



WAS IST GUTE LITERATUR?

ist eine teuflisch einfache Frage. Alle, die Gedichte, Erzählungen, Romane oder auch schwer klassifizierbare literarische Texte lesen, verfügen über eine Art inneren Wissens, was – zumindest für sie selbst – *gute Literatur* sei. Aber sobald dafür Definitionen formuliert, darüber Qualitätsurteile mit Allgemeinanspruch verkündet werden, beginnen die Probleme.

Unzulänglichkeiten und Verkennungen in Definitionsversuchen treten oft schon zutage, bevor ein qualifizierender Satz noch zu Ende geführt worden ist. Massenmedien kennen – nicht nur in Österreich – wie so oft die einfachste Antwort: jedes Buch, das sich gut verkauft, ist gute Literatur.

Es gibt gute Gründe, sich dieser Bestseller-Logik zu widersetzen. Das wissen wir alle, die wir Werke der Literatur für ein zivilisiertes, ein bedachtes Leben unabdingbar, eben lebensnotwendig halten.

Nicht zuletzt ist es der Anspruch, Mittel der Emanzipation und Erkenntnis, der Aufklärung, Erschütterung und Läuterung, der Lebensfreude und der Schönheit zu sein, den die Mehrzahl literarischer Werke an sich selbst richtet, der sich dem zerstörerischen Wahn der *Großen Zahl* und des steten Wachstums widersetzt.

Sechzehn deutschsprachige Autorinnen und Autoren, Persönlichkeiten der Literaturwissenschaft, der Literaturkritik, des Verlags- und Zeitschriftenwesens haben auf Einladung der Alten Schmiede Wien zwischen Herbst 2014 und Sommer 2015 acht Korrespondenzen zur Frage *Was ist gute Literatur?* geführt.

Diese Korrespondenzen werden im September 2016 in Buchform vorgelegt und im Rahmen eines von einem literarischen Redaktionsteam vorbereiteten Symposiums nochmals diskutiert.

Der österreichische Schriftsteller Thomas Stangl und die deutsche, in Paris lebende und auf Deutsch und Französisch schreibende Schriftstellerin und Übersetzerin Anne Weber haben einen modellhaften Gedankenaustausch zu dieser Frage entfaltet und dabei auch persönliche Bekanntschaft geschlossen.

Der *Hammer* bringt hier eine von der Schriftstellerin Anna Kim redigierte und gekürzte Fassung dieser Korrespondenz.

Der Hammer
Die Zeitung der
Alten Schmiede
Nr. 81, 03.16



Anne Weber (Deutschland / Frankreich) – Thomas Stangl (Österreich): Korrespondenz zur Frage

Was ist gute Literatur?

Auszugsweiser Abdruck – die ungekürzte Korrespondenz erscheint im Heft 1/2016 der *NEUEN RUNDSCHAU* (S. Fischer Verlage, Frankfurt/Main) im Juni 2016 und im Sammelband von acht Korrespondenzen zur Frage *Was ist gute Literatur?* im Sonderzahl Verlag, September 2016.

Abdruck der Fotos von Anne Weber mit freundlicher Genehmigung der *NEUEN RUNDSCHAU*.

Anne Weber an Thomas Stangl

19. Oktober 2014

Lieber Thomas,

in unseren Vorüberlegungen zu diesem Austausch stellst Du unter anderem die Frage, warum gute — große — Literatur (zum Beispiel Pierre Michon) oft näher an der schlechten, misslungenen sei als an der ganz guten — routinierten, perfekten. Dass dem so ist, jedenfalls, was eine bestimmte Art von Literatur angeht (nicht bei Cervantes oder Kafka vermutlich), leuchtete mir sofort ein. Bei Michon ist es so und sicher auch bei Marguerite Duras beispielsweise, von der man, je nachdem, wie kritisch-kühl oder hingebungsbereit-weich man als Leser gerade gestimmt ist, dieselben Seiten einmal wie verzaubert, ein andermal geradezu mit gesträubten Haaren liest.

Deine Frage berührt in gewisser Weise die von mir gestellte: Ob nicht unsere sich im Laufe der Jahre verändernde Vorstellung davon, was »gut« sei, ob dieser Wandel selbst nicht etwas aussage über das Wesen der guten Literatur. Bei der Suche nach Antworten stoße ich schnell auf etwas, wofür es verschiedene Bezeichnungen gibt, sagen wir: Empfindung. Könnte es sein, dass eine eher zerebrale Literatur (Borges, Nabokov) weniger Gefahr läuft, in die Nähe »schlechter Literatur« zu geraten als Michon oder Duras? Und könnte es weiter sein, dass bei manchen Schriftstellern die Bedeutung des emotionalen Elements beim Schreiben und Lesen im Laufe der Jahre zunimmt? Wie viel Empfindung ist nun aber nötig oder erträglich, und in welcher Form und Distanz, damit wir sicher sein können, es mit guter Literatur zu tun zu haben?

Gute Literatur — Kunst überhaupt — gehe ein Wagnis ein, heißt es oft. Aber stimmt das auch? Und wenn ja, von welchem Wagnis ist die Rede? Das Wagnis, an das ich zuerst dabei denke, ist weder das Risiko, nicht verstanden zu werden, noch eine Form von Provokation (als Letztere, scheint mir, wird es mit Vorliebe aufgefasst). Ebenso wenig kann es darin bestehen, alle Buchstaben eines Buches wie in einem großen Sack durcheinanderzuschütteln, bevor man sie aufs Papier bringt. Also im rein formalen Experiment.

Beim Nachdenken über diese Fragen fällt mir ein kleines Buch von Patrick Roth ein, *Meine Reise zu Chaplin*. Er beschreibt darin, wie er als junger Filmstudent in Amerika einem »Form-Rausch« verfallen war. Alles andere war nebensächlich, »wenn nur die Spielzeugbedienung stimmte«, also möglichst effektvolle Reiß-Schwenks, *flash cuts* und *high angles*, abgeschaut von Orson Welles, Kurosawa und anderen von ihm Bewunderten. Dann, eines Tages, sieht er in einem verfallenen Kino Chaplins Stummfilm *City Lights*. »Ich war hilflos, wusste nicht, wie der Film gemacht war. War glücklich, so hilflos zu sein. Alles Suchen nach Form war wie weggesprengt. Das Unnachahmbare konnte nur angestaunt werden.«

Was nicht heißt, dass dieser Film keine Form hat oder diese keine Beachtung verdient. Da ist aber plötzlich etwas anderes, was über die Form, über die Suche nach Form hinausgeht und sie in den Hinter-

grund drängt. In der bewegenden Schlusszene des Films erkennt die ehemals blinde Blumenverkäuferin den Vagabunden wieder, dem sie ihre Heilung verdankt, und den sie jedoch nie hat sehen können. Es ist eine Szene, die, wenn sie nicht Chaplin, sondern ein weniger begnadeter Filmemacher gedreht hätte, leicht ins Melodramatische und in Kitsch hätte abgleiten können. Als großer Komiker ist Chaplin dagegen gefeit.

