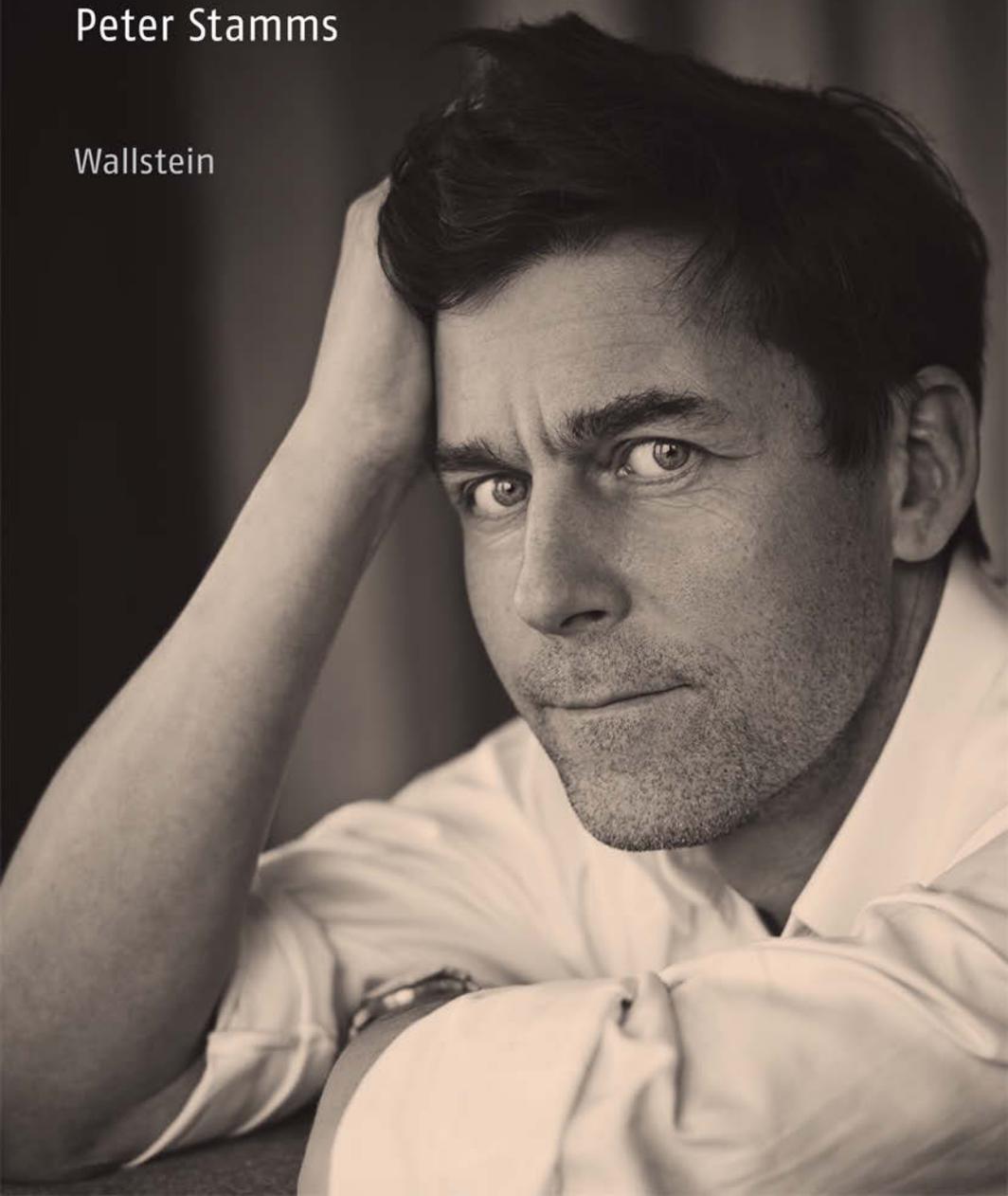


# Sprechen am Rande des Schweigens

Annäherungen an das Werk  
Peter Stamms

Wallstein



*Sprechen am Rande des Schweigens  
Annäherungen an das Werk Peter Stamm*

Poiesis  
Standpunkte zur Gegenwartsliteratur  
*Herausgegeben von Friedhelm Marx*  
*Band 13*

