

Ingo Schulze

**Tausend Geschichten sind nicht genug
Leipziger Poetikvorlesung**

[http://www.ingoschulze.com/text_leipzig.html (2020.11.17.)]

Den Versuch, eine Poetikvorlesung zu halten, unternahme ich gegen verschiedene Widerstände. Zum einen hat künstlerische Nabelschau immer etwas Prätentioses. Zum anderen enthält mein Roman Neue Leben bereits eine Art Poetik. Das trifft natürlich auf viele Bücher zu, denn die Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium ist in meinen Augen ein entscheidendes Kriterium für Kunst überhaupt, doch ist in Neue Leben von einem die Rede, der Schriftsteller werden möchte und dessen Lebensstationen die meinen sind. Es ist nicht meine Geschichte, ich halte aber seine Geschichte für interessanter und aussagekräftiger. Und natürlich ist Literatur immer komplexer als das Reden über Literatur.

Ich bin mir darüber im Klaren, dass ich mit diesem Beginn durch die Aufnahmeprüfung jeder Rhetorikschule fallen würde, denn statt Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren, neugierig zu machen, zu fesseln und womöglich sogar durch eine Anekdote zum Lachen zu bringen, stoße ich Sie vor den Kopf, als wollte ich Ihnen zu verstehen geben, dass Sie sich für den Abend des Reformationstages wirklich etwas Besseres hätten vornehmen können.

Ich habe die Aufgabe aber nicht nur übernommen wegen der Ehre, hier vortragen zu dürfen, sondern weil ich in dieser Einladung auch die Möglichkeit sah, im Zusammenhang über meine bisherigen Bücher zu sprechen.

Indem ich versuche, meiner Schreiber-Biographie nachzugehen und etwas über das Werden der Bücher zu sagen, hoffe ich, mich den Orten und Zeiten zu nähern, in denen sie entstanden sind. Und vielleicht gelingt es dadurch, die Veränderungen meiner Sichtweise offenzulegen. Denn jede neue Erfahrung verändert den Blick auf die Vergangenheit und damit unser Bild von ihr.

Wenn im Folgenden von Schwierigkeiten die Rede ist, dann deshalb, weil sich gerade an jenen Stellen, an denen man nicht weiterweiß, die Fragen kristallisieren, die einen beim Schreiben umtreiben, und so noch am ehesten etwas über das Spezifische dieser Arbeit gesagt werden kann.

Mein Blickpunkt ist der eines Fünfundvierzigjährigen, der, in Dresden geboren, das Glück hat, seit dem Erscheinen seines ersten Buches 1995 von der Schreiberei gut leben zu können.

Oberflächlich betrachtet, bin ich das geworden, was ich als Dreizehnjähriger werden wollte, nämlich Schriftsteller. Gemessen an meiner damaligen Vorstellung, wurde ich es zu spät. Gravierender ist, dass meine heutige Existenz vor allem in puncto Heldenhaftigkeit in keiner Weise meinen damaligen Phantasien entspricht.

Denn mehr noch als Schriftsteller wollte ich berühmt werden, und das möglichst so schnell, dass es sich die DDR nicht mehr leisten konnte, mich zur Armee einzuberufen, und mich stattdessen in den Westen reisen ließ. Dort würde ich wegen meiner Heldenhaftigkeit nur in den besten Hotels wohnen.

Das Schriftstellerdasein erschien mir im Kampf ums Berühmtwerden als die einzige noch verbliebene Möglichkeit. Ansonsten war der Zug schon abgefahren. Im Fußball, in der Musik und der Malerei besaß ich kein besonderes Talent, in den Naturwissenschaften gleich gar nicht. Hingegen fiel es mir leicht, Geschichten auszuspinnen. Schriftsteller genossen bei uns

zu Hause höchstes Ansehen. Nicht, dass meine Mutter oder jemand aus ihrem Freundeskreis einen Schriftsteller gekannt hätte, aber E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann, Hesse und Heine gehörten irgendwie mit zur Familie, wie auch Albert Schweitzer und Johann Sebastian Bach, Mozart und Beethoven.

Im Herbst 1976, ich war fast vierzehn und in der achten Klasse, wurde Wolf Biermann ausgebürgert. Sein Name sagte mir nichts. Dieser Biermann musste aber unglaublich wichtig und berühmt sein, denn die Zeitungen bestanden für einige Tage fast ausschließlich aus Artikeln, in denen alle möglichen Leute und Kollektive ihn für seine Lieder und Äußerungen verurteilten. Ich spürte, wie absurd die ganze Empörung war, nicht zuletzt deshalb, weil sie auf Sendungen des Westfernsehens oder Westradios reagierte, also voraussetzte, dass man diese sah und hörte. In den Diskussionen zu Hause kam dieser Biermann allerdings auch nicht gut weg. In den Augen meiner Mutter war er ein ungehobelter Prolet, und seine politischen Ansichten fand sie viel zu kommunistisch. Ich begriff jedoch: Gedichte können einen Staat ins Wanken bringen. Solche Gedichte wollte ich auch schreiben.

Ich las von Reiner Kunze Brief mit blauem Siegel und von Sarah Kirsch Musik auf dem Wasser – beide Gedichtbände waren bei Reclam Leipzig erschienen.

In einem Hausaufsatz in der neunten Klasse versuchte ich, eines von Sarah Kirschs Gedichten zu interpretieren. Auch wenn mir selbst schleierhaft blieb, »was die Dichterin damit sagen wollte« – wichtig war allein, dass es von jener Sarah Kirsch stammte, die die DDR verlassen hatte.

Ich schrieb viel Tagebuch und versuchte mich an Gedichten und Prosa. Heute wünschte ich manchmal, ich hätte es bleiben lassen. Unentwegt fühlte ich meine freie Zeit bedroht. Permanent setzte ich mich unter Druck, etwas Vorweisbares zu produzieren. Mit sechzehn schrieb ich ein paar Gedichte, von denen zwei in einer Anthologie veröffentlicht wurden, zweimal fuhr ich zum »Zentralen Poetenseminar der FDJ« nach Schwerin, was keine schlechte Schule war und eine Erfahrung, die ich doch nicht missen möchte.

Während der achtzehn Monate bei der NVA entstanden einige Geschichten, die die Armee zum Hintergrund hatten. Noch in den beiden Jahren danach schrieb ich Armeegeschichten. Drei davon schickte ich an den Schriftsteller Gert Neumann, den ich bei einer Lesung in Jena angesprochen und um seine Adresse gebeten hatte. Zumindest in einer Geschichte sah er gute Ansätze. Gern hätte ich ihm weitere Arbeiten vorgelegt. Aber mir gelang nichts mehr.

Zwischen dreiundzwanzig und dreißig schrieb ich kaum noch. Nicht, dass ich es nicht gewollt hätte – im Gegenteil. Doch bei allem, was ich versuchte, wusste ich recht schnell, dass es so nicht ging, ohne zu ahnen, warum das so war. Ich las viel und hoffte, bald meine eigene, unverwechselbare Stimme zu finden.

Seit meiner Armeezeit war mir klar: Dieser Wehrdienst, dem sich in der DDR kaum ein Mann entziehen konnte, ließ sich weder in Briefen noch in Gesprächen wirklich beschreiben. Was ich im Urlaub erzählte, waren Anekdoten, die mal gut, mal schlecht ausgingen. Aber das Eigentliche, das, was mir auf der Seele lastete und mich lange vor dem Weckpfeiff wach liegen ließ, blieb stumm. Nur in ganz seltenen Momenten erfuhr ich, wie befriedigend es ist, wenn man schreibend etwas von dem zu fassen bekommt, was sonst ungesagt bleibt und allein in einer Geschichte sagbar wird.

Alles andere, sei es die Diplomarbeit, ein Programmheft oder Zeitungsartikel, waren Aufgaben, die man erledigte. Daran ließ sich vor allem genießen, dass man sie geschafft und hinter sich gebracht hatte. Mit dem Glück, das sich beim Gelingen einer Geschichte einstellt, hatte das nichts zu tun.

Nach dem Studium war ich 1988 als Dramaturg nach Altenburg ans Theater gekommen. Merkwürdigerweise hatte ich dort, ich war sechsundzwanzig, eine Ahnung, die mir selbst nicht behagte. Um wirklich gut zu schreiben, so meine innere Stimme, müsste mir »erst noch mal so richtig der Kopf gewaschen werden«. Was sollte das sein? Ich hatte die Armee erlitten und Liebeskummer kennengelernt. Ich arbeitete am Theater – gab es etwas Wichtigeres als Theater? Am Theater konnten wir beinahe alles machen, was wir wollten, zumindest 1988/89 in Altenburg. Sollte ich vielleicht einen Ausreiseantrag stellen oder Kontakt zu den Gruppen suchen, die sich für Menschenrechte oder Umweltschutz einsetzten? Fehlte es mir an Reibung?

Im September 1989 wurde mir klar, dass ich die Schreiberei bis auf weiteres vergessen konnte. Ich war nicht aus der DDR weggegangen, weil ich immer das Gefühl gehabt hatte, die Freiräume und die sich damit bietenden Möglichkeiten nicht ausgeschöpft zu haben. Eine andere Begründung, die spätestens seit Gorbatschow nicht vollkommen abwegig klang, lautete: »Für die Stunde X müssen ja auch noch ein paar Leute da sein.«

Und nun war sie tatsächlich da, die Stunde X. Mit Angst und ungläubigem Staunen, mit Verlegenheit und euphorischer Aktivität machte ich mit, unterschrieb beim Neuen Forum, fuhr am 2. Oktober zum ersten Mal zur Montagsdemonstration nach Leipzig; nach den Vorstellungen am Altenburger Theater verlasen wir Resolutionen, organisierten Matineen, hielten in der Kirche Reden und hofften, dass daraus eine Demonstration entstehen würde. Ich unternahm mehrere Versuche, Tagebuch zu führen. Doch war ich zu beteiligt, um zur Reflexion fähig zu sein. War nicht alles klar? Mitmachen oder nicht. Es aufzuschreiben, empfand ich schon deshalb als überflüssig, weil mir jeder Tag derart präsent blieb, dass ich meinte, ihn nie zu vergessen.

Ende 1989 war nichts so langweilig wie das Theater, nichts so interessant wie Fernsehen, Radio, Zeitung. Dass ich zusammen mit Freunden eine Zeitung gründete, geschah aus politischem Sendungsbewusstsein – wir wollten die Demokratisierung begleiten. Zudem glaubte ich, die neue Zeit auf diese Weise besser kennenzulernen, und erwartete, als Journalist viele Geschichten erzählt zu bekommen. Das eigentliche Ereignis jedoch – die eigentliche Geschichte – bestand darin, dass ich Geschäftsmann wurde. In dieses Abenteuer geriet ich gegen meine Absicht. Da uns kein Neues Forum finanzierte und wir die Entscheidungsgewalt nicht einem allein überlassen wollten, wurde ich Mitgesellschafter.