Vielleicht besteht das Wagnis — ein mögliches Wagnis — darin, im Erzählen von Emotionen bis ans Äußerste zu gehen, also bis kurz vor den Scheidepunkt, wo Gefühl in Sentimentalität abrutscht? Bis an die Grenze zur schlechten Literatur? Vielleicht auch sich so weit wie möglich aus der Deckung hervorzuwagen, die eine Distanz schaffende Ironie bequemerweise bietet?

In keinem Fall kann die Definition, an die ich mich hier heranzutasten versuche, eine allgemeingültige sein. Für Laurence Sterne, Arno Schmidt oder Paul Valéry müsste eine andere gefunden werden. Und vielleicht noch eine dritte, für wieder andere Schreiberfamilien. Auch denke ich — was die Sache nicht gerade einfacher macht —, dass man sich mehreren solcher Familien zugleich verbunden oder zugehörig fühlen kann. Was denkst Du?

Thomas Stangl an Anne Weber

3. November 2014

Liebe Anne,

ich denke auch, dass sich die Fragen, die wir in den Vorüberlegungen gestellt haben, berühren und vielleicht ineinander übergehen. Dass sich, wie Du schreibst, unsere Ansichten darüber, was gute Literatur ist, im Lauf der Zeit ändern, lässt jeden Versuch einer Definition von guter Literatur unsicher werden; aus mehreren Gründen, aber auch deshalb, weil man, so allgemein auch die Frage scheint, als Lesender immer auch von sich selbst spricht, im Lesen die Kriterien ins Schwanken bringt und im besten Fall auch selbst ins Schwanken gerät.

Es gibt wahrscheinlich wirklich kein besseres Beispiel als Duras, mir ist es beim Lesen ähnlich gegangen wie Dir, ich habe aber den Verdacht, es geht hier nicht nur um die eigene Stimmung, sie hat wirklich sowohl gute (das heißt wunderbare) als auch schlechte Literatur geschrieben. Vor Jahren habe ich, in einigem Abstand voneinander, den *Liebhaber* und den *Liebhaber aus Nordchina* gelesen und fand das eine Buch großartig, das andere furchtbar – es ist dieselbe Geschichte, aus derselben, nicht nachlassenden Notwendigkeit geschrieben, und trotzdem das eine Mal (um es so platt zu sagen) »große Literatur«, das andere Mal sentimentales Geschwätz.

Ich glaube, dieses Urteil (so subjektiv es natürlich ist) argumentieren zu können. Der Unterschied zwischen diesen beiden Büchern liegt, so meine ich, in der Form oder der Spannung (nicht im Sinn von *suspense*, sondern im Sinn einer Spannung zwischen den Sätzen, die jedem seine Notwendigkeit gibt).



Das Wort *Form* führt vielleicht in die Irre, weil es nicht um etwas rein Ästhetisches geht, sondern (durch diese Spannung zwischen den Sätzen) um ein Von-sich-Wegdenken, Sich-von-sich-Ablösen, etwas anderes übernimmt die Kontrolle. Im *Liebhaber* ist dieses andere da, im *Liebhaber aus Nordchina* redet nur jemand vor sich hin.

Es ist eitel zu denken, die anderen müssten zuhören, wenn man vor sich hinredet und sich nur immerzu selbst bestätigt; die Erste Person hat von sich aus keine Autorität, sie drückt sich nicht im Text aus, sondern geht aus dem Text hervor wie alle anderen.

Ich glaube nicht, dass das, was ich *Form* genannt habe, in Widerspruch zur Empfindung und zum Wagnis der Empfindung steht; vielleicht droht der Umschlag in Sentimentalität dann, wenn die bis an die Grenze gespannte Form zerreißt? Ich weiß, das ist bloß ein Bild, und ich kann diesem gleich andere entgegensetzen. Das Wort *Form* führt auch deshalb in die Irre, weil es bei dieser Art von Spannung – genau so, wie Patrick Roth es in Chaplins *City Lights* gesehen hat – nicht nur ums virtuos Zusammengefügte, sondern auch um etwas genau Umgekehrtes geht – ein (vielleicht wiederum rauschhaftes) Hinausgehen über den »Formrausch«, über das bloß Formale, die Technik, um eine Überschreitung, die das Besondere ausmacht. Öfters lese ich makellos geschriebene, technisch perfekte Bücher und denke, ja, gut, aber mir fehlt hier eine Spur von Wahnsinn, ein kleines bisschen Peinlichkeit oder was auch immer an Unverdaulichem – das heißt, die Überschreitung kann natürlich auch eine Überschreitung des gesicherten ästhetischen Bereichs hin zu radikaler Subjektivität und Emotionalität sein; dieses Wagnis, aus der Deckung zu gehen, von dem Du schreibst.

Aber was unterscheidet diese Subjektivität vom bloßen Daherreden, was unterscheidet die Überschreitung von der Formlosigkeit, das Mehr vom Zuwenig?

Ist der Unterschied wirklich immer ganz klar zu erkennen?

Beim Lesen (oder beim Filmesehen oder in Museen) empfinde ich oft etwas wie ein Kippen: einen Moment, in dem Langeweile, Routine oder Ratlosigkeit (meistens ja Ratlosigkeit, ich schaue ratlos in das Buch hinein, aus dem mir die Figuren ratlos entgegenschauen) plötzlich in Begeisterung übergeht, in eine Begeisterung, die gleichzeitig Denkprozesse auslöst, die Begeisterung und Denkprozess zugleich ist. Ich frage mich, was an dieser Erfahrung allgemein und warum sie mir so wichtig ist, dass ich sie immer wieder beschreiben und ihr nachspüren möchte. Das Von-sich-weg-Denken / die Überschreitung / der Überschuss / dieses Kippen – vielleicht ist all das nie ganz erklärbar, etwas ganz Fragiles, hängt von minimalen Punkten ab? Vielleicht ist das daran schuld, dass man sich nie ganz sicher sein kann – oder dass man sich zwar ganz sicher sein kann, aber nicht dauerhaft, und ohne dass dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit je zu erfüllen ist, mit der man, wenn man ein Buch liebt, doch immer »der ganzen Welt« sagen möchte: »Ja, ja, genau das ist es!«?