# Sprechen am Rande des Schweigens

*Annäherungen an das Werk  
Peter Stammers*

Herausgegeben von  
Andrea Bartl und Kathrin Wimmer  
unter Mitarbeit von Lisa Krämer  
und Lucia Stanzel



WALLSTEIN VERLAG



# Inhalt

ANDREA BARTL und KATHRIN WIMMER

- Sprechen am Rande des Schweigens  
Eine Einführung in das Werk Peter Stammans . . . . . 9

## Poetikvorlesung I

PETER STAMM

- Die Vertreibung aus dem Paradies. Das wiedergewonnene  
Paradies. Zwei Poetikvorlesungen . . . . . 21

## Erzählte Leerstellen

IRIS HERMANN

- Lob der Lakonie in Peter Stammans *Agnes* und  
*Ungefähre Landschaft*. Ein Essay . . . . . 69

NICOLAI GLASENAPP

- »Ich ging um die Schrift herum«. Offenheit in Peter Stammans  
Erzählungen *Das schönste Mädchen*, *Was wir können* und  
*Dämmerung* . . . . . 81

## Ungefähre Landschaften

ALEXANDER HONOLD

- Die Fremdheit der Welt. Zur Dramatik der Schauplätze  
bei Peter Stamm . . . . . 101

ISABEL HERNÁNDEZ

- Versuch einer neuen Topographie der Schweiz am Beispiel  
von Peter Stammans Prosawerk . . . . . 119

CLAUDIA GREMLER

- Norwegen als Seelenlandschaft. Der skandinavische  
Norden bei Peter Stamm und Melitta Breznik . . . . . 137

## Unsagbar fremd: Kommunikation(slosigkeit)

ULF ABRAHAM

Fremde, die zusammen leben. Kinder und Erwachsene  
in einigen Werken von Peter Stamm . . . . . 153

SUSANNE KAUL

Ungefähre Liebschaften. Zu Peter Stamms Romanen . . . . . 171

ALEXA RUPPERT

*Sweet Dreams* und böses Erwachen in der Realität.  
Ein neues Konzept der Liebe. Fiktion, Emotion und Raum  
in Peter Stamms Kurzgeschichte . . . . . 185

## Sich einschreiben

FRIEDHELM MARX

Spuren. Kunst und Künstler bei Peter Stamm . . . . . 205

CHRISTOF HAMANN

Wissen und Pädagogik. Peter Stamms ›Nacherzählung‹  
des *Schweizerischen Robinsons* . . . . . 217

JÁN JAMBOR

Die Kunst des Kontrapunkts. Von der Reportage *Man hat es nun  
mal und muss damit fertig werden* über die Erzählung *Blitzeis*  
zum gleichnamigen Hörspiel. Vergleichende Interpretation  
eines Werkkomplexes Peter Stamms . . . . . 229

## Das Beständige und das Flüchtige

ANDREA BARTL

Von der Kunst des Rauchens . . . . . 251

KATHRIN WIMMER

Stille Passionen: Erduldetes Leben, ertragenes Leid.  
Die Frage nach Gott bei Peter Stamm . . . . . 265

## Worte und Bilder

HARTMUT VOLLMER

Künstlerische Versuche, »das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten«. Zur erzählerischen Visualität  
 Peter Stamms . . . . . 285

GUDRUN HEIDEMANN

»Gefälschte Erinnerungen an ein Leben, das nicht stattgefunden hatte.« Peter Stamms *Sieben Jahre* . . . . . 301

DENISE DUMSCHAT-REHFELDT

Nusshandel mit Eichhörnchen. Zu Peter Stamms und Jutta Bauers viel rezipiertem Bilderbuch *Warum wir vor der Stadt wohnen* . . . . . 317

## Poetikvorlesung II

NIKLAS SCHMITT

Die Verneigung vor dem Paradies. Eine angewandt-spekulative Poetikvorlesung zu Peter Stamm . . . . . 341