Die drei Jahre nach dem Mauerfall erlebte ich anfangs als Journalist, von Woche zu Woche aber mehr als Geschäftsmann, bis der Journalist vollkommen verloren ging. Nach einem halben Jahr gründeten wir parallel zu unserem Altenburger Wochenblatt noch ein Anzeigenblatt, um unsere Verkaufszeitung zu schützen. Nach anderthalb Jahren wollten wir die für uns wichtigen Artikel lieber in einem Blatt veröffentlichen, das eine Auflage von 120 000 Exemplaren hatte, statt in einer Zeitung, die – je nach Titelstory – mal etwas mehr, mal etwas weniger als 7000 Käufer fand. Übrig blieb allein das Anzeigenblatt, und die Artikel wurden zum Füllstoff zwischen den Anzeigen.

Mir selbst waren, ohne dass ich es recht bemerkt hatte, die Worte abhandengekommen. Mich interessierten nur noch Zahlen. Geschäft und Literatur schienen nicht kompatibel zu sein – ich las ja selbst kaum noch. Mit den Nöten und Freuden eines ums ökonomische Überleben kämpfenden Geschäftsmannes hatten Romane nichts zu tun. Die Literatur, so kam es mir vor, besaß keinerlei Einfluss mehr auf die Gesellschaft. Waren nicht sämtliche Künste zum Dekor verkommen?

Ich selbst verachtete heimlich alle, die ihr Geld am Monatsende ganz selbstverständlich bezogen. Wir dagegen mussten uns den Lohn Woche für Woche erkämpfen, und wenn uns

das nicht gelang, würde ich verschuldet in die Pleite gehen und fünfzehn bis zwanzig Leute zum Arbeitsamt schicken. Zugleich träumte ich davon, einfach nur arbeitslos zu werden, ohne Schulden, ohne für die Arbeitslosigkeit der anderen verantwortlich zu sein. Ich hielt auch körperlich diesem Druck kaum mehr stand. Ich wollte nur halbwegs heil davonkommen.

Mein Plan war, mich möglichst schnell der Zeitung zu entwinden und es noch mal mit der Schreibung zu versuchen, und sei es nur, um herauszufinden, dass nichts dran war an diesem Traum. Bald würde ich dreißig sein. Ich wollte nach Berlin ziehen, die Zeitung sollte mich eine Zeit lang finanziell unterstützen, soweit ihr das möglich wäre. Ich hoffte, irgendeinen Job zu finden.

Heute wundere ich mich selbst über meinen Entschluss. Ich hatte nicht nur den Kontakt zur Welt der Bücher verloren, ich wusste auch immer noch nicht, was und wie ich schreiben sollte. Es gab nur den Wunsch. Vielleicht war für mein Ansinnen auch der Mangel an Alternativen verantwortlich. Zu schreiben und in Berlin Taxi zu fahren erschien mir besser als die Aussicht, in irgendeiner Tretmühle so weiterzumachen wie in den letzten Jahren.

In dieser Situation bekam ich von einem privaten Geschäftsmann, über dessen Solidität ich keinerlei Illusionen hegte, das Angebot, in seinem Auftrag nach St. Petersburg zu gehen, um dort das erste kostenlose Anzeigenblatt der Stadt zu gründen. Das war eine dieser vielen Ideen, die man spätabends nach einem Geschäftsessen spinnt. Ich nannte ein für meine Begriffe utopisches Monatsgehalt von 7000 D-Mark und sagte zu.

Ich wäre überall hingegangen, nur fort von diesem Alltag. Zudem war es für mich einfacher zu sagen, ich gehe nach Russland, ich mache Karriere, als zu erklären: Ich gehe nach Berlin, um zu schreiben, ich weiß nur noch nicht, was.

Im Sommer 1989, als ich das letzte Mal Leningrad besucht hatte, wäre ich am liebsten dort geblieben, denn die allortens spürbare Liberalität wog für uns Touristen die katastrophale Versorgungslage auf. Im Herbst 1992 kam ich nicht mehr aus der DDR, sondern aus der BRD, ich flog nicht in die Sowjetunion, sondern nach Russland, Leningrad hieß wieder St. Petersburg. Während eines der zahlreichen Geschäftstreffen zog ich, auf der Suche nach einem Stift, das Taschenbuch *Erinnerungen an Leningrad* von Joseph Brodsky hervor. Die Frau, die das Englisch meines Auftraggebers ins Russische übersetzte, sah das Buch und lud mich im Anschluss ein, gemeinsam zu dem Haus zu gehen, in dem Brodsky gelebt hatte. Sie war es auch, die mir in der Folge die Redakteure vorschlug. Als ich am 2. Januar 1993 mit zwei Apple-Computern, einem Drucker und einer Klebmaschine nach St. Petersburg flog, erwartete mich in zwei angemieteten Räumen im TASS-Gebäude an der Sadowaja bereits eine kleine Redaktionsrunde. Am 12. Januar erschien dann die erste Ausgabe von *Priwet Peterburg*.

Als Ostler in der Rolle des westlichen Geschäftsmannes lehrte ich das, was ich selbst erst zwei oder drei Jahre zuvor gelernt hatte. Die Marktwirtschaft in Russland war noch kein Jahr alt, wir lebten mit der Inflation und mussten beinahe wöchentlich eine neue Anzeigen-Preisliste drucken.

Jeden Abend schrieb ich an meinen Freund Helmar Penndorf einen Faxbrief, eine Art Tagebuch. Helmar war bereits so krank, dass wir nicht wussten, ob wir uns wiedersehen würden. Beim Schreiben gab ich mir Mühe; ich wusste, wie genau er meine Sätze lesen würde, denn ihm hatte ich gestanden, was ich eigentlich werden wollte: Schriftsteller. Nach den ersten Briefen antwortete er mit Zeichnungen, auf die ich einging, was zu neuen Zeichnungen führte. Zur Hauptfigur unseres Zwiegesprächs wurde Nos, ein Wiedergänger der Gogol'schen Nase.

Helmar Penndorf starb Anfang Februar 1993. Mit seinem Tod endeten nicht nur die Faxbriefe. Auch meine Aufmerksamkeit, die den ganzen Tag über nach Erzählenswertem gesucht hatte, erlosch. Ich brachte es nun sogar fertig, in den wenigen freien Stunden meine alten Manuskripte hervorzuholen, um nach jahrelanger Unterbrechung an ihnen herumzubosseln. Verwundert fragte mich Helmars Frau, warum ich denn nicht über St. Petersburg schriebe, schließlich hätte ich doch die Stadt vor der Nase.

Ich glaube, dass mich St. Petersburg zum Schriftsteller machte.

Die Stadt war zu Beginn der neunziger Jahre ein Ort, an dem verschiedene Zeiten aufeinanderprallten: Die Zeiten Puschkins und Dostojewskis waren ebenso präsent wie das Laboratorium der Moderne vom Anfang des 20. Jahrhunderts oder das Petrograd der Oktoberrevolution und des Bürgerkriegs. Und natürlich gab es noch Leningrad, die unmittelbare Erinnerung an stalinistischen Terror, die deutsche Blockade im Zweiten Weltkrieg, und jene Stadt, die wir als DDR-Touristen besucht und in der wir uns über Gorbatschow und Jelzin gestritten hatten. Seit einigen Monaten führte nun ein brutaler, unberechenbarer, schriller Kapitalismus seine Ouvertüre auf. Es genügte, ein paar hundert Meter den Newski entlangzugehen, um die monströsen Widersprüche eng nebeneinander zu erleben: die Superreichen und das Heer der Armen, die westlichen Geschäfte und die leeren Staatsläden, die orthodoxen Priester neben den sogenannten »Müttern der Erde« und Hare-Krishna-Jüngern, Royalisten neben Kommunisten, Faschisten neben Demokraten, die alte Avantgarde neben den verdienten Künstlern der Sowjetunion oder den jungen Sozartisten. Außerdem gab es in dieser Stadt kaum einen Quadratmeter, der nicht auf irgendeine Weise literarisch gepflastert war. Man konnte immer noch mit Raskolnikow den Weg zur Gemüsehändlerin gehen oder vom Haus von Alexander Block zu dem von Brodsky pilgern. Und ich kam aus jenem Land, das am Tod von über einer Million Bewohnern Leningrads Schuld trägt, die während der Blockade von 1941 bis 1943 verhungerten. Ich arbeitete mit Journalisten zusammen, die noch Kindheitserinnerungen an diese Zeit hatten. Verglichen mit ihrem Gehalt, verdiente ich das Hundert- bis Zweihundertfache.

Im Nachhinein scheint es mir so, als wäre meine Aufmerksamkeit mit dem Länger- und Wärmerwerden der Tage zurückgekehrt. Die Müdigkeit der Wintermonate legte man mit den Mänteln und Mützen ab, die Gerüche und Farben kamen wieder, die Straßen und Parks waren voller Redner, Musiker, Händler und Flaneure. Der Mai, in dem der Sommer fast Übergangslos auf den Winter folgte, war eine Befreiung. Ich trug Ossip Mandelstams Reise nach Armenien mit mir herum – und begann eigene Beobachtungen zu notieren. Erst jetzt wurde ich mir wieder meiner fünf Sinne bewusst. Ich genoss es, über die Welt schreiben zu können, die mein Alltag war. Zwischen dem Bericht einer Straßenbahnfahrt und Skizzen über eine Verkäuferin entstand eine erste Geschichte.

Das Hochgefühl, um nicht zu sagen: die Euphorie dieser Wochen galt weniger den einzelnen Versuchen, sondern vielmehr einem unbekanntem Raum, der sich plötzlich vor mir auftat. Ich wurde im Sätzemachen und in St. Petersburg gleichermaßen heimisch. Zum ersten Mal hatte ich das Gefühl, dass etwas möglich wurde, was ich bisher immer vergeblich erhofft und versucht hatte.

Aber erst nach meiner Rückkehr im Juli 1993 in ein Deutschland, das gerade seine erste wirtschaftliche Krise seit dem Beitritt erlebte, begriff ich die Analogien der Erfahrungen. Bei aller Fremdheit gab es diesen Weltenwechsel, den Übergang von einem System zu einem anderen, hier wie dort. Und die DDR war wie kaum ein anderes Land von der Sowjetunion

geprägt gewesen. Nur hatten wir praktisch keine Übergangszeit erlebt. Vom vierzigsten Jahrestag der DDR bis zum Beitritt war kaum ein Jahr vergangen.

Ich hatte Glück: Meine ehemalige Zeitung sowie ein paar Ersparnisse ermöglichten es mir, anderthalb Jahre tun zu können, was mir beliebte.