Anne Weber an Thomas Stangl

11. November 2014

Lieber Thomas,

Du schreibst, dass unsere im Laufe des Lebens sich wandelnde Vorstellung davon, was gute Literatur ist, jeden Versuch einer Definition von guter Literatur unsicher werden lasse. Sicher kann es keine ein für alle Mal gültige und eindeutige Definition geben. Aber wenn wir davon ausgehen, dass wir mit zunehmender Lese- und Schreiberfahrung ein genaueres Bild davon bekommen, was – in unseren Augen – gute Litera-

tur ist, dann frage ich mich, ob dieser Wandel in unserer Wahrnehmung nicht wie ein Pfeil auf eine Definition oder ein Ideal hinweist, und ob sich also daraus nicht doch eine Definition ableiten ließe. Diese Entwicklung verläuft bei jedem von uns anders; bei meiner Überlegung gehe ich zunächst einmal von meiner eigenen aus und stelle fest, dass sich zum Beispiel meine Vorstellung davon, wie ein Satz zustande kommt, geändert hat. Früher dachte ich, ein Satz bestehe vor allem aus Einfällen. Aus möglichst auffallenden Einfällen. Am Anfang stand eine Freude am Formulieren, am (auch mich selbst) Überraschen. Diese Freude ist mir nicht verlorengegangen. Doch der Ursprung eines guten Satzes ist für mich ein anderer geworden. Das spüre ich auch beim Lesen. Ich merke einem Satz an, ob er etwas von einem Spielzeug hat oder von einem Spiegel, in dem sich sein Autor stolz beäugt, oder ob – ja, was? Vielleicht: Ob da etwas ist, was diesem Satz vorausgeht und ihn bedingt. Was ihn so und nicht anders entstehen ließ und rechtfertigt. Vereinfacht gesagt: Ein verwickelter oder komplexer Gedanke bringt einen Satz hervor, in dem sich etwas von dieser Komplexität oder Verwickeltheit widerspiegelt. Spiegelt sich stattdessen bloß der Autor selbst darin, ist es ein schlechter Satz. Oder nehmen wir die Ironie: Ich glaube einem ironischen Satz heute anzumerken, ob die Ironie eine Form der notwendigen Selbstverteidigung ist, ob sie also dazu dient, einen anders nicht zu besiegenden Gegner (der die eigene Not sein kann) niederzuringen, oder ob sie vor allem eine Überlegenheit und Distanz signalisiert, mit der sich der Autor über die Dinge erhebt und unangreifbar macht. Es scheint mir so, als wäre es in meiner Schreibpraxis zu einer Umkehrung der Reihenfolge oder der Gewichtung gekommen. Früher war oft ein Wort zuerst da, oder auch mehrere, eventuell auch ein Eigenname wie »Ida«, der an sich schon etwas von einem handlichen Spielzeug hat. Kleine Klanggebilde, aus denen sich Sätze und schließlich auch Gedanken ergaben. Heute kommt es mir oft so vor, als sei es die Besonderheit eines Gedankens, einer Empfindung oder Wahrnehmung, der ein literarisches, also vom gewöhnlichen Formulieren und Kommunizieren abweichendes Worteverketten entspringt. Ich beschreibe hier wie gesagt nur meine eigene Entwicklung und weiß wohl, dass die Definition, die ich versucht bin, von ihr abzuleiten, keine allgemeingültige sein kann – übrigens noch nicht einmal innerhalb meines eigenen Schreibens, denn auch das kennt andere Ansätze oder Impulse. Aber immerhin sehe ich da so etwas wie eine Richtung.

Und noch eine weitere Entwicklung erkenne ich in meiner Einschätzung von Literatur. Sie hat mit einer inneren Haltung zu tun, mit etwas, was ich früher gar nicht mit Kunst in Verbindung gebracht hätte: mit Moral. Früher dachte ich, auf Kunst könnten keine moralischen Kriterien angewendet werden. Heute sehe ich das anders.

Ich lasse dabei jetzt einmal die Frage der politischen Kompromittierung beiseite, also den Fall von Schriftstellern, die sich einem totalitären Regime beugen, sich den Herrschenden andienen. Was ich vor allem meine, führt mich in gewisser Weise wieder zu Marguerite Duras zurück. Meine Leseerfahrung ist eine andere als Deine: Ich war vom Ton ihrer frühen Bücher, *Le barrage contre le pacifique* (deutsch: *Heiße Küste?*), *Die Pferdchen von Tarquinia*, völlig in Bann geschlagen, betört. Bei dem *Liebhaber* aber hat der Zauber auf mich nicht gewirkt. Ich hatte das Gefühl, ein Duras-Pastiche zu lesen. Der Sound war noch da, aber das war auch alles. Der Schmerz war aufgebraucht, vertrocknet, die Empfindungen wirkten auf mich wie nachgestellt. Den *Liebhaber aus Nordchina* habe ich nicht gelesen. Doch ich habe das gleich nach dem *Liebhaber* veröffentlichte Buch *Der Schmerz* gelesen, in dem sie die Rückkehr ihres Mannes Robert Antelme aus Buchenwald erzählt. Die Lektüre dieses Buches war mir unerträglich. Ich meine nicht das, was sie darin beschreibt – das ist auf andere Weise unerträglich –, sondern



Anne Weber an Thomas Stangl – Fortsetzung

das Geschauspielerte, die selbstgefällige Übersteigerung ihrer eigenen Regungen und Befindlichkeiten. Es war etwas zutiefst Falsches, Unwahres in ihrer Erzählung, und diese Falschheit war mir in höchstem Maße zuwider. Vielleicht war es dieselbe oder eine ähnliche Falschheit, die mir schon im *Liebhaber* unangenehm aufgestoßen war. Aber in dieser Liebesgeschichte war sie gerade noch erträglich gewesen. Hier kam sie nun zur Anwendung in einem Zusammenhang, der keine Falschheit zulässt. Auch nicht, wenn sie, wie in diesem Fall, versucht, als rückhaltlose, schonungslose Offenheit durchzugehen.

Es gibt also eine literarische Qualität, die eine moralische ist. Spätestens seit jenem Duras-Buch habe ich daran keinen Zweifel mehr. Allerdings könnte es sein, dass unter allen Qualitäten, die Literatur haben kann, diese die am wenigsten objektivierbare ist.

Thomas Stangl an Anne Weber

10. Dezember 2014

Liebe Anne,

was Du über Moral sagst, leuchtet mir spontan ein, auch wenn der in mir (schlecht) versteckte Philosoph gleich widersprechen will und die Beziehungen zwischen dem Ästhetischen und dem Moralischen sicher etwas Widersprüchliches, Dunkles und Verschlungenes haben. Wenn ich ans eigene Schreiben denke, stehen Überlegungen, die man moralisch nennen kann, aber in gewisser Weise (warum sage ich das gar so vorsichtig?) an der Wurzel. Beim Schreiben meines ersten Buches ist die Form wesentlich aus der Frage entstanden, wie ich über Afrikareisende aus dem 19. Jahrhundert erzählen kann, ohne entweder ganz ihrer für mich in vielem unakzeptablen Perspektive zu verfallen oder aber besserwisserisch, aus einer souveränen Position und voll falschem Selbstvertrauen in die Überlegenheit als Heutiger über sie hinwegzuschreiben. Und wie ich über Afrikaner schreiben kann, ohne bloß »über« sie zu schreiben, als Objekte, und ohne andererseits so zu tun, als wäre ich selbst Afrikaner. Wie ich also schreiben kann, ohne selbstgerecht irgendwelche Gegenstände aufzuspießen.