Die Beiträgerinnen und Beiträger . . . . . 357



# Sprechen am Rande des Schweigens

## Eine Einführung in das Werk Peter Stamms

ANDREA BARTL und KATHRIN WIMMER

Was steht am Anfang des Erzählens? Wo ist der Ort, was die ›Funktion‹ von Literatur? Was tut – und braucht – einer, der schreibt? Solche und ähnliche Fragen führen in den Kernbereich literarischer Poetik, ja um diese Aspekte kreisen Texte, die der Gattung ›Poetikvorlesung‹ zuzurechnen sind. Auch Peter Stamm stellte sich diesen Fragen in seinen vier Bamberger Poetikvorlesungen, die er im Sommersemester 2014 als Poetikprofessor an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg hielt. Die Poetikvorlesungen, die noch im selben Jahr zusammen mit weiteren Essays in dem Band *Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte* bei S. Fischer erschienen,<sup>1</sup> geben dabei eine auf den ersten Blick überraschende, auf den zweiten Blick für Stamms Werk treffende Antwort – indem sie eindeutige Antworten kategorisch verweigern und sich einer Poetik einerseits fragend, andererseits erzählend annähern. Die Frage ist dabei mehr als eine rhetorisch-syntaktische Figur und die erzählten Miniaturen verstehen sich eher als deutungsoffene Versuche voller lakonischer Aussparungen denn als apodiktische Antworten. So entsteht in den Poetikvorlesungen eine fragende Suchbewegung, ein vorsichtiges narratives Antippen, das auch das fiktionale Werk Peter Stamms kennzeichnet und das man mit der Formel ›Sprechen am Rande des Schweigens‹ erfassen könnte.

Wo liegt der Ursprung von Peter Stamms Schreiben? Nicht in einer Antwort, sondern in einer offenen Frage. Und worin münden seine Texte? Erneut in keine festgefügten Antworten, vielmehr entlassen die Texte ihre Leser(innen) mit neuen Anschluss-Fragen. Stamm

1 Peter Stamm, *Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte*, Frankfurt a. M. 2014.

benennt (eine Aussage der Autorin Judith Kuckart weiterdenkend) dieses Fragen als poetologisches Leitprinzip seines Schreibens:

Am Anfang des Erzählens steht nicht die Geschichte, sondern die Frage [...]. Sie führt letztlich zu den Fragen nach dem Schreiben, nach dem Leben überhaupt, die nicht zu beantworten sind und gerade deshalb so fruchtbar für die Literatur. Solche Fragen sind wie Katalysatoren, die den Denkprozess anregen, ohne dabei verbraucht zu werden. Der Text ist der Weg, den man beim Suchen nach der Antwort zurücklegt.<sup>2</sup>

Darin manifestiert sich das anthropologische und psychologische Erkenntnisinteresse, das Stamms Werk prägt,<sup>3</sup> in dem es sich aber auch nicht erschöpft.

Peter Stamms Texte zeigen uns häufig die Interaktion zweier oder mehrerer an sich einzelner Figuren in einem Wechselspiel von versuchter Nähe und unüberwindbarer Distanz.<sup>4</sup> Vor allem stehen ein Mann und eine Frau, die eine Liebesbeziehung eingehen, im Fokus

2 Ebd., S. 13 f. Die Ausgangsfrage für die Erzählung *Der Brief* sei beispielsweise folgende Überlegung gewesen: »Was empfindet eine alte Frau, die nach dem Tod ihres Mannes Briefe seiner Geliebten findet, von der sie nicht gewusst hat?« (ebd., S. 12). Für die Witwe ergibt sich eine völlig neue Situation, sämtliche Gewissheiten und Zusagen, die im Leben gegolten haben, werden nach dem Tod des Gatten brüchig und gelten nicht mehr. Ihr bisheriges Leben erscheint in einem neuen Licht und wird von Lügen durchzogen, die Idee der glücklichen Ehe war eine Fiktion. Die Fragen, welche die alte Frau sich stellt, bleiben ohne ihren verstorbenen Partner zwangsweise auch ohne Antwort. Der Brief kommt einem performativen Sprechakt gleich – im Lesen der Zeilen zerbricht die Ehe, die der Tod schon schied, nachträglich nochmals.

3 »Wer etwas lesen will, was er noch nicht weiß, der kauft sich die Zeitung. Literatur lesen wir, um die Welt, in der wir leben, um uns selbst zu erkennen. Literatur lesen wir, um in einer chaotischen und unverständlichen Welt Formen zu erkennen und vielleicht einen Sinn.« Ebd., S. 19.