Doch auf den Rausch der Weißen Nächte folgte eine gewisse Ratlosigkeit. Meine Versuche, die Petersburger Reise in Skizzen zu beschreiben, stockten. Die unmittelbare Anschauung, die tagtäglichen Beobachtungen fehlten mir. Ich las viel und fast ausschließlich russische und sowjetische Literatur, manchmal tippte ich eine Idee in den Computer. Ab September jedoch, mitten im Umzug nach Berlin-Neukölln, stellten sich plötzlich die Geschichten ein. Ausgangspunkt waren meistens nur ein Satz, dem ich nachspürte, oder eine Gesprächskonstellation, in der ein Wort das andere gab und sie sich zu einer Erzählung fügten. So erinnerte ich mich an die Absicht einer russischen Kollegin, die gesagt hatte, wenn wir für die Redaktion neue Räume samt Küche bekämen, würde sie nur noch für uns kochen. Ich malte mir die Folgen dieses Wunsches aus und schrieb über eine Zeitungsredaktion, die von ihren Mitarbeiterinnen zur Wohnung umfunktioniert wird. Der Ausgangspunkt für die Banja-Geschichte in der Mitte des Buches war der Versuch, von einer feiernden Männergesellschaft im Dampfbad zu erzählen. Dass diese Situation sich zu einer kannibalistischen Orgie steigerte, überraschte mich selbst und gab mir Rätsel auf. Ich war der Stimmigkeit der Bilder gefolgt, ein Schritt hatte den nächsten als notwendig erscheinen lassen. In anderen Geschichten blieb von der ursprünglichen Idee nichts zurück. So wollte ich einmal etwas über leere Bier- und Coladosen erzählen, die für die einen Abfall, für die anderen Reliquien waren. Die Geschichte, die daraus entstand – es ist die zweite im Buch –, schrieb ich innerhalb von zwei Stunden. Ich folgte ihr wie ein Leser – ohne zu wissen, was im nächsten Satz stehen würde. Bei einem Urlaub in der Toskana wurden die Nikolaus-Darstellungen zum Auslöser einer Nikolaus-Geschichte. Sah man in Siena und Florenz die Entstehung der Kunst aus dem Kult, so ließ sich in Russland der umgekehrte Prozess beobachten. Das brachte mich auf die Idee, die der Ikonengeschichte zugrunde liegt.

Sollte ich in einem Satz zusammenfassen, worum es mir beim Schreiben ging und geht, dann müsste er lauten: Ich will etwas über einen bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit sagen. Das heißt, ich versuche, den alten Geschichten von Liebe und Tod etwas von unserer Zeit mitzugeben. Indem ich mich vorhandener Muster bediene, hoffe ich auch die alten Geschichten lebendig und lesbar zu halten. Denn Literatur, wenn sie diesen Namen verdient, bedeutet immer zeitliche und räumliche Vergegenwärtigung. Nichts ist vergangen, wenn wir die Spuren in unserer Zeit zu finden vermögen, wenn es uns gelingt, sie zu sehen, zu hören, zu tasten, zu schmecken, zu riechen, also zu lesen.

Hatte ich immer vergeblich nach der unverwechselbaren eigenen Stimme gesucht, so begriff ich während des Schreibens, dass ich diese eigene Stimme gar nicht brauchte, dass es für mich vielmehr darauf ankam, mich auf die verschiedenen Stimmen und Erlebnisse einzulassen. Mit der russischen Literatur am Ohr hörte ich auf die Resonanz, die sich zwischen dem Erlebten und den eigenen Erfahrungen ergab. Gar nicht zu überschätzen war dabei der Einfluss der Moskauer Konzeptualisten, insbesondere der Prosa von Vladimir Sorokin und der Schriften von Boris Groys. Ihre Arbeiten waren für mich Katalysatoren wie auch Geburtshelfer. Es war meine kopernikanische Wende. Nicht mehr ich selbst mit meiner unverwechselbaren Sichtweise und Stimme stand im Mittelpunkt; stattdessen versuchte ich mich von verschiedenen Positionen aus und auf unterschiedlichen Wellenlängen der Wirklichkeit zu nähern. Ich war nicht mehr die Sonne, sondern der Sputnik.

Das, was ich für das Besondere am St. Petersburg jener Zeit hielt, ließ sich nicht durch einen einzigen Stil ausdrücken, sondern nur durch ein Bündel unterschiedlichster Stile und Geschichten. So wie sich eine Auffassung vom Glück an der anderen relativiert, sollte sich ein Stil, eine Geschichte an der anderen relativieren. Ich begriff, dass es keine veralteten oder obsoleten Erzähltechniken gab, sondern nur angemessene und unangemessene.

Den angemessenen Stil fand ich nicht immer, oft gelang es mir erst nach längerer Suche. So wollte ich eine Geschichte schreiben, in der zwei westliche Geschäftsleute über einen Russen sprechen, von dem sie glauben, betrogen worden zu sein. Aber diese Geschichte ließ sich nicht schreiben. Ich hatte sie schon aussortiert, als ich mich daran erinnerte, was wir im Literaturunterricht gelernt hatten, nämlich dass Ernest Hemingway ein Meister des Dialogs war. Ich weiß nicht mehr, welche von Hemingways Short Storys ich benutzte, jedenfalls war es eine, die mit einem Dialog begann. Ich zählte die Silben des Wortwechsels, der durch ein »sagte er«, »sagte XY« unterbrochen wurde, und füllte diese Struktur mit meinem Text. Nach ein paar Zeilen hatte ich den Gestus begriffen, und die Geschichte schrieb sich nun wie von selbst. Im Nachhinein erscheint es mir geradezu folgerichtig, dass ich für diese Erzählung in der russischen beziehungsweise sowjetischen Literatur keine Vorbilder fand. Die Zeit Hemingways hielt gerade erst Einzug in Russland.

Was mir leider nie gelang, war eine Geschichte über den Besuch von Petersburgern in Berlin. Mich beschäftigte die Erfahrung, dass Freunde, die ich in Russland wegen ihrer Souveränität bewundert hatte, in Berlin davor zurückschreckten, allein die U-Bahn zu benutzen, während andere, die mir in St. Petersburg nie aufgefallen waren, in Berlin regelrecht aufblühten. Sobald jedoch meine Figuren deutschen Boden betraten, bekamen sie weiche Knie.

Beflügelnd war die Anerkennung, die ich durch meine erste Leserin, meinen ersten Leser erfuhr. Ihre Ermutigungen schenken mir Vertrauen in die eigenen Gehversuche und ließen mich weitermachen. Abgesehen vom Vorwort und einer späteren grundsätzlichen Umarbeitung einer Episode, waren die 33 Geschichten im Juni/Juli 1994 geschrieben.

Ich bin kein Zahlenmystiker, trotzdem erschien mir die 33 erstrebenswert. Mit einigen Klimmzügen schaffte ich es, auf diese Anzahl Geschichten zu kommen. Danach hatte ich das Gefühl, alles Material, allen Odem, alle Lust aufgebraucht zu haben.

Da ich jede Geschichte als gleichberechtigten Teil einer einzigen Erzählung ansah, gab ich ihnen keine Überschriften. Die anfangs als selbständige Skizzen geplanten Beobachtungen hatte ich in Geschichten eingebaut oder aussortiert. Schon beim Schreiben hatte ich das Gefühl, dass sich die Erzählungen in Paaren einstellten oder dass ein Pendant existierte. Die Anordnung der Texte entspricht dieser Idee insofern, als ich glaube, dass die erste mit der letzten korrespondiert, die zweite mit der vorletzten und so weiter. Nur für die Banja-Geschichte, die auch die umfangreichste ist, fand sich keine Entsprechung, deshalb platzierte ich sie in der Mitte.

Durs Grünbein, der mich früh ermuntert hatte, weiterzuschreiben, schickte das Manuskript an verschiedene Verlage, Karin Graf, die gerade erst ihre Literaturagentur gegründet hatte, nahm sich meiner an, was für mich die erste Anerkennung außerhalb des Freundeskreises bedeutete.

Genauso wichtig wie der Beginn des Schreibens war dann jener Augenblick, in dem ich im Berlin Verlag saß und meine spätere Lektorin Elisabeth Ruge mich nach einer halben Stunde Plauderei fragte: »Wären Sie denn bereit, uns Ihr Manuskript anzuvertrauen?« Viel fehlte nicht, und ich hätte laut losgelacht, weil ich selbst kurz davor gewesen war zu fragen: »Wären Sie denn unter Umständen bereit, sich meines Manuskriptes anzunehmen?« Von diesem 31. Januar 1995 an konnte ich nun auf die Frage, was ich denn mache, antworten: Ich schreibe.

Das Lektorat habe ich genossen. Noch heute empfinde ich es als eine beglückende Erfahrung, dass andere sich hauptberuflich darum bemühen, meine Texte besser zu machen.

Es gibt ein paar Geschichten in den 33 Augenblicken des Glücks, die mir nach zwölf Jahren auf eine angenehme Art und Weise fremd geworden sind. Die lese ich fast so, als hätte nicht ich sie geschrieben. Etwa eine Handvoll Geschichten würde ich gern verbessern. Damit meine ich nicht nur, dass sich hier und da ein Wort streichen oder austauschen ließe. Nein, ich möchte etwas ändern, weil ich die Idee von damals wiedererkenne, weil ich mir unsicher bin, ob sie sich zu etwas Eigenem verselbständigt hat. Doch für Korrekturen ist es zu spät. Der Raum, den ich hatte betreten dürfen, hat sich schon lange wieder hinter mir geschlossen.

Etwa zur selben Zeit, in der ich das Manuskript beendete, erschien das Zwiegespräch mit Helmar Penndorf in Faxen und Zeichnungen als Privatdruck. Der Künstler Olaf Wegewitz hatte Arbeiten von Helmar Penndorf im Kunstverein Schloss Röderhof ausgestellt und Von Nasen, Faxen und Ariadnefäden anstelle eines Kataloges herausgegeben. Sicher hat es auch etwas Fragwürdiges, Briefe – noch dazu nach so kurzer Zeit – ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen. Doch die Reaktionen besänftigten die schlimmsten Zweifel.

Nachdem ich Katharina Wagenbach-Wolff, deren Vorfahren als Buchhändler und Verleger bis 1917 in Petrograd gelebt hatten, ein Exemplar geschenkt hatte, endete keine unserer Begegnungen ohne ihre Mahnung: »Wir müssen etwas mit den Zeichnungen machen!« Alle Versuche, Briefe und Zeichnungen zu trennen oder den Text zumindest zu reduzieren, endeten unbefriedigend. Und so erschien das Buch ein zweites Mal, diesmal mit ISBN-Nummer, im Jahr 2000 in der Friedenauer Presse.

Jedes Wort über dieses Buch erscheint mir als ein Zuviel. Werde ich am Anfang einer Lesung vorgestellt, dann höre ich oft Helmars Namen. Auch deshalb bin ich froh, dass es dieses Buch gibt.

In dem Dreivierteljahr zwischen dem Abschluss des Manuskriptes und der Veröffentlichung der 33 Augenblicke des Glücks versuchte ich mich, unterbrochen durch das Lektorat, an verschiedenen Ideen. Doch nichts gelang. Die Arbeit an 33 Augenblicke war zumeist lustvoll gewesen. Jetzt hockte ich vor dem Computer und hatte das Gefühl, dass mein Schriftstellerdasein beendet war, bevor es überhaupt begonnen hatte. Ich befürchtete sogar, nur über Russland schreiben zu können. Für Deutschland, so vermutete ich, fehle mir wohl die Distanz, die Zeit sei einfach noch nicht reif dafür.