Dieser Ausgangspunkt sagt natürlich nichts darüber aus, ob in den fertigen Büchern dann auch eine entsprechende moralische Haltung erkennbar ist, und schon gar nicht, ob sie gute Literatur sind. Dafür muss noch anderes dazukommen.

Aber, um noch einmal zurückzugehen zu meinen moralischen Skrupeln beim Schreiben: Für mich selbst liegt oft schon ein Keim der Falschheit im Konstruieren einer Fiktion: das Arrangieren von Figuren, das Töten dieser Figuren, wenn es in den Handlungsverlauf passt. Zum Teil ist die Langsamkeit und (auch zeitliche) Verschlungenheit meiner Bücher im Versuch entstanden, diesen Tod hinauszuzögern, ihm etwas entgegenzusetzen (etwas, das nicht in den Handlungsverlauf passt, nicht in der Konstruktion aufgeht). Die Figuren in eine für Momente sich zu allen Möglichkeiten hin weitende Wirklichkeit zu holen, wie um sie dort vor ihrem Scheitern, ihrem Unglück – vor mir selbst – in Sicherheit zu bringen.

Was Du über die zwei Formen von Ironie schreibst, die zuallererst auf sich selbst gerichtete, und die souverän selbstgerechte (bei der ich als Erstes an Thomas Mann denke – mit einer Spur von Ungerechtigkeit, auf die ich vielleicht noch zurückkomme), hängt aufs engste mit diesen Fragen zusammen. Das Moralische bestünde einerseits in der Haltung zu den Figuren; andererseits in der Art, in der der Autor sich im

Text ausstellt oder zurücknimmt; es wäre also nichts dem Ästhetischen Äußerliches, sondern eine Frage der Form. Würdest Du zustimmen, wenn ich es wieder mit dem Von-sich-Wegdenken in Verbindung bringe? Damit, dass etwas entsteht, was nicht ich bin, nicht der Autor ist, etwas Unkontrolliertes und doch in sich Schlüssiges, das von Eitelkeiten – die Sätze, in denen sich nur der Autor spiegelt – unberührt, oder eher (weil es eine solche Unberührtheit wahrscheinlich nicht gibt), über Eitelkeiten hinweggegangen oder unter sie hinweggetaucht wäre?

Ich will versuchen, das weiterzudenken: Wenn es um Form geht, etwas sozusagen Technisches, gezielt Herstellbares, dann kann man Täuschung, Vortäuschung, Selbsttäuschung niemals ausschließen. Schon allein, weil die Wiederholung, Buch für Buch, diese moralischen Skrupel selbst zu Eitelkeiten machen kann. Und ich glaube nicht, dass man aus dieser Falle wirklich herauskommen kann.

Aber zugleich scheue ich mich zu verallgemeinern; sowohl was die Moral als auch was Fallen und Verlogenheiten betrifft.

Zunächst, gibt es nicht Bücher, in denen sich beide Arten von Sätzen finden, beide Arten von Haltung zu spüren sind, vielleicht sogar ineinander übergehen? Ich stelle mir vor, wie jemand aus Angst oder Scham Schutzschilde vor sich errichtet; die also alle in einer Art von Täuschung, vielleicht auch Selbsttäuschung, Verlogenheit wurzeln und dann doch eine vertrackte Form von Glanz und Wahrheit entwickeln. Literatur lebt doch auch davon, dass aus Täuschung (welches Verhältnis haben die nahen Begriffe *Täuschung* und *Fiktion*?) Wahrheit wird. (Könnte es sein, dass etwas davon auf *Der Schmerz* zutrifft? Ich kenne das Buch nicht genau genug, um das zu behaupten; das heißt, ich habe das Buch vor mehr als fünfzehn Jahren gelesen und kann mich seltsamerweise zwar besser als sonst an das erinnern, was man Handlung nennt, aber nicht daran, was ich darüber gedacht habe, in mein Notizbuch damals habe ich nur einen einzigen Satz notiert, den ich auch jetzt noch mag: »Ich gehe langsam, um Zeit zu gewinnen, um die Dinge in meinem Kopf nicht zu bewegen.«

Aber Du wirst mit Recht sagen, dass man aus einem Buch wie diesem nicht einen Satz herausnehmen kann. Bei welchen Büchern aber kann man das? Kann ein ganz besonderer Satz ein schlechtes, eitles, verlogenes Buch retten? Vielleicht, in Duras' Fall, weil er – wie ich damals beim Lesen allerdings wohl überhaupt nicht erkannt habe – als Warnung der Autorin an sich selbst gemeint war, auf die sie dann aber nicht hörte?) Und dann gibt es aber auch noch den Fall von Büchern und Texten, deren Qualität gerade darin besteht, dass sie ihren Gegenstand nicht im geringsten ernst nehmen – zum Beispiel, weil vor der Verzweiflung, aus der sie entstanden sind, jede Art von Würde nur als Verlogenheit erscheinen kann. Daniil Charms, der 1939, von Hunger und Deportation bedroht, in seinem Zimmer in einer Leningrader Kommunalka sitzt und bizarre erfundene Anekdoten über Puschkin und seine idiotischen Söhne schreibt oder auch Kurztexte und Szenen, die Komik und Grauen gleichzeitig an ihre Grenzen treiben.

Kann man diese Schreibhaltung moralisch nennen, weil sie Resultat der Verzweiflung und nicht einer Art von Herrenmenschengebaren ist? Soll man sie moralisch nennen oder wird damit der Moralbegriff nicht überstrapaziert?

Muss und kann man die Position des Schreibenden – und vielleicht auch des Lesenden – immer mitdenken, wenn man ein Buch beurteilt, inwieweit geht diese Position wie von selbst in das Buch ein bzw. formt



ANNE WEBER, *1964 in Offenbach, lebt als Autorin und Übersetzerin in Paris, wo sie französische Literatur und vergleichende Literaturwissenschaft studierte. Sie schreibt auf Französisch und Deutsch, übersetzt ins Französische (u.a. Peter Handke, Wilhelm Genazino) und Deutsche (u.a. Pierre Michon, Marguerite Duras). Ausgezeichnet u.a. mit dem Heimato von Doderer-Preis 2004, dem Kranichsteiner Literaturpreis 2010. In deutscher Sprache ist erschienen: *Ida erfindet das Schießpulver* (1999); *Im Anfang war* (2000); *Erste Person* (2002); *Besuch bei Zerberus* (2004); *Gold im Mund* (2005); *Luft und Liebe*. Roman (2010); *August*. Ein bürgerliches Puppentruaerspiel (2011); *Tal der Herrlichkeiten*. Roman (2012); *Ahnen*. Ein Zeitreisetagebuch (2015).