4 Vgl. als kleine Literaturauswahl dazu: Tanja van Hoorn, Peter Stamm, in: Heinz Ludwig Arnold/Hermann Korte (Hg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. KLG, <http://www.munzinger.de/document/1600000681> (abgerufen am 24. 3. 2014). Heinz Schumacher, *Zur Anatomie gegenwärtiger Liebesverhältnisse. Beobachtungen zu den Romanen und zu einigen Erzählungen von Peter Stamm*, in: Corinna Schlicht (Hg.), *Stimmen der Gegenwart. Beiträge zu Literatur, Film und Theater seit den 1990er Jahren*, Oberhausen 2011 (= *Autoren im Kontext. Duisburger Studienbögen*, Bd. 12), S. 109–131. Wolfgang Schömel, »Die Frauen lieben die Männer nicht.« Aber sie lassen sie Liebesgeschichten schreiben. Peter Stamms Roman *Agnes*, in: Christiane Solte-Gresser u. a. (Hg.), *Eros und Literatur. Liebe in Texten von der Antike bis zum Cyberspace*. Festschrift für Gert Sautermeister, Bremen 2005, S. 343–350. Barbara Rowińska-Januszewska, *Liebe, Tod und virtuelle Realität. Zum Roman Agnes von Peter Stamm*, in: Dariusz Komorowski (Hg.), *Jenseits*

der Texte (*Agnes*, *Ungefähre Landschaft*, *Sieben Jahre*, *Nacht ist der Tag* etc.), darüber hinaus erlebt der Leser häufig aber Generationenkontakte zwischen Kindern und Erwachsenen (*An einem Tag wie diesem*, *Wir fliegen*, Stamms Neuerzählung von Johanna Spyris *Heidi* etc.) oder irritierende Formen der Freundschaft (wie in der Erzählung *Treibgut* aus dem Band *Blitzeis*). All diese zwischenmenschlichen Beziehungen sind von latenter Fremdheit geprägt, genauer: Mag sich die Fremdheit an sich Nahestehender nie verlieren, so kann es zwischen Fremden paradoxerweise zu Momenten der Nähe kommen. Auch scheiternde Kommunikationsversuche, ja Kommunikationslosigkeit stellen die Texte – häufig stilistisch umgesetzt durch indirekte Rede – aus. Das Scheitern der Beziehungen vollzieht sich damit zusätzlich auf sprachlicher Ebene: in *Ungefähre Landschaft* durch das zwanghafte Lügen von Thomas, in *Agnes* durch die erzählte Fiktion, welche die innerliterarische Wirklichkeit überdeckt und die Protagonistin dem Tod überschreibt.<sup>5</sup> Der Verlust unmittelbarer, die Sprechenden konstruktiv verbindender Gespräche zeigt sich zudem in einer zunehmenden Technisierung der Kommunikation: Mikrofone, Anrufbeantworter und deren Tonbandansagen sowie Lautsprecher an öffentlichen Orten oder die fehlende Tonspur eines Videos verdeutlichen nicht nur die Reduzierung des Sprechens – man hält sich kurz, die Kommunikation ist auf Zeichenanzahl, Aufnahmezeiten und maximale Information in minimaler Zeit begrenzt –, sondern auch die zunehmende Entpersonalisierung des öffentlichen Lebens und der zwischenmenschlichen Beziehungen.

In den Beziehungen, aber auch allein für sich suchen die Figuren nach Orientierung, Halt, einem stabilen Identitätsentwurf – die Kehrseite ist dieser Suche adhärent: der Verlust von Orientierung und die Auflösung von Gefühlen der Sicherheit und Verortung. Ein Beispiel von vielen dafür wäre die Figur Gillian aus *Nacht ist der Tag*; sie hat nach einem Verkehrsunfall – im wahrsten Sinne – ihr Gesicht

von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur, Würzburg 2009, S. 95-108.

- 5 Vgl. Ján Jambor, Zur Macht der Fiktion im Bereich der alltäglichen Vorstellungskraft in Peter Stamms *Agnes*, in: Gonçalo Vilas-Boas/Teresa Martins de Oliveira (Hg.), Macht in der Deutschschweizer Literatur, Berlin 2012 (= Literaturwissenschaft, Bd. 31), S. 355-351. Ján Jambor, Zum Bild der Familie in Peter Stamms Erzählprosa, in: Beatrice Sandberg (Hg.), Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2010 (= Literaturwissenschaft, Bd. 19), S. 265-279.

verloren, ändert ihren Namen in »Jill«, verlässt ihre Wohnung und ihr altes Leben, um sich einen neuen Identitätsentwurf zu erschließen.

