ich bin der große Derdiedas
das rigorose Regiment
der Ozoneengel prima Qua
der anonyme Einprozent.

Das P. P. Tit und auch die Po
Posaune ohne Mund und Loch
das große Herkulesgeschirr
der linke Fuß vom rechten Koch.

Ich bin der lange Lebenslang
der zwölfte Sinn im Eierstock
der insgesamte Augustin
im lichten Zelluloserock.

Über die Qualität der Texte, die durch solche Verfahren entstanden sind, kann man trefflich streiten. Sie gleichen eben nicht der Natur, wie Hans Arp behauptete. Die Entwicklung der Arten mag durch Zufälle ausgelöst und vorangetrieben worden sein, durch eine *écriture automatique* der Natur sozusagen, aber sie fand in einem dauernden Konkurrenzkampf statt, der über Milliarden von Jahren und durch eine strenge Auswahl zu hochfunktionalen, perfekt an ihre Umwelt angepassten Wesen führte. Der einzelne Autor, die einzelne Autorin hat nicht genug Zeit, um Millionen von Texten zu schreiben, von denen sich dann die besten, die fittesten behaupten können. Damit ein literarischer Text entstehen kann, braucht es folglich beides: das Nachtwandlerische, Zufällige, Wuchernde des Unbewusstseins und dessen Kontrolle und Lenkung durch handwerkliche Mittel und den Intellekt.

Mein Gefühl für die Qualität eines eigenen oder fremden Textes hat wenig mit seiner Sprache zu tun. Viel wichtiger ist etwa die Anwesenheit des Autors. Seine Distanz zu den Figuren, seine Nähe oder Ferne. Seine Genauigkeit, seine Einfühlung. Seine Haltung, die sich im Text immer zeigt. All diese Variablen ergeben ein austariertes, aber immer anderes Ganzes. Ein misslungener Text ist oft einer, der aus dem Lot ist, bei dem die Werte dieser Variablen wild schwanken, weil der Autor sich nicht entschieden hat, wie er zu seinem Text, zu seinen Figuren steht. Misslungen ist ein Text dann, wenn der Autor nicht ehrlich ist zu uns und vor allem zu sich selbst.

Als mich vor vielen Jahren die Direktorin des Museums Römerholz in Winterthur bat, einen Text zu einem Werk aus der wunderbaren Sammlung zu schreiben, wählte ich ohne viel nachzudenken das Bild *La Grenouillère* von Pierre-Auguste Renoir, aber als ich anfangen wollte den Text zu schreiben, fiel mir nichts ein. Erst als ich im Katalog des Museums nachlas, was es mit dem Gemälde auf sich hatte, wurde mir klar, warum es in mir nichts ausgelöst hatte. Es enthielt einen Fehler, der mir nicht aufgefallen war, aber den ich intuitiv gespürt haben musste. Fred Leeman schreibt in seinem Artikel über das Bild:

Die Ausarbeitung der Details muss den Maler so viel Zeit gekostet haben, dass er sogar den Verlust eines gleich bleibenden Lichteinfalls in Kauf nahm. In der Menschenmenge auf der kleinen Insel sowie auf dem Wasser ist durch leuchtend gelbe Tupfer die tiefstehende strahlende Sonne angezeigt, während das bleiche Rosa des Himmels bereits den Abend ankündigt.

So schön das Bild ist, es hat keine einheitliche Stimmung, die die Szene lebendig machen würde, die mich zu einem Text hätte inspirieren können.

Fehler können allerdings auch ein gestalterisches Mittel sein, aber die Technik ist gefährlich, weil sie leicht zu durchschauen ist. Sie wird denn auch eher von mittelmäßigen Künstlern eingesetzt, etwa René Magritte oder M. C. Escher, bei deren Werken man eher die Ausführung bewundert, als dass die Bilder einen emotional ansprechen. Zu seinem *Reich der Lichter*, einem Bild, das er in

vielen Versionen malte, meinte René Magritte: »Ich finde diese Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht hat die Kraft zu überraschen und zu bezaubern. Ich nenne diese Kraft Poesie.«

M.C. Escher wurde eher von Mathematikern und Wissenschaftlern geschätzt als von der Kunstwelt, und seine Bilder sind – wie jene von René Magritte – eher auf Postern und Postkarten als in Kunstmuseen zu finden.

Selbst die surrealistischen Werke Salvador Dalís oder Neo Rauchs schienen mir immer ein wenig platt in ihrer gewollten Rätselhaftigkeit, die leicht zur Beliebigkeit wird. In einem großen Interview mit der *FAZ* von Januar 2018 sagt Neo Rauch, Magritte sei mit 16 oder 17 einer seiner Lieblingskünstler gewesen: »Ich bin ein bekennender Romantiker und immer bemüht, an der Wiederverzauberung der Welt mitzuwirken.«