THOMAS STANGL, *1966 in Wien, wo er Philosophie und Hispanistik studierte und heute auch lebt. Seit Beginn der 90er Jahre zahlreiche Essays, Rezensionen und Prosaarbeiten in Literaturzeitschriften und Tageszeitungen – Buchpublikationen: *Der einzige Ort*. Roman (2004); *Ihre Musik*. Roman (2006); *Was kommt*. Roman (2009); *Reisen und Gespenster*. Essays (2012); *Regeln des Tanzes*. Roman (2013). Ausgezeichnet u.a. mit dem *aspekte*-Preis für das beste deutschsprachige Debüt (2004), dem Literaturpreis Alpha (2010) und dem Erich-Fried-Preis (2011).



die Lesehaltung? Es gibt zum Beispiel sicher einen Unterschied, ob man Duras auf Deutsch liest oder auf Französisch, ob man sie in Paris liest oder in Wien, nicht nur wegen der Übersetzung, sondern auch wegen der unterschiedlichen Präsenz der Autorin, der unterschiedlichen Distanz. Kann das die Einschätzung eines Buches vollkommen umstoßen? Ich würde das nicht ausschließen.

Diese Überlegungen könnten auch zurückführen zur Frage der Lesegeschichte. Sicher vertraue ich dem, der ich heute bin, eher als dem Siebzehnjährigen, der ich war, aber zugleich geht mit jedem Fortschritt auch etwas verloren, zum Beispiel und vor allem, meine ich, die Begeisterungsfähigkeit; eine Offenheit, die Neues, Abseitiges und scheinbar Verrücktes aufnimmt und so das Feld der Literatur, damit die Wirklichkeit erweitert. Und die auch die Form einer Lust am Radikalen, Bösen annehmen kann – die, denke ich, jedenfalls historisch und nicht ausschließlich historisch ihren Platz hat, bei Autoren wie Charms oder, in ganz anderer Art, Artaud oder Bataille; vielleicht auch in jedem Leser, indem sie in ihm erst den Raum aufbricht, der ihn zum Leser macht.

Es kann sein, dass all diese Überlegungen nur zeigen, wie unwohl ich mich in einer Rolle als Richter fühle, der das Gute vom Schlechten trennt. Und dass es mich drängt, stattdessen immer nur über die Unmöglichkeit eines Urteils zu schreiben.

Aber vielleicht ist es auch ein Fehler, die Frage nach guter Literatur direkt beantworten zu wollen; vielleicht sollte man einfach von Literatur reden – vom Schreiben, vom Lesen, damit aber auch von der Wirklichkeit, der Zeit, den Toten und dem Umgang mit Toten, von Grenzen, von Moral – und in diesem Reden, im Weiterschreiben, im Weiterlesen taucht immer wieder die Frage nach Gutem und Schlechtem auf, findet immer wieder im Einzelnen Antworten, aber nie eine endgültige Antwort. Und das ist auch gut so, die Bücher leben im Inneren dieses Gesprächs, das jetzt zufällig gerade wir beide führen, und niemand hat eine Autorität über sie, weil auch niemand eine Autorität über die Wirklichkeit hat.

Vielleicht sollten wir ausweichender, damit auch freier sprechen – das heißt, eigentlich hast Du schon damit begonnen, indem Du das Feld auffächerst, neue, nicht nur literarische Kriterien vorschlägst.



Anne Weber an Thomas Stangl

14. Dezember 2014

Lieber Thomas,

dem schlecht versteckten Scharfrichter in mir kommt es ganz gelegen, apodiktische Urteile über gut und schlecht zu fällen und hin und wieder ein paar Köpfe rollen zu lassen. Natürlich versuche ich, den Mann möglichst in Schach zu halten. Viel lieber böte ich einem oder am besten gleich mehreren Philosophen (und vielleicht noch einem Kuchenbäcker) ein Quartier. Nein, aber im Ernst: Ich bemerke leider tatsächlich einen Hang zum Urteilen bei mir, weswegen mir die Frage nach der guten Literatur nicht so ungelegen kommen mag wie Dir; eine Neigung, die erfreulicherweise etwas gedämpft wird dadurch, dass mir nicht selten das eigene Urteil nach einer Weile wieder suspekt wird.

Aber weiter in unserem Austausch — ich weiß gar nicht, womit ich anfangen soll, so anregend ist Deine letzte Antwort. Vielleicht mit der Moral. Im Moralischen sehe ich, ähnlich wie Du, eine Formfrage, und umgekehrt. Deshalb habe ich auch nicht das Gefühl, dass wir uns bisher in außerliterarische Gegenden oder zu außerliterarischen Kriterien hin bewegt haben.

Die Suche nach einer angemessenen (im Sinne von: moralisch vertretbaren) Annäherung an Figuren, Orte, Geschehnisse führt zu einer Form. Das ist mir in *August* so gegangen wie Dir in *Der einzige Ort*. In beiden Fällen stand am Ursprung die Frage: Wie gehe ich um mit Vergangenheit, mit Menschen, die wirklich gelebt haben und die nun zu Figuren werden sollen. Vielleicht könnte man sich sagen: Ihr Vergangenen seid wie Ton in meiner Hand, ich forme Euch um, wie es mir gefällt. Du konntest das nicht, und ich auch nicht. Bestimmte Arten des Umgangs mit verschwundenen Menschen waren mir unmöglich, und in diesen Schranken, die mir niemand auferlegte, für die es keine Regeln gibt, die ich aber deutlich spürte, lag etwas, was man moralisch nennen kann — was man aber vielleicht besser anders nennt, wenn man nicht missverstanden werden will, denn das Moralische wird in unseren Tagen oft auf ein bloßes Einteilen in Gut und Böse reduziert und ist als solches verpönt. Ich konnte mir weder vorstellen, August von Goethe in einer heutigen, noch in einer pseudo-altertümlichen Sprache reden zu lassen, so, wie er vielleicht geredet haben könnte, aber nie geredet hat. Diese Bedenken haben schließlich dazu geführt, dass ich einen Raum außerhalb der historischen und der gegenwärtigen Realität schaffen musste, in welchem die Figuren teils in Versen reden oder singen, jedenfalls sich so ausdrücken, dass niemand auf den Gedanken käme, sie hätten zu Lebzeiten wirklich so geredet (ein Eindruck, den der historische Roman gerne anstrebt).