Dabei hatte ich den Wunsch, über Ostdeutschland nach 1989 zu schreiben, denn darüber zu reden und zu generalisieren erschien mir immer unangemessener. Ich war damals nicht besonders gut auf uns Ostdeutsche zu sprechen. Die Mehrheit hatte in Kohl eine Art Weihnachtsmann gesehen. Ich empfand die Entwicklung deshalb weniger als eine Vereinnahmung durch den Westen. Vielmehr hatte ich das Gefühl, von den eigenen Leuten von hinten umgeschubst worden zu sein. Wie ließ sich das Wahlergebnis vom März 1990 anders deuten? Wir hatten unser Geschick selbst gewählt. Zudem immunisierten mich meine Petersburger Erlebnisse gegen Larmoyanz. Mitte der neunziger Jahre war jedoch offensichtlich geworden, dass das Wirtschaftswunder im Osten nicht stattfinden würde. Mit einer Ideologie, die auf wirtschaftliches Wachstum setzte, war den Problemen nicht beizukommen. Zudem wurde mir mehr und mehr bewusst, dass das, was im Englischen als transition, also als Transformationsprozess bezeichnet wurde, etwas historisch Neues war und dass sich diese Veränderungen nirgendwo in solcher Radikalität und Schnelligkeit vollzogen hatten wie in Ostdeutschland. Für den Westen war mit der ehemaligen DDR ein neuer,

staatlich subventionierter Absatzmarkt entstanden, ohne dass man damit zugleich lästige Konkurrenz hinzubekommen hätte.

Der entscheidende Schreibimpuls für das zweite Buch wurde durch Erlebnisse ausgelöst, die mir in ihrer Vertracktheit und Widersprüchlichkeit als exemplarisch für die neue Zeit erschienen.

Eines Abends rief mich meine Freundin vollkommen aufgelöst an, um mir mitzuteilen, dass sie einen Dachs überfahren habe. Nachdem sie erzählt hatte, wie groß und schön dieses Tier sei und wie stark sein Wildgeruch, verkündete sie in ihrer Verzweiflung, sie wolle am nächsten Morgen zum Naturkundemuseum fahren, um dort zu fragen, ob das Museum nicht einen Dachs brauche. »So wäre das nicht ganz umsonst gewesen!«, sagte sie – und musste über sich selbst lachen.

Dann ein Wochentag Ende Juli 1995, Sommerwetter. Die letzten Korrekturen am Manuskript der 33 Augenblicke waren beendet, ich war frei! Sooft ich mir diesen Moment vorgestellt hatte, war er immer mit der Erwartung eines völlig neuen Hochgefühls verbunden gewesen. Davon jedoch fehlte jede Spur, als ich am frühen Abend in den Zug stieg, um über Magdeburg nach Halberstadt zu fahren, auf dem Weg zu meinem ersten Stipendium. Ich wusste, was mich erwartete. Der Kunstverein Schloss Röderhof brachte seine Stipendiaten für zwölf Wochen in einem Bungalow unter. Vom Vorhof des Schlosses stieg man über eine breite, schon recht desolate Treppe zu einer Art Terrasse hinauf, durch deren Wildnis ein Trampelpfad führte, der an dem Bungalow endete. Die alles umgebende Schlossmauer war an einigen Stellen zerstört, so dass plötzlich verirrte Rehe oder Spaziergänger aus dem angrenzenden Wald vor einem standen. Ich sah dieser Einsamkeit mit Unbehagen entgegen. Außer Faulkner hatte ich noch ein Taschenbuch mit Short Storys von Raymond Carver in der Tasche, darin las ich, um auf andere Gedanken zu kommen.

Es war gerade noch so hell, dass ich bei meiner Ankunft die Türme vom Dom, von der Martini- und der Liebfrauenkirche aus dem Zugfenster erkannte.

Ich stieg aus. Im Halberstädter Bahnhof sprach mich eine Japanerin an. »To Magdeburg? To Frankfurt?«, hauchte sie. Ich ging mit ihr zum Fahrplan. Es gab keinen Zug mehr nach Magdeburg und auch keinen nach Frankfurt, nur einen nach Göttingen, in zehn Minuten. Ich sagte ihr, dass es meines Wissens von Göttingen nicht mehr weit sei bis Frankfurt. Sie nickte, behielt aber ihren ängstlichen Blick. Auch die Fältchen auf der Stirn verschwanden nicht. Außerdem fiel mir nicht das Wort für Bahnsteig ein, aber da sie aufhörte zu nicken, als ich sagte: »From number three«, ging ich mit ihr noch in die Unterführung und zeigte zum zweiten Ausgang: »Number three«, wiederholte ich. Auf dem einen Schild standen aber nur eine »4« und eine »5« und auf dem anderen »1« und »2«. Deshalb begleitete ich sie zum Bahnsteig, wo gerade eine Diesellok mit zwei Anhängern einfuhr. Hier hing ein Fahrplan, auf dem es die Verbindung nach Göttingen nicht gab und auch keine nach Magdeburg. Ich lief der Schaffnerin nach, die aus dem angekommenen Zug gestiegen war. Sie legte ihre schwarze Mappe auf eine Bank und blätterte darin. »Sie fährt mit mir«, sagte die Schaffnerin, »zweiundzwanzig siebzehn bis Oschersleben, steigt für sechzig Mark in ein Taxi und ist halb zwölf in Magdeburg.« Ich übersetzte. »And to Frankfurt?« Die Schaffnerin schloss einen Moment die Augen, schlug die schwarze Mappe zu, lief zu den beiden Wagen zurück und setzte einen Fuß auf den unteren Rost des Einstiegs. »Nun?« Ihre Hose spannte über den kurzen Schenkeln. Ich fragte die Japanerin, ob sie mitwolle. Für sechzig Mark fände sich hier wahrscheinlich auch ein Hotelzimmer. Sie nickte. Ich bedankte mich bei der Schaffnerin, die nun die Stange neben der

Tür ergriff, den linken Fuß nachzog und mit vorgebeugtem Oberkörper hinaufstieg. In der Uniformhose schien sich ihr Hintern zu vergrößern. Ich ging mit der Japanerin die Treppe zur Unterführung hinunter und fragte, woher sie komme. »From Korea.« – »Goslar«, entfuhr es mir, als wir an dem Fahrplan in der Bahnhofshalle vorbeikamen. »The timetable of Goslar!« Als ich den Taxifahrer fragte: »Wollen Sie die Dame ins Hotel fahren oder mich nach Röderhof«, setzte er sich statt einer Antwort hinters Lenkrad. Ich schob meine Tasche auf den Rücksitz und ging mit der Japanerin zum nächsten Taxi. Der Fahrer, ziemlich jung, braungebrannt, in kurzen Hosen, blieb mit verschränkten Armen hinter der Tür stehen und sagte nur, Hotelzimmer seien knapp und schlecht, und unter hundert Mark spiele sich da sowieso nichts ab. Mit hundert Mark komme man ziemlich weit, zum Beispiel nach Magdeburg. Ich übersetzte. Mein Taxifahrer rief, dass er seine Zeit nicht geschenkt bekomme. Die Japanerin sagte: »To Magdeburg.« Da verschwand der Fahrer im Taxi und stieß die Beifahrertür von innen auf. Die Japanerin drehte sich noch einmal um, rief: »Thank you very much«, und stieg ein. »Nach Magdeburg!«, schrie mein Fahrer. Er war aus seinem Wagen gesprungen. »Nach Magdeburg!« Ich riss die hintere Tür des Taxis auf, streifte den Bauch des Fahrers und setzte mich neben meine Reisetasche. Er fuhr los, sein Radio dröhnte. Ich überlegte, wie ich mich verhalten sollte, ob ich ihm jetzt mehr Geld zu geben hatte oder nicht. Wir rasten durch die Dunkelheit. Plötzlich hielten wir. Im Scheinwerferlicht sah ich das Tor des Schlosses, zahlte, gab ein paar Mark Trinkgeld und stieg aus. Das Taxi fuhr zurück auf die Straße und brauste davon. Um mich herum war es stockdunkel. Ich blieb eine Weile stehen, bis sich meine Augen an das Dunkel gewöhnt hatten.

Das war Kapitel vier aus den *Simplen Storys*, reduziert auf das tatsächlich Erlebte.

In den folgenden Tagen arbeitete ich nicht, sondern las die Erzählungen von Raymond Carver, ging spazieren, fuhr Rad, besuchte Freunde und erzählte ihnen, was mir bei meiner Anreise widerfahren war. »Das ist ja eine richtige Geschichte«, sagten sie.

Ich versuchte, das Erlebte aufzuschreiben. Ich wollte aber nicht von einem Schriftsteller auf dem Weg zum Stipendium schreiben. So schrieb ich von Martin Meurer, einem ehemaligen Studenten der Kunstgeschichte, der jetzt als Vertreter arbeitet. Weil man ihm die Fahrerlaubnis weggenommen hat – da verfügte ich über konkrete Erfahrungen –, muss er mit dem Zug reisen. Ich versuchte diese Geschichte im Tonfall von Carvers *Storys* zu erzählen. Auch wenn ich nur langsam vorankam, hatte ich doch vom ersten Satz an das Gefühl: Auf diese Art ließ sich über die unmittelbare Gegenwart schreiben. Als hätte der Stoff sich seinen Tonfall gesucht, als würde der Tonfall die Geschichten anziehen. Plötzlich schien sich mein Alltag wie von selbst in Geschichten zu verwandeln. Ein Spaziergang über das Feld und meine heimliche Angst in der Finsternis des Bungalows reichten fürs Erste, um das Innenleben eines entlassenen Lehrers in seiner Sommerfrische zu skizzieren.

Merkwürdigerweise hatte ich die Geschichten von Carver bei einer früheren Lektüre wieder aus der Hand gelegt. Bei ihm, so fand ich damals, war die Welt klein und unpolitisch. Meistens ging es um Männer, die aus irgendwelchen Gründen beruflich und privat gescheitert waren, die in Küchen oder Schlafzimmern saßen, im Vorgarten oder im Auto. Für jemanden, der den Herbst 89 in Leipzig und dann die Umwälzungen in Russland miterlebt hatte, war das befremdlich privat – bis ich plötzlich kapierte: Genau das ist doch deine Welt geworden!

Als mein erstes Buch Mitte September 1995 erschien, hatte ich zumindest das Gerüst von vier neuen Geschichten in der Tasche. Es vergingen einige Monate, bis ich wieder in die Arbeit zurückfand. Ein paar Ideen waren dazugekommen. Ich suchte für mein Short-Story-Schreiben nach einem englischsprachigen Hintergrund und erhielt – ich scheue mich fast, es zu sagen,

weil es so unverschämt luxuriös ist – ein sechsmonatiges Stipendium für New York, das ich Anfang Juli 1996 antrat.