Auch die Gretchenfrage nach der Geltung von festen Wertsystemen und Religion wird mitunter in den Texten gestellt. Statt Ordnung, Struktur, Klarheit, Verwurzelung in einer klaren Ethik empfinden die Figuren jedoch die »Umbrucherfahrungen« der Spätmoderne, das Gefühl der Entbettung, Orientierungslosigkeit und mangelnden Sicherheit.<sup>6</sup> Mitunter treten diese Empfindungen für kurze Phasen zurück und es ergeben sich Momente des Glücks, des Haltes, der Heimat; freilich sind diese Erfahrungen dezidiert als momenthaft und vergänglich gekennzeichnet. Manche Texte Peter Stamms entwerfen diesbezüglich Szenen eines ephemeren, impressionistischen Augenblicksglückes, dem dessen Verlust bereits eingeschrieben ist.<sup>7</sup>

Der genannte psychologische Blick auf die Figuren zeigt sich dabei gerade nicht in langen, detailreichen inneren Monologen oder ausdifferenzierten Psychogrammen. Stamms Figuren werden vielmehr – übrigens auch wie Stamms Szenerien – kunstvoll unscharf, unbestimmt, ungefähr beschrieben: Stamms Texte erzählen »ungefähre Seelenlandschaften«. Die Figuren bleiben passiv, konturlos. Der Leser blickt nie direkt in ihr Inneres (selbst nicht bei den Ich-Erzählern), sondern kann sich die psychischen Vorgänge im Inneren der Figuren nur indirekt – über die Beschreibung ihrer Handlungen und äußeren Veränderungen – erschließen.<sup>8</sup> Zur Gänze durchschaubar werden die Figuren für den Leser damit nicht, was den ästhetischen Reiz und den Erkenntnisgewinn der Stammschen Texte ausmacht. In diesen ist vielmehr der Leser gefragt, die dort eröffneten Leerstellen<sup>9</sup> für sich zu füllen.

6 Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür u. a., Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, 3. Aufl., Reinbek b.H. 2006, S. 46.

7 Vgl. dazu Hartmut Vollmer, »Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen«. Peter Stamms Roman *Agnes*, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, Jg. 2008, Bd. C, Nr. 2, S. 266–281.

8 Dabei geht es jedoch nicht um eine grundsätzliche Aussparung von Emotion oder eine falsche Distanzierung von der Emotionalität der Figuren, so betont Stamm in *Die Technik des Schriftstellers in 13 Thesen*: »6. Hüte dich vor der Ironie. Benutze sie nicht, um dich vor Gefühlen zu drücken. Dem Kitsch entgehst du durch Genauigkeit.« Peter Stamm, Ankleben verboten! Die Technik des Schriftstellers in 13 Thesen, in: Neue Rundschau, Jg. 119 (2008), H. 2, Beilage.

9 Vgl. auch: Hartmut Vollmer, Die sprachlose Nähe und das ferne Glück. Sehnsuchtsbilder und erzählerische Leerstellen in der Prosa von Judith Hermann und Peter Stamm, in: Literatur für Leser, Jg. [20]06, Heft 1, S. 59–79.

Besondere Relevanz hat diese anthropologisch-psychologisch grundierte Diagnostik des ›modernen Menschen‹ für die zahlreichen Künstlerfiguren im Werk Peter Stamms, denn dort begegnen wir mehrfach Schriftstellern und Bildenden Künstlern, genauer: (Sachbuch-)Autoren, Fotografen oder Architekten. In diesen Figuren stellen sich implizit Fragen nach der Wirklichkeitskonstitution durch Sprache bzw. Kunst. Der Bogen spannt sich dabei zeit- und diskursübergreifend von Stamms literarischem Debüt-Roman *Agnes*, der die Geburt und den Tod der weiblichen Hauptfigur durch den Text vollzieht und als moderne Adaption des Pygmalionmythos gelesen werden kann,<sup>10</sup> bis zu den jüngst erschienenen Bamberger Poetikvorlesungen:

Man kann durchaus süchtig danach werden, mit Worten eine Art Wirklichkeit zu erschaffen, Figuren zu kreieren, sie zu beobachten, zu lenken, ihnen Dinge zustoßen zu lassen und sie zu retten oder zu bestrafen. ›Gott spielen, während andere arbeiten‹, hat das Chrigel Fisch, ein Kollege von mir, einmal genannt.<sup>11</sup>

Dabei fehlt den fiktionalen Künstlerfiguren und den poetologischen Selbstaussagen Peter Stamms jeder Hang zur emphatischen Omnipotenz des Künstlers, vielmehr begegnen wir in den Texten häufig Künstlerfiguren, die aus Sicht der bürgerlichen Leistungsgesellschaft oder auch in ihren Selbstansprüchen gescheitert oder zumindest in einer schweren Krise sind: Der Ich-Erzähler aus *Agnes* schreibt Sachbücher, weil er als Erzähler und Romanautor nicht reüssiert hat bzw. eine Produktionskrise erleidet; der Architekt Alexander aus *Sieben Jahre* entwirft statt avantgardistisch-ästhetischer Bauten funktionale Blockwohnungen; der Fotograf Hubert in *Nacht ist der Tag* unterrichtet zwar zu Beginn des Romans an der Kunstakademie, fühlt sich aber ausgebrannt und inspirationslos. Kurz vor einer – zu scheitern drohenden – Ausstellungseröffnung beginnt Hubert plötzlich, Naturmaterialien in ihre Einzelteile zu zergliedern. Der Künstler vollzieht somit kein Schöpfungs-, sondern ein Zerstörungs- und Auflösungswork, was traditionelle Fragen nach Schöpfungsmacht, Werkcharakter und Zeitenthabenheit von Kunst relativierend beantwortet bzw. die Idee der impliziten Neuschöpfung in expliziter

10 Kathrin Wimmer, Lebendiges Kunstwerk, tödliche Kunst: Der Pygmalionmythos in Peter Stamms *Agnes*, in: Corina Erk/Christoph Naumann (Hg.), Gegenbilder – literarisch, filmisch, fotografisch, Bamberg 2013 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, Bd. 8), S. 151-169.

11 Stamm, Die Vertreibung aus dem Paradies, S. 53.

Auslöschung stellt. Stamm kommentiert Huberts Kunstprojekt, wie folgt:

Man könnte meinen, es sei ein reines Zerstörungswerk, das Hubert hier betreibt, aber es ist auch das Gegenteil: indem er das Gemachte und das Gewachsene auseinandernimmt, in seine Bestandteile zerlegt, dreht er die Zeit zurück, entzieht sie – auf zugegeben unbeholfene Weise – dem Tod, der jedem Ding und jedem Wesen droht. ›To undo‹ kann im Englischen nicht nur etwas auftrennen bedeuten, sondern auch, etwas ungeschehen machen. Hubert kann die Zeit nicht anhalten, aber er macht ihr Wirken rückgängig.<sup>12</sup>

Huberts Performance und Kunstaussstellung ist eines von vielen Beispielen dafür, wie sich Literatur und Bildende Kunst in den Handlungsschritten, Motiven, Stilfiguren von Stamms Werk universalpoetisch verbinden. So haben Stamms Texte eine stilistische Nähe zur Bildenden Kunst: etwa in ihrem pointilistisch-impressionistischen Schreiben, ihrer Visualität, auch ihren ekphrastischen Kunst- und Filmzitataten. Sucht man nach einem Beispiel für diese Grenzüberschreitung von Literatur und Bildender Kunst als Konzentrat der Stammschen Ästhetik, so findet man es beispielsweise in der Einbindung von Georges Seurats impressionistisch-pointilistischem Bild *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* in *Agnes*.<sup>13</sup> Nichtsdestotrotz zeigen auch die Künstlerfiguren die Fremdheit, Entwurzelung und Bindungslosigkeit der anderen Figuren, sind von Produktionskrisen betroffen und problematisieren dadurch indirekt einen allzu optimistischen Kunstanspruch.