Am Umgang mit der Vergangenheit lässt sich tatsächlich gut verdeutlichen, dass an der Wurzel mancher Bücher etwas steht, was mit Moral und Form zugleich zu tun hat. Ich muss dabei gerade an den Roman *Die Wohlgesinnten* von Jonathan Littell denken. Darin gibt es viele Stellen, die ich sehr angreifbar finde; im Grunde ist es der ganze Roman. Eine Stelle war mir aber besonders zuwider. Littell beschreibt darin, wie in der Ukraine während des Kriegs zwei Männer von den Deutschen erhängt werden. Die Männer stehen, den Kopf in der Schlinge, auf einem Laster, der dann unter ihnen wegfährt. Littell nennt die Namen dieser beiden Gehenkten: Es sind die Namen zweier Männer, die tatsächlich auf diese Weise ermordet wurden. Littell nennt nicht nur ihre wirklichen Namen, sondern er schwelgt in dieser Szene auch in derselben Horrorfaszination, die das ganze Buch charakterisiert. Er geht so weit zu imaginieren, wie den Männern die Hosen auf die Knöchel rutschen und einer der Männer während der Strangulation ejakuliert. Mir fehlen

da die Worte — aber vielleicht ist Littell ein zu schlechtes Gegenbeispiel, weil es bei ihm weder eine Form stiftende, noch eine sonstwie geartete Moral zu geben scheint.

Die moralischen und zugleich formalen Fragen beschränken sich, da gebe ich Dir recht, nicht auf das Verhältnis zur Vergangenheit, zu existiert habenden Personen. Auch mit fiktiven Figuren kann man nicht umgehen, wie es einem gerade in den narrativen Kram passt. (Jedenfalls innerhalb des Romans oder kürzerer fiktionaler Formen. Mit poetischen, eher papiernen Figuren wie Monsieur Teste oder Plume sieht es sicher wieder anders aus.) Gewiss kann es da aber keine allgemeingültigen Regeln geben. Jeder muss selbst spüren, was ihm erlaubt ist, was er über sich bringt und was nicht; ein bisschen, wie man im »richtigen« Leben im Umgang mit anderen spürt, wo man zu weit geht. Was nicht heißt, dass ein Zu-weit-Gehen unbedingt schlecht wäre und nicht vorkommen dürfte; manchmal ist es geboten, und manchmal kann man gar nicht anders. Nur spüren und wissen muss man es, glaube ich.

Das, was Du Von-sich-weg-Denken nennst, kann man vielleicht nicht nur im Hinblick auf das zu Erschaffende, was uns entgleitet, verstehen, sondern auch bezogen auf die Vergangenheit oder auf literarische Figuren, seien sie nun »frei« erfunden oder an einen lebenden oder gestorbenen Menschen gebunden. Es ist ein Unterschied, ob man sich zurücklehnt und alles Fremde, Ferne, Vergangene wie an einem langen Faden zu sich heranzieht, oder ob man versucht, sich mit größter Anstrengung in eine unerreichbare, vergangene Zeit oder über die unüberwindbare Grenze hinweg zu begeben, die einen Menschen vom anderen trennt. Ob man das Fremde zum Eigenen macht oder das Eigene für das Fremde zu öffnen versucht.

Ungeheuer gut gefällt mir Dein Gedanke, dass man, wenn es um Form geht, Täuschung, Vortäuschung, Selbsttäuschung niemals ausschließen kann, schon, weil die Wiederholung, Buch für Buch, diese moralischen Skrupel selbst zu Eitelkeiten machen kann. Und dass man aus dieser Falle nicht wirklich herauskommen kann.

Vermutlich ist es unter anderem diese Nähe von Moral (nennen wir es weiterhin so, in Ermangelung eines besseren Wortes) und Eitelkeit, die es schwierig macht, in diesen Fragen zu einem endgültigen Schluss zu kommen. Denn es liegt eine gewisse Eitelkeit im Beharren auf einem moralischen Ansatz, und diese Eitelkeit steht im Widerspruch zu der Haltung, die man vorgibt zu haben. Im Grunde ergibt sich daraus eine Art Kettenreaktion, bei der man sich immer gleich selbst wieder schüttern oder über den Mund fahren möchte, denn aus allem Sich-Einrichten in einer bestimmten Haltung ergibt sich augenblicklich wieder neue Eitelkeit und damit neue Falschheit. Eine ständige Unruhe wäre wahrscheinlich der einzige, allerdings ziemlich unbequeme Ausweg aus dieser Teufelsspirale.

Du beschreibst jedoch Form als etwas sozusagen Technisches, gezielt Herstellbares, und ich frage mich, ob diese Einschätzung nicht in gewisser Weise im Widerspruch steht zu der Wurzel (einer der Wurzeln) unseres Schreibens, wie wir sie gerade versucht haben zu beschreiben. Ist nicht einer der Unterschiede zur Technik, dass der Schreibende gar nicht weiß oder doch nur eine sehr ungenaue Vorstellung davon hat, was er herstellen möchte, und dass das Herzustellende keinen bestimmten Zweck erfüllt? In der Technik allein liegt, scheint mir, keine Eitelkeit, auch nicht in ihrer Wiederholung. Vielleicht ein Stolz über gut gemachte Arbeit? Es kommt mir so vor, als sei es unser gemeinsamer (wenngleich sicherlich jeweils unterschiedlich ausgeprägter) moralischer Ansatz, in dem die Gefahr der Eitelkeit verborgen liegt.



Natürlich kann mit »moralischer Ansatz« nicht gemeint sein, dass man als oberste Instanz seine Figuren oder den Leser verurteilt, oder dass man die Welt durch eine Moralbrille zu betrachten hat. Es ist vielmehr ein Anspruch, der dem Schreibenden selbst gilt, seinem Verhältnis zum Geschriebenen.