Jetzt hatte ich Zeit und Ruhe. Ich wohnte in der Nähe von Gesine Cresspahl auf der Upper Westside, blickte aus dem 17. Stock in Richtung Midtown und dachte an Altenburg. Morgens las ich ein paar Seiten Carver oder Hemingway auf Englisch, um den Tonfall im Ohr zu haben. Dabei war es mir nie wichtig, den Stil möglichst genau zu imitieren. Nicht das Verhältnis zu den Vorbildern war mein Kriterium. Wichtig war, dass es mir gelang, durch ihre Anregung meine Gegenwart zum Sprechen zu bringen. Ich arbeitete nicht anders als zuvor, nur die Vorbilder waren andere. Der Stil war relativ homogen, denn im Vergleich zu Osteuropa manövrierte Ostdeutschland – als Teil der Bundesrepublik – bereits in ruhigeren Gewässern. Unmittelbare Bezüge gibt es beispielsweise in den Kapiteln zwei und zwölf. Kapitel zwölf heißt »Die Killer«, die Hemingway-Vorlage »Killer«. Hemingway lässt zwei Killer, während sie auf ihr Opfer warten, über einen Mann reden, den sie gefesselt haben. Über jemanden zu reden, als wäre er nicht anwesend, ist ein Akt der Machtdemonstration, ja der Verachtung. Bei mir sprechen nicht zwei Killer, sondern zwei Anzeigenakquisiteure über ihren Kollegen von der Konkurrenz in dessen Beisein. »Neues Geld«, Kapitel zwei, ist praktisch eine Nacherzählung von »Up in Michigan« von Ernest Hemingway. Dessen Geschichte beginnt so: »Jim Gilmore kam aus Kanada nach Hortons Bay. Er kaufte dem alten Horton die Schmiede und den Eisenladen ab.« Bei mir heißt es: »Harry Nelson kam im Mai 90, eine Woche nach meinem neunzehnten Geburtstag, aus Frankfurt nach Altenburg. Er suchte nach Häusern, vor allem aber nach Bauland an den Zufahrtsstraßen zur Stadt. Es ging um Tankstellen.«

Nachdem ich etwa ein Dutzend Geschichten beisammen hatte, begann ich sie miteinander zu verbinden. Ich fragte: Welche SIE könnte diese weibliche Ich-Erzählerin sein, welcher ER könnte jener männliche Ich-Erzähler sein? Ich zeichnete mir Kästchen auf und verband sie miteinander, strich durch, wählte andere Varianten. Das tat ich so lange, bis alle Geschichten direkt oder indirekt miteinander verknüpft waren. Dieser Abend war einer der schönsten meines Schreiberlebens. Denn ohne dass ich mir etwas hatte ausdenken müssen, waren durch die Verbindungen Geschichten hinter den Geschichten entstanden. Plötzlich hatte ich da die beiden Familien, die Schuberts und die Meurers, und dann Barbara Holitschek, die behauptet, einen Dachs überfahren zu haben.

Bei jeder neuen Idee suchte ich nach Figuren, die dazu passten, vielleicht so, wie ein Regisseur nach Schauspielern sucht. Statt einer Konstruktion war eine Art Spielanleitung entstanden, der auch ich unterworfen war. In meinen Entscheidungen war ich nicht mehr frei – es sei denn, ich änderte die Spielanleitung. Beim Einfügen einer neuen Story war es meistens von Vorteil, dass ich die Figuren bereits kannte, dass ich wusste, worüber sie reden würden und woher sie kamen. Manchmal aber verdarb mir diese »Anbindung« auch Ideen.

Natürlich fragte ich mich, warum es mir möglich war, ausgerechnet im Stil der traditionellen amerikanischen Short Story von Ostdeutschland zu erzählen. Eine Erklärung wäre: Mit der Währungsunion am 1. Juli 1990 waren wir praktisch über Nacht in eine letztlich amerikanisch geprägte Kultur eingetreten. Von heute auf morgen lebten wir in einem kapitalistischen System. Die Situationen, in die meine Figuren geraten, könnte es so oder so ähnlich überall in der sogenannten westlichen Welt geben. Sie sind simpel. Doch die Figuren haben andere Spielregeln erlernt als diejenigen, die plötzlich gelten. Sie reagieren mit Notwendigkeit anders, als wenn sie im Westen geboren worden wären. Ihnen sind die Freude und der Schock, das Staunen und die Unsicherheit dieses Weltenwechsels anzumerken. Ich hoffe, dass Simple Storys – Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz sowohl etwas vom verschwundenen Osten

erzählt als auch vom Verschwinden des Westens, also davon, wie sich der Westen durch den Wegfall des Ostblocks verändert.

Im April 1997, ein knappes Jahr vor Erscheinen der *Simple Storys*, hatte ich als vorangegangener Förderpreisträger eine Rede bei der Döblin-Preis-Verleihung zu halten. Am Vortag fand ich in Döblins gesammelten Schriften jenen Satz, auf den meine Rede hinauslief. In »Epilog« von 1948 schreibt er: »Zudem hatte jedes Buch seinen Stil, der nicht von außen über die Sache geworfen wurde. Ich hatte keinen »eigenen« Stil, den ich ein für allemal fertig als meinen (»Der Stil ist der Mensch«) mit mir herumtrug, sondern ich ließ den Stil aus dem Stoff kommen.« In Alfred Döblin hatte ich einen literarischen Patron entdeckt. Durch ihn verstand ich mein eigenes Schreiben besser. Auch mir ging es darum, den jeweils angemessenen Stil zu finden.

Noch während des Lektorats von *Simple Storys* hatte ich die Idee, eine Novelle über meine Schulzeit in der DDR zu schreiben. Sosehr ich die Short Story liebte, sehnte ich mich nach Abwechslung, nach längeren Sätzen, Vergleichen, Beschreibungen.

Nach Vorbildern musste ich nicht lange suchen. Ich fand sie in so unterschiedlichen Texten wie Tonio Kröger, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* oder in den Novellen von Stefan Zweig. Mir erschienen sie deshalb adäquat, weil einerseits das Dresden, das ich kennengelernt hatte, in seinen Umgangsformen und seiner ganzen Kultur sehr traditionell und bürgerlich gewesen war, eine Bürgerlichkeit, die ich in der DDR als ein Dagegenhalten empfunden hatte. Andererseits hoffte ich auf einen Verfremdungseffekt, wenn dieser »spätbürgerliche« Ton mit dem realsozialistischen Schulalltag kollidierte.

Das erste Kapitel dieser Novelle schrieb ich auf der Lesereise von *Simple Storys* und glaubte – Handlung und Ende waren mir klar –, das Manuskript bis zum Herbst beenden und bereits im nächsten Jahr wieder mit einem Buch aufwarten zu können.

Doch so deutlich ich den Inhalt vor Augen hatte, die Novelle ließ sich nicht schreiben. Schon mit dem zweiten Kapitel verlor ich den Tonfall. Statt Pubertät zu beschreiben, klang ich selbst pubertär. Und ich sah, dass auch das erste Kapitel nicht frei davon war. Meine Situation glich jener nach dem ersten Buch – als hätte ich das Schreiben über Nacht verlernt.

Mir fällt für jene Versuche kein besseres Attribut ein als pseudodissidentisch. Ich gab der verschwundenen DDR noch einmal einen Tritt, ohne etwas zu riskieren. Woran hätte ich als Leser erkennen können, dass diese Novelle erst 1998/99 geschrieben worden war und nicht schon vor dem Mauerfall? Was hatte all das mit unserem Hier und Jetzt zu tun?

War es nicht angemessener zu fragen, was aus den Mutigen und Aufrechten, aus den Jüngern des Wortes wurde, als man für sie die perfide Bezeichnung vom »ehemaligen Bürgerrechtler« erfand? Um etwas über den Osten zu sagen, musste ich auch über den Westen schreiben. Das eine verstand man nur durch das andere. Erst wenn ich meinen Schulalltag mit jener Welt konfrontierte, in der wir seit 1990 lebten, würde die Novelle vielleicht möglich werden.

Um zu begreifen, dass ich nicht so einfach von der DDR erzählen konnte und um einen Ausweg aus dieser Pseudo-Dissidenz zu finden, brauchte ich ein Jahr. Die Suche nach der endgültigen Struktur des Buches beschäftigte mich bis in die letzten Monate der sich schließlich über mehr als sieben Jahre hinziehenden Arbeit an *Neue Leben*.

Es ist schwer zu sagen, wie sich Ideen herausbilden. Anregungen zu benennen ist einfacher. Ohne Die Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann würde *Neue Leben – Die Jugend Enrico Türmers in Briefen und Prosa*,

herausgegeben, kommentiert und mit einem Vorwort versehen von Ingo Schulze wahrscheinlich so nicht existieren. Bei Hoffmann gibt es zwei verschiedene Lebensgeschichten, die des philiströsen Katers und die Künstlerbiographie Kreislers, die scheinbar unvermittelt aufeinandertreffen. Zur Anregung durch die Lektüre kam dann die alltägliche Erfahrung, dass man die weiße Rückseite von ausgedruckten Manuskriptfassungen für alles Mögliche benutzen konnte, auch für Briefentwürfe.

Nachdem mir klar war, dass ich sozusagen auf der Rückseite meiner Novelle die Geschichte von 89/90 in Briefen erzählen wollte, glaubte ich, mit dem Schreiben beginnen zu können.

Bisher war ich immer von einer Konstellation, einem Satz, einer Situation ausgegangen, die Figuren hatten sich während des Schreibens zu erkennen gegeben. Beim dritten Buch war es genau umgekehrt: Ich musste mir zuerst über die Figuren, vor allem über die Hauptfigur Klarheit verschaffen, wollte ich auch nur einen Satz schreiben. Wie sah Enrico und wie sieht Heinrich Türmer die Welt – Türmer germanisiert seinen Namen Anfang der Neunziger –, und was sind die Gründe dafür? Warum schreibt er, wem und wie vielen schreibt er, was schreibt er wem? Erst ein halbes Jahr vor der Veröffentlichung des Buches fand ich, was auf der Hand zu liegen scheint, die Ringstruktur. Türmer erzählt sein Leben bis in die ersten Januartage des Jahres 1990, in denen die Briefe einsetzen. Das heißt, die im ersten Brief (an Vera) geschilderte Episode wird im letzten Brief (an Nicoletta) noch einmal – in anderer Deutung – erzählt. Erst mit dem letzten Brief weiß man, in welchem Zustand sich Türmer befand, als er den ersten Brief schrieb.

Die Schwierigkeiten, die ich habe, wenn ich über *Neue Leben* Auskunft geben soll, entsprechen den Schwierigkeiten, die ich beim Schreiben hatte. Denn für Türmers Handlungen und Meinungen, für seine Sicht auf die Welt gibt es nie nur eine Begründung. Immer existieren mehrere Lesarten, die sich mitunter widersprechen oder sogar ausschließen.

Ursula März schrieb in einer Rezension, *Neue Leben* beruhe auf dem »Prinzip der Wendejacke«. Die Wendejacke hat »keine Innen- und Außenseite, sondern einfach zwei gleichberechtigte, nach außen tragbare Seiten, die man je nach Gelegenheit und Wetterlage wechselweise tragen« kann. Und weiter: »Ein Buch, in dem alles, wirklich alles und jedes zwei Seiten hat und zwei Lesarten erlaubt [...]. Man kann es als glaubwürdige Chronik historischer und biographischer Ereignisse auffassen. Und als Konstruktion einer riesigen Geschwätzmaschine, der kein Satz zu glauben ist, weil jeder Instrument einer durchtriebenen Manipulation ist.«

Es kommt mitunter einer Erlösung gleich, wenn ich Sätze lese, die meine Arbeit in dem Licht zeigen, in dem ich sie gern sehen würde, ohne dass ich es selbst so formulieren könnte. Und wenn ich es könnte, würde ich ja doch nur eine Hoffnung, einen Wunsch ausdrücken.