Ich habe in meinen Texten selbst dann und wann mit Widersprüchen und Fehlern experimentiert. In meiner Erzählung *Deep Furrows* aus *In fremden Gärten* wimmelt es von Unstimmigkeiten: Dr. Kennedy, ein irischer Arzt, behauptet, mit einer Deutschen verheiratet zu sein, die aber kaum Deutsch spricht, er ist Protestant, obwohl er einen katholischen Namen trägt, eine seiner Töchter zeigt dem Erzähler das Grab ihrer Großeltern, die aber vor mehr als hundert Jahren gestorben sind, ihre Schwester spielt ihm auf der Geige ein angeblich erfundenes Lied vor, das er zu erkennen glaubt, eine Zufallsbekanntschaft behauptet, Genealoge zu sein, stellt sich dann aber als arbeitsloser Epileptiker heraus. All diese Fehler erzeugen beim Leser ein Gefühl der Verunsicherung und des Unheimlichen. Auch die Erzählung *Sommergäste* aus dem Band *Seerrücken* spielt mit Unstimmigkeiten, und obwohl die Geschichte bei Lesungen immer sehr gut ankam, hatte ich manchmal das Gefühl, es mir beim Schreiben etwas allzu leicht gemacht zu haben.

In meinem neuesten Roman wird eine Folge unmöglicher Ereignisse – die Begegnung des Erzählers mit seinem Doppelgänger – durch eine kleine Szene während einer Zugfahrt eingeleitet, die die Welt des Erzählers zum Kippen bringt:

Der Zug leerte sich von Station zu Station immer mehr, als näherte er sich einer verbotenen Zone, ich war der Letzte in meinem Waggon, der Schaffner hatte sich seit längerem nicht mehr blicken lassen. Als ich losgefahren war, hatte die Sonne geschienen, aber je weiter östlich wir waren, desto nebliger wurde es, inzwischen war vor den Fenstern nur noch Grau zu sehen, Wald, kahle Bäume, brachliegende Felder, eine Herde Schafe und dann und wann ein einzelner Hof oder ein Weiler. Kurz vor dem Ziel machte die sonst fast gerade Strecke eine Kurve, um den Fluss zu überqueren, der hier die Talseite wechselte. Schon vor der Kurve verlangsamte der Zug und schließlich kam er ganz zum Stehen. Die Neigung der Trasse, die bei der Durchfahrt kaum zu spüren war, verursachte mir im Stillstand ein Unwohlsein, es war mir, als sei ich selbst aus dem Lot geraten. Lange stand der Zug, dann setzte er sich mit einem Ruck wieder in Bewegung

und überquerte den Fluss, ohne dass irgendetwas geschehen wäre, das den Halt hätte erklären können.

Aber zurück zum Museum Römerholz. Nachdem ich es aufgegeben hatte, einen Text zu Renoirs *La Grenuillère* zu schreiben, wählte ich eine unscheinbare Landschaft von Camille Corot, und das Schreiben des Textes, der Erzählung *In die Felder muss man gehen* aus der Erzählsammlung *Wir fliegen*, ging fast wie von alleine.

Es ist schwer zu erklären und schwer zu verstehen. Du malst, was du siehst, mit der größtmöglichen Genauigkeit, aber es geht dir nicht um die Genauigkeit der Abbildung. Du versuchst, das Gefühl einzufangen, das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten. Was zählt, ist die Entschiedenheit.

Wäre diese zweite Vorlesung ein Prosatext, würde ich ihn wohl nicht veröffentlichen. Müsste ich ihre Form beschreiben, würde ich sie mit einem Gebüsch vergleichen, einem relativ formlosen, verästelten Gebilde, bei dem kein Haupttrieb erkennbar ist und das sich relativ willkürlich in alle möglichen Richtungen entwickelt hat. Dass die Vorlesung so geworden ist, hat mit der Zeit ihrer Entstehung zu tun, mit den vielen Lesereisen, während derer ich sie schrieb, aber auch mit der Unsicherheit, die mich immer befällt, wenn ich über meine Arbeit reden oder schreiben soll. Ich habe mich entschlossen, mit dieser Unsicherheit zu leben und Ihnen die Vorlesung zuzumuten, in der Hoffnung, dass sie vielleicht doch den einen oder anderen Gedanken enthält, der Sie zum Nachdenken anregt. Manchmal führt der Weg eben durchs Unterholz, und wenn man weiterkommen will, muss man es durchqueren. Das nächste Mal werde ich über meinen letzten Roman *Die sanfte Gleichgültigkeit* der Welt sprechen und versuchen, Ihnen Einblick in seine Entstehung zu geben.

Ein Abenteuer mit ungewissem Ausgang

Ich habe in den letzten beiden Vorlesungen viel Theoretisches erzählt, heute möchte ich von der Praxis sprechen, vom Schreiben selbst, und zwar vom Schreiben meines letzten Romans *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*.

Jedes meiner Projekte bekommt auf meinem Computer einen Ordner. Alle diese Ordner sehen in etwa gleich aus. Es gibt ein Dokument mit dem Text, an dem ich arbeite und das in der Regel den Arbeitstitel des Romans oder der Erzählung trägt, in diesem Falle »Alter Ego«. Ein zweites Dokument heißt »Notizen«, darin stehen die Gedanken, die ich mir während des Schreibens mache.