Man kann Grauen mit Komik verbinden wie Daniil Charms oder mit Schönheit wie Isaak Babel in der *Reiterarmee* oder mit Faszination wie Sade oder Bataille. Aber, eben: Die Frage nach der Moral ist eine Frage nach der Form. Je nachdem, wie diese Verbindungen hergestellt werden, entsteht mehr oder weniger gute oder schlechte Literatur (bei Littell schlägt leider der Scharfrichter in mir zu). Es gibt Bücher, denen spürt man eine gewisse Grundunaufrichtigkeit oder -schamlosigkeit an (mit Letzterem meine ich nicht Pornographie oder Ähnliches, sondern einen tiefer liegenden Mangel). Zu diesen gehört in meinen Augen *Der Schmerz* von Marguerite Duras. Ich habe das Buch vor vielen Jahren gelesen und mich damals schon ziemlich darüber geärgert. Irgendwann habe ich dann ein Werk aus dem Nachlass ins Deutsche übersetzt (*Hefte aus Kriegszeiten*), in dem eine frühere Fassung des Buches enthalten war, und wahrscheinlich rührt die besondere Heftigkeit meiner Ablehnung eher aus dieser Beschäftigung. Denn wenn unsere Sicht auf ein Buch eine andere ist je nachdem, wo und in welcher Sprache wir es lesen, so ist sie doch sicher erst recht abhängig davon, ob wir das Buch bloß lesen oder übersetzen, also hundertmal mehr Zeit mit jedem einzelnen Satz verbringen. Es ist nicht so sehr die Tatsache, dass Duras ausführlich den schrecklichen Durchfall beschreibt, unter dem ihr gerade aus Buchenwald zurückgekehrter Mann leidet, und dass sie ihre eigene Abscheu davor nicht verschweigt, sondern wie sie das tut. Es ist — so empfand ich es — etwas Selbstgefälliges in diesem Exhibitionismus, als wollte sie sagen: Seht her, wie ich leide, wie dieser Leidende mich leiden macht; habt ihr so was schon mal gesehen, ist das nicht groß, ist das nicht ungeheuer? Als benütze sie den KZ-Rückkehrer, um ihrem eigenen mäßigen Elend etwas von der Aura zu verleihen, die Namen wie Buchenwald oder Auschwitz umgibt. Das ist es, glaube ich, was mir zuwider war. Einige fanden das Buch damals unglaublich gewagt. Ich sah darin eher die Falle der Eitelkeit zuschnappen, von der zwischen uns schon die Rede war: In diesem Fall wäre diese nicht Spiegelung im ach wie kunstvoll gedrechselten Satz, sondern im unvorstellbaren Leid eines anderen.

Die Darstellung von Gewalt, von körperlichen oder seelischen Qualen, braucht, glaube ich, einen guten Grund, eine Rechtfertigung. Die beste, wenn auch nicht unbedingt die einzige Rechtfertigung scheint mir zu sein: Man hat sie in irgendeiner Form selbst erlebt. Das ist bei Babel und bei Charms der Fall. Bei Bataille oder Sade handelt es sich wohl mehr um einen bewussten Tabubruch. Bei Littell gilt weder das eine noch das andere, weshalb die Gefahr einer selbstgefälligen Spiegelung auch besonders groß ist: Das Tabu ist längst gebrochen, es ist in einem Stadium allgemeiner Akzeptanz angelangt und dient folglich hervorragend zur Bestseller-Produktion (und damit als Gegenstand für meine eigenen Gewalt- und Scharfrichter-Fantasien).

Thomas Stangl an Anne Weber

9. Jänner 2015

Liebe Anne,

es stimmt: Nichts, von dem wir reden, ist etwas Außerliterarisches. Die Literatur findet ihren Grund ja nicht nur in sich selbst, sie kann alles in sich hineinziehen; oder sich allem öffnen (oder beides). Und weil mir noch so viel dazu einfällt und diese Frage uns beiden wichtig ist und so viele andere Aspekte berührt, bleibe ich zunächst noch ein wenig bei der literarischen Moral (nennen wir es so, auch wenn der Begriff sehr fragwürdig ist und oft gerade das Gegenteil von dem bezeichnet, worüber wir sprechen, nämlich eine Art von Rechthaberei sogenannter Moralisten oder das freiwillige oder unfreiwillige »Instanz«-Werden von Autoren).

Ich denke, es ist auch wichtig festzuhalten, dass es bei dem Von-sich-Wegdenken nicht um etwas wie eine protestantische Verzichts-Ethik geht, sondern, wie Du auch schreibst, um eine Öffnung (für die Sprache, die Welt, oder eher: einen bestimmten Platz, eine bestimmte Szene, bestimmte Menschen, bestimmte Sätze und ihre vielfältigen Möglichkeiten ...); es geht um ein Sich-selbst-in-Frage-Stellen, keine Selbstausslöschung. Das Ich erscheint dann unter anderm im Text wieder, findet dort einen Platz.

Und die Moral, von der wir reden, kann sicher nicht einfach eine Moral des Verschweigens sein – die Balance zwischen Offenheit und Rücksicht, ob es konkrete Menschen, Bekannte, Verwandte betrifft oder die allgemeine Haltung zu Figuren, ist aber sicher eine der schwierigsten Fragen, die sich beim Schreiben (oder Lesen) stellen.

Littell gegenüber empfand ich schon nach allem, was ich über *Die Wohlgesinnten* hörte, das gleiche Unbehagen wie Du, es hat mich sogar vom Lesen des Buches abgehalten. Dennoch glaube ich, dass das persönliche Erleben oder der historisch notwendige (oder jedenfalls sinnvolle) Tabubruch als Kriterien für legitime Darstellung von Gewalt nicht ganz ausreichen. Es geht bei Bataille oder anderen, denke ich, nicht nur um Tabubruch, sondern – vielleicht auch aus einer Art Ethos der Unbedingtheit heraus – darum, Grenzen zu erfahren: Was ist der Körper, was passiert in äußersten Situationen, wie erlebt jemand das Sterben oder meinetwegen auch Töten. Mit diesen Fragen umgehen kann ernsthaft und konkret nur Literatur oder eine andere Kunst; keine Theorie, keine Wissenschaft – hier die Grenze zum Spekulativen (oder allen anderen drohenden Fallen) zu ziehen, ist schwierig.

Ich denke dabei auch ans eigene Schreiben, bei dem es mir öfters darum ging, Extremsituationen zu beschreiben – und ich manchmal im Schreiben als widerlich empfunden habe, wie ich mich in fremde Krankheiten und fremdes Leiden verwühlt habe; ich merkte dann, wie ich mehr und mehr versuchen musste, im Schreiben Gegengewichte zu finden – oder vielleicht von Beginn an die Sprache, die Form des Textes wie ein Gegengewicht zu den Krankheiten, dem Leiden ansehen wollte, was mir nicht immer gelang. Die Krankheiten, Verletzungen meiner Protagonistinnen oder Protagonisten hatte ich nicht annähernd selbst erlebt; dennoch begreife ich gut, was Du mit dem Selbsterlebthaben als einziger Rechtfertigung meinst.

In gewisser Weise ging ich auch von mir selbst aus: davon, dass es möglich war, in meinem Körper passieren konnte, meinem Körper passieren konnte; davon, dass diese Möglichkeit alle Sicherheiten in Frage stellte.

Aber das ist natürlich etwas entschieden anderes als wirkliches Erleben. Warum aber sehe ich mich, bei allen Skrupeln, legitimiert zu



Thomas Stangl an Anne Weber – Fortsetzung

beschreiben, wie eine schwerkranke Frau sich einfach weigert weiterzuleben, und würde mich andererseits niemals dazu legitimiert fühlen, einen Text zu schreiben, der in einem Konzentrations- oder Vernichtungslager spielt?