Es ist schwer, aus *Neue Leben* zu zitieren. Man müsste sofort ergänzen, dass Türmer diese und jene Absicht verfolgt, zu anderen anderes sagt und ihm auch noch der Herausgeber widerspricht.

Schon in den ersten beiden Büchern war es mir wichtig, das Signal auszusenden: Ich kann diese Geschichte auch anders erzählen. So wie sich in den 33 Augenblicken des Glücks ein Stil am anderen relativiert, waren die den Inhalt referierenden Untertitel der Kapitel in *Simple Storys* als Stolpersteine gegen die Einfühlung gedacht. Sie sollten auch bedeuten: Hier macht einer auf Short Story. Die Struktur von *Neue Leben* verdankt sich wiederum dem Streben nach Episierung.

Natürlich ließe sich Türmers Werdegang, wie er ihn selbst darstellt, als eine Entwicklung vom unglücklichen Schriftsteller zum glücklichen Geschäftsmann beschreiben. Türmer behauptet, glücklich zu sein, weil er endlich die Suche nach Ruhm und Ewigkeit hinter sich hat und sich

nun frei fühlt für das tätige Leben und den Genuss des Augenblicks. Doch wer so viele Briefe innerhalb eines halben Jahres verfertigt, kann doch keiner sein, der das Schreiben an den Nagel gehängt hat. Gelingt ihm hier vielleicht das Werk, das zu schreiben er immer vergeblich versucht hat? Die drei Adressaten – Nicoletta in Bamberg, Johann in Dresden und Türmers Schwester Vera, die von Westberlin nach Beirut und dann nach Altenburg zieht – sind für ihn drei mögliche Lieben, drei verschiedene Lebensentwürfe, die sich aber nicht gleichzeitig verwirklichen lassen, einander sogar ausschließen.

Diese Unwägbarkeit, diese Unschärfe, diese Unsicherheit auf unpräzise Weise herzustellen war Bedingung und Ziel meines Erzählens.

Durch die Figur des Herausgebers ließ sich einerseits die Fiktion stärken (Briefausgaben haben in aller Regel einen Herausgeber), andererseits gewann ich durch sie eine zusätzliche Ebene.

Der Herausgeber, der meinen Namen trägt, hat, wie jeder Herausgeber, seine eigenen Interessen und Absichten, nur werden sie bei ihm schnell offensichtlich. Er sieht in Türmer literarische Konkurrenz. Zudem ist er eifersüchtig auf die enge Beziehung zwischen Enrico und dessen Schwester Vera. Die Leser haben allen Grund, diesem Ingo Schulze zu misstrauen. Es gibt in *Neue Leben* keinen Fixpunkt, keine Stelle, an der die Wahrheit versteckt wäre, während alle anderen Aussagen falsch sind.

Folgt man Türmers Abrechnung mit seinem bisherigen Leben, dann ist er jemand, der in der DDR bleiben, leiden und schreiben wollte, um eines Tages als erfolgreicher Schriftsteller und Dissident à la Biermann in den Westen zu gehen. Er ist gegen die DDR, aber um seinen Traum, den des dissidenten Schriftstellers, leben zu können, braucht er die ostwestgeteilte Welt. Was Türmer auszeichnet, ist sein Gespür dafür, dass der unwahrscheinliche, unvorstellbare Mauerfall seinen Traum gegenstandslos macht. Statt als gefeierter Dissident in den Westen einzuziehen, latscht er gemeinsam mit Millionen anderen über die Grenze.

Er rechnet mit sich auch insofern ab, als er behauptet, der Wunsch, Schriftsteller zu werden, habe ihm sein bisheriges Leben verdorben, weil ihm alles zum Material für eine Geschichte oder einen Roman wurde.

Aber vielleicht muss er so reden, damit seine Gegenwart umso strahlender erscheint. Denn wichtig ist, aus welcher Position heraus jemand spricht. Bei Türmer ist es die des immer erfolgreicher werdenden Geschäftsmannes.

Mir ging es darum, die Voraussetzungen des Erzählens mitzuliefern und ebenfalls der Kritik auszusetzen.

»Das Buch in seiner heilen Gestalt ist Literatur und ihre Kritik; Erzähltes und Erörterung des Erzählten«, heißt es bei Fühmann. Es geht um die Anamnese von Ost und West und zugleich um die Anamnese dessen, der davon erzählt. Denn gerade im Falle der DDR ist nichts so wohlfeil zu haben wie die nachträgliche Dissidenz.

So sehr Türmer die Vergangenheit reflektiert, so unreflektiert bleibt die Gegenwart, als wäre die kapitalistische Welt ein naturgegebener Zustand, in den man nach dem Irrweg von vierzig Jahren real existierendem Sozialismus zurückgekehrt ist.

Natürlich scheint es heikel, einen Schriftsteller zur Hauptfigur zu machen. Doch mehr noch als der Funktionär, der nur offiziell anerkannt war, entschied während dieser vierzig Jahre der Schriftsteller als Hohepriester des Wortes darüber, was als Wahrheit und was als Lüge galt. Seine Mutation zum Geschäftsmann war für mich der Paradigmenwechsel par excellence. Denn der Geschäftsmann, der Manager, ist das Zentralgestirn der heutigen Welt. Darin entsprechen Schriftsteller und Manager einander.

Schwierig war das Schreiben über die Gegenwart, über den Alltag des Geschäftsmannes. Konnte ich in den Erinnerungspassagen weit ausholen, tat ich mich schwer, den distanzlosen

Mitschriften des neuen Alltags einen poetischen Funken zu entlocken. Für mich wurde dieser Teil erst erzählbar, als ich Clemens von Barrista als mephistophelische Figur begriff. Die Anregung kam aus Hans Wollschlägers *Herzgewächse* oder der *Fall Adams*, einem ungeheuerlichen Buch, das eine komplexe Auseinandersetzung mit dem Fauststoff, vor allem mit dem Doktor Faustus von Thomas Mann ist.

Jener Clemens von Barrista, den bald alle nur noch den Baron nennen, obwohl er keiner ist – er fährt lediglich einen Chrysler Le Baron –, wird zum persönlichen Berater von Enrico Türmer. Türmer braucht nur auszuführen, was Barrista ihm einflüstert, um Erfolg zu haben. Sobald Barrista auftaucht, scheint jede Gefahr gebannt, der Alltag wird angenehm, die Welt verständlich.

Sehr oft wurde ich nach Lesungen gefragt, warum ich Barrista so positiv gezeichnet hätte, warum ich ihn nicht kritisiere.

Dabei verkörpert Barrista das, was auch heute noch regierungsamtlich als erstrebenswert gilt: unternehmerische Initiative, Effektivität, Risikobereitschaft, Wachstum, Erfolg. Barrista bereichert sich und meint, das sei der sicherste Weg für das Wohlbefinden aller. Das Unheimliche ist ja gerade, dass jemand wie Barrista überhaupt nicht auf die Idee kommt, sich selbst, sein eigenes Denken und Handeln in Frage zu stellen. Diese fraglose Akzeptanz war 1990 neu. Vorher hatten sich nicht nur Ost und West gegenseitig in Frage gestellt; die Legitimität der Systeme wurde auch von der jeweiligen Opposition (mal legal, mal illegal) angefochten. Die Propagandisten des Ostens und die Propagandisten des Westens mussten sich rechtfertigen oder zumindest auf ihr Image achten. Das änderte sich mit dem Mauerfall. Die Zeitung, bei der Türmer anheuert, wurde gegründet, um die Demokratie zu befördern. Zum Schluss bleibt ein Anzeigenblatt übrig, das über den Empfang des Erbprinzen im Altenburger Schloss berichtet, und zwar bevor diese Zeremonie überhaupt stattgefunden hat. Türmer sieht sich gezwungen, auf den Verlauf des Besuchs Einfluss zu nehmen, damit das tatsächliche Geschehen seinem Artikel entspricht. Barrista kann über solche Ängstlichkeit nur lachen – es zählt allein, was berichtet wird.

Barrista fällt alles zu, sowohl die Hälfte der alten Zeitung wie die Hälfte der neuen und schließlich sogar Türmers Lebensgefährtin Michaela. Ganz zu schweigen von den Immobilien. Nicht nur das Zeitungsgebäude, auch das neue Zuhause Türmers ist Eigentum des Clemens von Barrista. Er ist der Mittler zwischen den Altenburgern und dem Erbprinzen. Ohne ihn geht bald nichts mehr.

Nachdem ich den Briefteil beendet hatte, kehrte ich zu meinem Ausgangspunkt, der Novelle über die Schulzeit, zurück. Jetzt ließ sie sich als ein Text Türmers schreiben, wie die anderen Texte auch.

Doch nicht weil die Novelle mein Ausgangspunkt gewesen war, erscheint sie im Anhang. Es ging mir darum, Belege für Türmers Behauptung zu liefern, er habe schon immer geschrieben. Türmers Werke erlaubten mir zudem, den Schilderungen der Briefe eine weitere Variante hinzuzufügen. Wichtiger aber war mir zu zeigen, wie Türmer das Schreiben mehr und mehr abhandenkommt, je instabiler die DDR wird, bis sich sein Schreiben mit dem Mauerfall erledigt hat. Das gab mir die Möglichkeit, Literatur in ihrer Beziehung zum historischen Kontext vorzuführen. Indem ich versuchte, ihre Bedingtheit zu zeigen, zugleich aber ihre verschiedenen stilistischen Möglichkeiten – von Hermann Hesse bis Vladimir Sorokin – zur Beschreibung zu nutzen, hoffte ich, noch einmal in die DDR-Zeit einzutauchen, diese also nicht von ihrem Ende her zu sehen. Die Novelle über das eigentliche Dresden – über Blasewitz, Laubegast und den Weißen Hirsch – hätte ich nicht unter meinem Namen schreiben können, aber als Enrico Türmer war es möglich – und, wie ich finde, auch notwendig.

Über Handy – Dreizehn Geschichten in alter Manier lässt sich nicht in gleicher Weise sprechen wie über die anderen Bücher, denn diese Geschichten sind zu unterschiedlichen Zeiten entstanden und erst im Nachhinein in einem Band versammelt worden. Mit Ausnahme von »Mr. Neitherkorn oder das Schicksal« (1996) rahmen die Handy-Geschichten Neue Leben zeitlich ein. Während ich noch mit der Dresden-Novelle und der Struktur des Romans rang, entstanden die ersten vier Geschichten. Ich sträubte mich regelrecht, die Titelgeschichte »Handy« in der Manier von Simple Storys zu schreiben. So wollte ich nicht weitermachen. Doch anders, das merkte ich bald, konnte ich die Geschichte nicht erzählen. Dann aber, während der Arbeit daran, genoss ich nicht nur, dass ich keine Rücksichten auf andere Storys nehmen musste, sondern spürte fast wehmütig eine Sicherheit, über die ich bei meinen neuen Gehversuchen nicht ansatzweise verfügte. Nicht, dass ich die Erzählungen aus dem Ärmel geschüttelt hätte – es ist immer ein Suchen, das nie im ersten, selten schon im zweiten Anlauf glückt. Doch bei den Storys hatte ich wenigstens ein Gefühl dafür, wie es ging, ich wusste, wohin ich wollte und was unfertig und was fertig war. Zugleich wurde mir ebendiese Sicherheit verdächtig – die vertraute Manier sollte nicht zur Masche verkommen. Außerdem hinderten mich die Geschichten daran, in Kontakt mit etwas Neuem zu treten. Denn beim Schreiben richtet man sich für eine Arbeit zu, man stellt sich ein auf Stoff und Stil, wird für bestimmte Wellen und Schwingungen besonders empfänglich, für andere hingegen taub. Man nimmt anders wahr. Ich wollte nicht mehr in Storys denken. Die Ideen, die sich einstellten, notierte ich. Und irgendwann hatte ich nicht mal mehr Einfälle für Storys, worin ich ein gutes Omen sah.

Die ersten sechs Geschichten von Handy stammen aus der Zeit vor 2001. »Schriftsteller und Transzendenz« schrieb ich, ebenso wie schon »Mr. Neitherkorn oder das Schicksal«, statt eines in Auftrag gegebenen Essays. Beide Texte, so unterschiedlich sie sind, haben nichts mit der Short Story zu tun. Sie weisen voraus auf eine Haltung, die sich um Unmittelbarkeit bemüht. »Schriftsteller und Transzendenz« erhielt, ermuntert durch die verspätete Lektüre von Witold Gombrowicz, eine Wendung, als sei diese Geschichte eine Verwandte der 33 Augenblicke.

Die Titelerzählung, deren Handlung sich durch die Nennung eines Fußballspiels auf 1998 datieren lässt – also auf jene Zeit, in der Handys noch relativ neu waren –, erhielt für mich etwas Programmatisches. Denn das mobile Telefon ist ein Inbegriff von Technik, mit der wir verschmelzen und zu anderen Wesen werden. Am eigenen Handy begreift man, ohne viel darüber nachdenken zu müssen, die Ambivalenz der Technik: Sie kann Leben retten und zugleich die letzte Intimität zerstören. Dabei spielt es keine Rolle, ob man ein Handy besitzt oder nicht, denn ohne Handy genüge ich immer weniger den veränderten Ansprüchen im Beruf wie auch im Privaten. Heute erschrecke ich und fühle mich unbehaglich, wenn ich mein Handy zu Hause vergessen habe.

Als ich mir im Frühjahr 2006 die alten Notizen und Skizzen vornahm, fürchtete ich, dass sie sich überlebt haben könnten und ich den Antrieb, diese Geschichten zu erzählen, verloren hätte. Waren sie überhaupt noch notwendig? Sie einfach nur zu Ende zu kunsthandwerkeln, das wollte ich auf keinen Fall.

Doch die alten Keimzellen, aus denen dann »Die Verwirrungen der Silvesternacht« und »Eine Nacht bei Boris« werden sollten, standen plötzlich in einem ganz anderen Umfeld. So banal es klingt: Die Welt hatte sich verändert; die Gesellschaft des Jahres 2006 war sozial und ökonomisch ungleich mehr polarisiert als diejenige von 1999. Obwohl die Ideen nicht neu waren, musste ich keine alten Geschichten erzählen.

Und nun fielen mir auch wieder neue Geschichten ein. »Zwischenfall in Kairo« ist die beinahe dokumentarische Schilderung einer Reise, erzählt anhand einer erfundenen Liebesgeschichte. »Keine Literatur oder Epiphanie am Sonntagabend« wie auch »Glaube, Liebe, Hoffnung Nr. 23« sind Experimente. Wie schreibt man über das Wunder, dass es uns gibt? Oder: Lässt sich heute noch eine Liebesgeschichte in der dritten Person Singular erzählen, die zudem auch noch gut ausgeht? Ich bin mir nicht sicher, ob die Experimente geglückt sind. Beide Geschichten sind jedoch für die Balance des gesamten Buches wichtig. Die Lektüre sollte auch stilistisch unberechenbar bleiben.

Abgesehen von »Glaube, Liebe, Hoffnung Nr. 23« sind die neuen Geschichten in der Ich-Form erzählt; die älteren, bis auf eine Ausnahme, ebenso. Es ging mir darum, den Eindruck größtmöglicher Unmittelbarkeit zu erreichen. Deshalb imitieren die Geschichten die gesprochene Sprache. Schon die klassische Short Story wäre dafür zu stilisiert. Es ist der Versuch, »das Kunstförmige des Erzählens zum Verschwinden« zu bringen (Ijoma Mangold), eine Bestrebung, die sich auch schon in der Briefform von *Neue Leben* entdecken ließe.

Mein literarisches Vorbild für dieses Buch fand ich erst nachträglich in den Erzählungen von Gustaw Herling, auf Deutsch zusammengefasst in dem Band *Das venezianische Porträt*. Herlings Erzählungen kommen derart unprätentiös daher, dass man glauben möchte: Ja, so muss es gewesen sein! Erst beim wiederholten Lesen entdeckt man, wie unaufdringlich die Motive gesetzt und wie filigran sie miteinander verwoben sind.

Während ich schrieb, fühlte ich mich am ehesten in der Tradition des Berichts und des mündlichen Erzählens. Viele Geschichten scheinen sich an ein Gegenüber zu wenden – in manchen gibt es sogar eine Art Anrede. Ich suchte nach dem denkbar einfachsten Schreibgestus, als müsste ich mit dem Erzählen wieder von vorn beginnen.

Ein Anknüpfungspunkt waren die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht*, die immer wieder vor Augen führen, dass das Erzählen etwas bezweckt – in dem Fall den Herrscher von seinen Mordplänen abzubringen. Es scheint aber auch unerlässlich zu sein, will man jemandem etwas erklären und ihn überzeugen: Statt zu argumentieren, wird eine Geschichte erzählt.

Nicht zufällig ist »Eine Nacht bei Boris« eine Anspielung sowohl auf das Schahrasad-Muster als auch auf Boccaccios *Decamerone*. Ich war selbst überrascht, dass ich über die jüngste Vergangenheit und Gegenwart in dieser, wie ich fand, alten Manier des mündlichen Erzählens schrieb.

Diesen Widerspruch wollte ich schon im Titel benennen: *Handy – Dreizehn Geschichten in alter Manier*. Versuche ich diese Konstellation zu deuten, so würde ich sagen: Wir sind heute mit grundsätzlichen Problemen konfrontiert, die in der Vor-Handy-Zeit nicht als zentral galten, zum Beispiel Armut.

Mit meinen Geschichten konkurriere ich ja nicht nur um Aufmerksamkeit, sondern auch um das, was im Feuilleton die »Deutungshoheit« genannt wird. Ich möchte, dass auch meine Erfahrungen gehört werden, dass auch sie zählen.

2001 fragte mich der ungarische Regisseur Péter Bacsó (sein populärster Film – *Der Zeuge* – ist eine sarkastische Komödie über die Stalinzeit), ob ich für ihn ein Drehbuch schreiben könnte; die Hauptfigur sollte ein Schneider aus der ostdeutschen Provinz sein, der mit seiner Frau im August 1989 an den Balaton gerät. Als Bilder aus diesen Tagen hatte er noch die langen Reihen von Trabants und Wartburgs vor Augen, die von flüchtenden Ostdeutschen zurückgelassen worden waren.

Mir gefiel die Idee mit dem Schneider. Doch weder sah ich mich in der Lage, ein Drehbuch zu schreiben, noch wollte ich meine Arbeit an *Neue Leben* unterbrechen.

Was mich an der Idee Bacsós interessierte, war die Wahlmöglichkeit, die nach der Grenzöffnung am 10. September 1989 in Ungarn entstanden war, eine Wahl, wie es sie für Ostdeutsche davor nicht gegeben hatte und wie es sie bald darauf für alle nicht mehr gab. Ein anderes Thema sollten die verschiedenen Auffassungen von Arbeit sein, die in jener Zeit aufeinanderprallten.

Ich skizzierte den Anfang, gab ein paar Ausblicke und stellte Bacsó frei, diese Ideen zu verwenden; im Gegenzug erbat ich mir, ausgehend von seinem Vorschlag, eine Novelle schreiben zu dürfen.

Bei der Lektüre von Rüdiger Safranskis Buch *Über das Böse*, das bei Adam und Eva beginnt, sprang der Funke auf die »Schneider-Balaton-Novelle« über. Plötzlich wurde mir klar, dass sich dieser Schneider und seine Frau in einer klassischen Adam-und-Eva-Situation befanden, denn Adam und Eva dürfen – zum ersten Mal – wählen, ob sie im Status quo verharren oder das Verbotene probieren. Merkwürdigerweise trug der Schneider in meinen Skizzen bereits den Namen Adam.

Die Idee zu Adam und Evelyn nahm ich 2007 mit nach Rom in die Villa Massimo. Sollte es sich ergeben, wollte ich mich an dieser Novelle versuchen und mir den Wunsch erfüllen, einmal ein ganz dünnes Buch zu schreiben.

In Rom riss mir beim Fußballspiel die rechte Achillessehne, ich wurde operiert und saß nun, es war Mitte Juni, in der größten Hitze mit Gips und Krücken im Paradies fest. Um nicht völlig melancholisch zu werden, versuchte ich zu arbeiten – eine Trotzreaktion.

Monate zuvor hatte ich Hans Blumenbergs Buch *Begriffe in Geschichten* in die Hand bekommen. In seiner Einleitung erinnert er sich an seinen Vater und dessen Dunkelkammer: »Einer, der an die Schöpfung nicht glaubt, versteht ihren Begriff doch immer noch, wie er ihn in der Dunkelkammer anschaulich vor sich ›produzierte‹.«

Die Schöpfung als Arbeit in der Dunkelkammer – damit hatte ich eine Anfangsszene. Die Geradlinigkeit des Erzählens sollte dadurch gebrochen werden, dass die Perspektive von Adam zu Evelyn wechselt, dass sich der Blickwinkel allmählich verschiebt. Die Ich-Form erwies sich schnell als untauglich.

Jeden Tag versuchte ich tausend Worte zu schreiben, jeden Tag ein kurzes Kapitel. Bis Anfang August hatte ich es bis zum 40. Kapitel gebracht. Adam und Evelyn waren gerade dabei, die ungarisch-österreichische Grenze zu überschreiten. Wegen Auftragsarbeiten musste ich die Arbeit unterbrechen, was mir schwerfiel. Ich sehnte mich nach meinen Figuren, ich wollte selbst wissen, wie es weiterging.

Anfang September flog ich für vier Tage nach Ungarn, mietete mir einen Wagen, besuchte die Kirche von Budapest-Zugliget – dort war ein Zeltlager der Malteser gewesen – und fuhr an den Balaton, den ich erst 1998 bei einem ungarisch-deutschen Schriftstellertreffen kennengelernt hatte. Es war merkwürdig, ein Quartier für meine Figuren zu suchen, ein Quartier, das in meiner Vorstellung und dementsprechenden Beschreibungen bereits existierte. Nichts schien mir paradiesisch genug zu sein. Weil es spät war und schon fast die gesamte Nordseite des Balatons hinter mir lag, quartierte ich mich in einem Motel in Badacsony ein.

Ich kam erst Ende 2007 wieder dazu, mich an den Text zu setzen. Bis Mitte Januar, nun wieder in Berlin, hatte ich die Rohfassung geschrieben.