Ich kann sagen, eben weil der Text »spielt« und das Lager in irgendeinen Schauplatz verwandelt. Aber heißt das nicht, dass ich im Grunde der Literatur, zumindest aber der Fiktion, das nicht zutraue, was ich in ihr zu suchen vorgebe, nämlich eine möglichst intensive Auseinandersetzung mit dem Wirklichen? Oder hat es weniger mit erzählerischer Moral zu tun als damit, dass die gültigen Texte zu diesem – ich will es nicht »Thema« nennen, zu dieser Wirklichkeit – einfach schon da sind und alles Weitere nur noch Abschwächung, Relativierung, Kolportage sein kann (denn sobald man etwas dazuerfinden kann, kann man diese Wirklichkeit genauso gut wegerfinden – also doch eine politisch-moralische Frage)?

Aber noch einmal zurück zur bloß literarischen Grausamkeit. Du erwähnst Sade, der sicher ein ganz besonderer Fall ist. Ich kann ihn je nachdem, wie ich ihn lese, als gute oder schlechte Literatur bezeichnen. Die Bücher sind, wenn ich naiv lese, langweilig, papieren, unerotisch – aber das gehört eigentlich zum Konzept. Die Grausamkeit ist nur widerlich und überdreht sich ins Leere – genau darum geht es aber, nicht um irgendeine besondere Lust. Die andauernd penetrant wiederholte Argumentation (Natur vs. Gott) ist widersprüchlich und überzeugt mich nicht, weil er im Grunde nur das Wort »Gott« durch das Wort »Natur« ersetzt und Gut und Böse vertauscht, aber darin nicht konsequent sein kann – gerade dieser Prozess, die Unmöglichkeiten, auf die Sade stößt, wenn er absolut böse sein und das auch argumentieren möchte, und das Sich-Überdrehen in der Grausamkeit wie in der Argumentation, ist das, was ich interessant und einzigartig finde.

Kann es Literatur geben, die naiv gelesen schlecht ist und raffiniert gelesen gut? Ist es überhaupt wichtig, das zu entscheiden? Wofür denn? Spielt es eine Rolle, ob die Kippeffekte, von denen ich im ersten Brief gesprochen habe, im Text selbst zu finden sind, oder ob erst die Lektüre sie produziert?

Ähnliches könnte man vielleicht auch über Thomas Mann sagen; und das, was hier bei erster Lektüre als überhebliche Ironie, Wichtigkeit und unangenehme Gespreiztheit erscheint, wäre, sobald man einen Schritt zurücktritt und den Autor selbst zur Figur macht, die dünne Schicht über tiefen Wunden und einer tiefen Angst. Ich erinnere mich, dass ich beim Lesen einer Sammlung von Manns Erzählungen zwei Texte wirklich widerlich fand, nämlich *Die Betrogene* und *Tobias Mindernickel*; während mir zur einen auch aus großem Abstand nichts Freundliches einfällt, zeigen bei der anderen schon die Initialen des Namens an, dass die Figur, über die der Autor sich hier von der Namensgebung an auf penetrante Art lustig macht, niemand anderes ist als eine Alptraumversion von sich selbst.

Wer ist dann der richtige TM, der Großschriftsteller oder der Mindernickel? Oder etwas, das in der Sprache zwischen den beiden vermittelt? Auch wenn Sade oder Mann mit unseren eigenen Arten zu schreiben

nichts gemein haben, vielleicht spannen diese Fragen einen Raum auf, wo es nicht primär um irgendwelche Urteile geht, eine zweite Wirklichkeit, die nicht einfach künstlich oder theoretisch ist, sondern mit der ersten korrespondiert. In einem Raum wie diesem können – ohne dass man zwischen ihnen entscheiden müsste – Sade, Marat und Charlotte Corday ihre Auftritte haben; solch ein Raum ist auf der Basis Deiner und meiner »moralischen« Überlegungen über den Umgang mit dem Vergangenen, dem in Büchern Festgehaltenen und dem Verschwundenen, den Umgang mit den Toten in *August* oder im *Einzigsten Ort* entstanden. Ein Raum der Wiederholung und Reflexion, ein Ort, an dem die Toten erscheinen ... Ich lasse jetzt bewusst den Raum der Literatur und den Raum des Sprechens über Literatur miteinander verschwimmen.

Was ich jedenfalls im Schreiben immer zu zeichnen versucht habe, ist solch ein Raum, so etwas wie eine in sich geschichtete Gegenwart, in der Texte und Stimmen aufeinander antworten. Wo Gespenster leben und die Figuren einander als Gespenster begegnen.

Das führt mich auch zurück zu dem, was ich mit »Technik« gemeint habe: nämlich einen einmal gefundenen Trick, eine Methode, ein Markenzeichen, um Übergänge, das Kippen herbeizuführen, »Magie« oder das, was als Magie erscheinen kann. Etwas, das sich dann verselbständigen kann und überhaupt nichts mehr bedeuten, kaum noch an den Ausgangspunkt – im Fall meiner Gespenster die Frage nach dem Umgang mit dem Vergangenen – erinnert.

Ich habe mir die Frage beim Lesen eines Buches von Andrzej Stasiuk gestellt, genauer gesagt bei einer Stelle, in der er die Leben und die frühen Herzinfarkte arbeitsloser Männer in der polnischen Provinz beschreibt, mit einer ganz kleinen Bewegung über den Tod hinaus: »Dann fahren ihre Seelen mit den frühen Bussen zwischen fünf und sechs durch die Gegend. Niemand bemerkt sie.« Diese Sätze waren mir nah, haben mich spontan bewegt, ich habe hier genau das Kippen gesehen, das *Mehr*, das für mich entscheidend ist, und zugleich habe ich mich gefragt, ob man gerade solche Sätze nicht routiniert und effektsicher aus dem Ärmel schütteln kann.

Dass die Form ihr Eigenleben hat, macht nicht nur gute Literatur aus, es macht auch jede Literatur angreifbar.

Vielleicht hat sich lange Zeit die Literaturgeschichte so abgespielt, dass immer wieder das Schöne lächerlich wurde, die Moral falsch; sich auf dem, was nach einem gerade noch aktuellen Konzept oder Kanon Makel war, aber, dank und trotz des Kampfes von Avantgarden, Anarchisten und Außenseitern aller Art, wiederum etwas Neues, ein neuer Kanon aufbauen ließ. Der Kampf der Alten gegen die Modernen, der sich mit wechselnden Rollen immer wiederholt, ein Raum, der sich aus dem Scheitern jeder Bemühung um Erneuerung oder Bewahrung aufbaut. Gibt es darunter – oder auf irgendeine Art und Weise im Raum dieses Konflikts und Gesprächs, dieser Brüche und Übergänge – einen Wert, der konstant bleibt; vielleicht nie ganz zu fassen, auf keiner Seite, in keinem Lager, an keinem Punkt daheim, aber doch spürbar, ein flirrendes schwebendes Fastnichts?