Die Reise von Ost nach West wird begleitet von der Bewegung der Erzählperspektive. Der Übergang von Adam zu Evelyn konnte eigentlich nur durch Dialoge gebildet werden. Die Dialoge jedoch ergaben sich zu meiner eigenen Überraschung mit Notwendigkeit. Das Spannungsfeld zwischen den Figuren war durch Adams Sündenfall und Evelyns Aufbruch nach

Ungarn so aufgeladen, dass sie wie von selbst zu reden und zu streiten begannen. 1989 war auch die Zeit des grundsätzlichen Infragestellens aller bisherigen Entscheidungen.

Obwohl ich beim Überarbeiten viele beschreibende Passagen strich, blieben die Dialoge in der Prosa verankert.

Das Überarbeiten des Manuskriptes, von etlichen Reisen und kleineren Arbeiten unterbrochen, brauchte wesentlich mehr Zeit als das Schreiben der Rohfassung. Die Arbeit war genussvoll – zumindest nachdem ich Ende März endlich das Schlussbild gefunden hatte (vor lauter Erleichterung verfiel ich für zwei, drei Tage in regelrechte Lethargie).

Vom Schluss her begann ich Motive, die ich nach wenigen Kapiteln verloren hatte, wieder aufzugreifen oder manche, die sich erst spät ergeben hatten, auch in die ersten Kapitel einzuarbeiten.

Der biblische Mythos erwies sich als ein Muster, das jedem Kapitel unterlegt werden konnte und scheinbar nebensächlichen Details Aufmerksamkeit sicherte. Ohne die biblischen Anregungen wären die Figuren andere geworden. Bei der erneuten Bibellektüre stellte ich fest, dass es ja nicht nur um die Erkenntnis von Gut und Böse ging. Es wird noch ein zweiter Baum erwähnt, der Baum des ewigen Lebens in der Mitte des Gartens. Meine eigene Überraschung wird zu Adams Überraschung. Sterblichkeit und Unsterblichkeit geraten mit in die Diskussion. Michael, der Westler, in den sich Evelyn verliebt, arbeitet als Zellbiologe an der Abschaffung des Todes.

Auf Lesungen wurde ich immer wieder gefragt, wo denn im Buch das Paradies liege. Könnte ich das eindeutig beantworten, wäre der Roman überflüssig. Für Adam als selbständigen Maßschneider scheint es am ehesten im Osten zu sein. Übersehen wird dabei jedoch oft, dass Adam widerständig ist. Er geht nicht zur Wahl – eine deutlichere Ablehnung des Systems war kaum denkbar. In München leidet er darunter, nicht an den Demonstrationen teilnehmen zu können. Die Frauen, insbesondere Katja, suchen das Paradies im Westen. Vielleicht aber ist das Paradies auch etwas zeitlich begrenztes, die Tage und Wochen am Balaton, in denen die Figuren das Gefühl haben, souverän zwischen Ost und West entscheiden zu können. Oder liegt das Paradies in der Hoffnung Evelyns, dass nun alles anders wird, dass sich die ganze Welt ändert?

Die meisten Fragen jedoch werden nach der Schildkröte gestellt. Ist sie eine Version der Schlange? Adam und Evelyn sollten durch Tiere begleitet werden. In dem Streben, möglichst unspektakulär zu sein, gab ich ihnen Meerschweine mit auf die Reise. Doch das erwies sich als die falsche Wahl. Bei all den Veränderungen, denen Adam und Evelyn ausgesetzt sind, brauchte es einen Gegenpol. Die Schildkröte, das Reptil, das zudem in unseren Breiten ein Alien ist, schien mir besser geeignet. Denn so wie wir uns zur Schildkröte verhalten, zu einer Welt, die über Millionen von Jahren entstanden ist, werden wir letztlich beurteilt werden. Es geht nicht nur um das Wohl und Wehe von Adam und Evelyn, sondern auch um das der Schildkröte Elfriede/Elfi.

Mit der Wahl eines Stoffes, der 1989/90 zum Hintergrund hatte, war mir klar, dass ich das Klischee vom »Wendeautor« bediente. Dagegen hilft auch der Hinweis nicht, dass von meinen fünf veröffentlichten Büchern nur *Neue Leben* ebenfalls um diesen Weltenwechsel kreist. Die anderen drei spielen in der Zeit, in der ich sie schrieb. Mir ging es darum, nach *Neue Leben*, den Umbruch noch einmal parabelhaft zu erzählen.

Wie in einzelnen Geschichten in *Handy* ist hier das ganze Buch geradlinig, mit umgangssprachlichem Vokabular und verknappter Syntax erzählt, ein Lied in C-Dur. Ich wollte mit minimalen Mitteln auskommen und verzichtete zum ersten Mal auf episierende Brüche – sieht man von dem Perspektivwechsel von Adam zu Evelyn einmal ab. Durch die Konzentration

auf wenige Figuren – so meine Hoffnung – sollten die Linien hervortreten, die von ihren Lebenswegen gezeichnet werden. Wie sie ihre Souveränität verlieren, gewinnen oder wiedergewinnen, würde etwas über den Weltenwechsel sagen, die große Zäsur nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

Nicht zuletzt sollte die Fallhöhe deutlich werden, die zwischen 1989 und heute liegt. Wenn Evelyn im letzten Kapitel sagt, dass ihr Kind »in die schönste Welt, die es je gegeben hat« kommt, und Adam daraufhin skeptisch dreinblickt, fragt sie: »Na, dann sag, wann es besser gewesen ist!? In welche Zeit willst du zurück?« Er bleibt ihr die Antwort schuldig. Darauf Evelyn: »Glaubst du wirklich, dass alles weitergeht wie bisher? Das wäre doch absurd!« Vielleicht deutet dieser Anspruch am ehesten die Richtung an, in der das Paradies – wenn man überhaupt danach fragen sollte – zu suchen wäre. Es sind nicht die Einheimischen, die auf eine grundsätzliche Veränderung hoffen. Es sind die Flüchtlinge. Das Maß an Hilfe und Aufmerksamkeit, das Adam und Evelyn zuteilwurde, ist für heutige Flüchtlinge schon unvorstellbar geworden.

Und noch eine letzte Bemerkung: Der Schluss des Buches – Adam verbrennt die Bilder seiner Geschöpfe, die er im ersten Kapitel entwickelt hat – wurde mehrfach dahingehend interpretiert, dass Adam mit seiner Vergangenheit bricht, sie hinter sich lässt, eben verbrennt. Allerdings ist dieser Eindruck schlecht mit der Reaktion Evelyns zu vereinbaren, denn: »Evelyn überlief es kalt.« Zuvor ist sie über ihren Schatten gesprungen und hat ihre Feindinnen (die Fotos) in ein Album gesteckt, das Adam zu Bewerbungszwecken dienen soll. Wenn Adam ausgerechnet diese Bilder (von den anderen ist nicht die Rede) verbrennt, dann vielleicht deshalb, weil er das, was sein Lebensinhalt war, vor der Preisgabe, vor der Kommerzialisierung retten will. In Kapitel 37 »Freudenfeuer« sagt Adam in Bezug auf das Kossuth-Wappen, die Fahne der aufständischen Ungarn von 1956: »Er wollte sie verbrennen, um sie zu retten.« Und als Michael fragt, wie er das meint, antwortet er: »Na ja, lieber verbrennen, damit sie nicht in falsche Hände fällt. Einen größeren Liebesbeweis gibt es nicht.«

Literatur ist dafür da, dass man mit bestimmten Erfahrungen nicht allein bleibt, mit Erfahrungen, die nicht im Gespräch oder einer wissenschaftlichen Erörterung sagbar sind, die in ihrer Universalität und Gleichzeitigkeit nur in einer Geschichte, einem Gedicht, einem Roman Ausdruck finden. Literatur ist nicht dafür gemacht, etwas zu erklären, aber sie darf und sollte für eine gesellschaftliche Selbstverständigung genutzt werden. Denn das Bild, das wir uns von unserer Zeit, von unserem Ort machen, hat Einfluss auf das, was wir wollen, was wir tun. In diesem Sinn halte ich diejenige Literatur für die wirksamste, die unsere Welt am differenziertesten beschreibt.

Die Differenzierungen werden umso bedeutsamer, je grundsätzlicher die Fragen sind, die aufgeworfen werden. Ich will eine Literatur lesen, die nichts für selbstverständlich nimmt und die grundsätzliche Fragen stellt, eine Literatur, die zu den neuen und alten Vereinbarungen und Selbstverständlichkeiten dieser Gesellschaft vordringt, sie befragt und auch in Frage stellt. Eine dieser Fragen wäre: Leben wir, um zu arbeiten, oder arbeiten wir, um zu leben? Als Gesellschaft beantworten wir diese Frage eindeutig in dem Sinne, dass wir leben, um zu arbeiten. In welchem Verhältnis steht die Ökonomisierung aller Lebensbereiche zur Demokratie? In welchem Verhältnis stehen Geld und Lebenszeit? Warum spricht heute niemand mehr von Abrüstung? Die Literatur müsste viel mehr staunen und sich wundern.

Ein Einwand, den man gegen die gesellschaftliche Wirksamkeit von Literatur ins Feld führen könnte, lautet so: Schahrasad traf auf einen Herrscher, der zumindest im Bett bereit war, ihr zuzuhören. Ohne diese Bereitschaft, ließe sich argumentieren, läuft alles Geschichtenerzählen

ins Leere – denn welcher Herrscher hört schon auf Geschichten? Der Einwand unterschlägt jedoch, dass der einzelne Mensch wie die Gesellschaft Geschichten brauchen. Manchmal werden die Geschichten sogar für wahr gehalten und verfestigen sich zu einer Religion. Manchmal werden Ereignisse der besseren Wirkung wegen zur Story umgebaut. Man kann sich seine Geschichten aus der Bibel holen, aus der Illustrierten, aus dem Kino oder vom Kalenderblatt.

Fragt man nach der Wirksamkeit von Literatur, dürfen wir die Antwort nicht nur bei Schahrasad und dem Herrscher suchen. Schahrasad hat sich nicht allein dem verbitterten Herrscher ausgeliefert – ihre Schwester Dinarasad begleitet sie. Dinarasad ist es, die die Erzählung in Gang setzt: »Ach, Schwester, ich beschwöre dich bei Gott, wenn du nicht schläfst, so erzähle uns doch eine deiner schönen Geschichten!« Und Schahrasad antwortet: »Mit Vergnügen.« Und als dann das Morgenrot kommt und Schahrasad verstummt, seufzt Dinarasad: »Ach, Schwester, wie köstlich und wie spannend ist deine Geschichte.« Das gibt Schahrasad die Möglichkeit zu antworten: »Was ist das schon gegen das, was ich euch morgen Nacht erzählen werde, wenn ich dann noch lebe.«

In diesem Sinne sind auch Schreiber und Leser Geschwister, die sich in derselben Lage befinden, die aufeinander angewiesen sind, wenn es gilt, tausendundeine Nacht zu überstehen, und die wissen, dass selbst tausendundeine Geschichte nicht genug sind, auch wenn wir es für heute Abend erst einmal geschafft haben.

(2007/08)