Diese Figurenzeichnungen zusammengefasst, ergibt sich ein Psychogramm sowie eine Sozialdiagnose der Gegenwart – und beides ergibt sich zugleich nicht. Stamms Texte auf ihre analytische Funktion festzulegen wäre eine unzulässige Reduktion und würde von den Texten selbst widerlegt, schließlich betonen sie alle stets – trotz ihrer möglichen Repräsentativität – die spezifisch ›eingeschränkte‹ Perspektive des Einzelnen und dessen individuellen Blick auf die anderen. Die anthropologischen, psychologischen und soziologischen ›Diagnosen‹ werden somit dezidiert ohne den Anspruch eines umfassenden Gesellschaftspanoramas, ohne explizite Gesellschaftskritik entworfen. Die gezeigten Handlungen bleiben vielmehr prozesshaft, die Text-Enden offen, die gestellten Fragen programmatisch unge-

<sup>12</sup> Ebd., S. 68.

<sup>13</sup> Peter Stamm, *Agnes*. Roman, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2011, S. 68 f.

fähr. Einzelne Leser mag das enttäuschen, allerdings liegt in dieser fragenden Suche und in dieser Verweigerung fester Antworten ein großer Erkenntnisgewinn für die meisten Leser.

Nach einer Skizze der ›typischen‹ Figuren sei nun eine Beschreibung der charakteristischen Motive und Schauplätze<sup>14</sup> in Peter Stamms Texten versucht. Mit der Identitäts- und Glückssuche, der existentiellen Fremdheit sowie prinzipiellen Ort- und Heimatlosigkeit konform gehen das dominante Motiv der Reise und die ›globalisierten‹ Schauplätze<sup>15</sup> in Stamms Werk. Viele Figuren sind Europäer, insbesondere Schweizer, in der Fremde – genauer: in unterschiedlichen Großstädten außerhalb Europas. Andere oder damit zusammenhängende Schauplätze sind Transit-Orte (oder Heterotopien im Foucaultschen<sup>16</sup> Sinne) wie Hotel, Flughafen, Hafen, Auto, Krankenhaus – allesamt Orte, an denen man sich nicht lange aufhält und die für die Figuren gerade in diesem Transit-Charakter zur punktuellen bzw. ephemeren Heimat taugen. Versuche, sich fest zu verwurzeln, indem man z.B. eine Wohnung bezieht, ein Haus kauft, ins Dorf der Kindheit zurückkehrt, scheitern hingegen, ja die eigene Wohnung oder das Elternhaus evozieren Fremdheitsgefühle. Diese kulturell geprägten Schauplätze werden oft mit Natur-Szenarien, insbesondere undurchdringlichen Wäldern oder menschenarmen

- 14 Wie bedeutsam die Szenerie bzw. der Ort ist, an dem ein Geschehen lokalisiert wird, betont Stamm auch in seiner ersten Bamberger Poetikvorlesung: »Ich beginne mit einem Ort. Ich habe über die Jahre gelernt, dass jeder Text einen ganz konkreten Ort haben muss, selbst wenn dieser im Text keine große Rolle spielt. Der Ort bildet die gesättigte Lösung, in der sich der Kristall des Textes bildet. Jetzt brauche ich nur noch einen Kristallisationskern, an dem sich die Moleküle anlagern können« (Stamm, Die Vertreibung aus dem Paradies, S. 11). Erst mit der Festlegung des Ortes, der Szenerie, ergeben sich für Peter Stamm konzeptionell im nächsten Schritt die Charaktere und die Handlungsschritte eines Textes.
- 15 Vgl. dazu Annette König, Welt schreiben. Globalisierungstendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur aus der Schweiz, Bielefeld 2013, bes. S. 37–51. Inez Müller, Peter Stamms Erzählen von Identität in Räumen des Dazwischen, in: Martin Hellström/Edgar Platen (Hg.), Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, München 2008 (= Perspektiven. Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kunst, Bd. 4), S. 23–40. Edgar Platen, Peter Stamm: *Ungefähre Landschaft*, in: Edgar Platen: Norden. Zu seinen Darstellungen in der Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur, München 2012, S. 149–153.
- 16 Vgl. Michel Foucault, Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radio-vorträge. Zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 2005.

Berglandschaften, kontrastiert. Beide Sphären – die kulturelle wie die natürliche – sind geeignet, dass die Menschen darin spurlos verschwinden, wie das die Figuren in Stamms Texten oft tun und wovor sie permanent Angst haben.

Allen Schauplätzen in Stamms Werk ist zudem gemein, dass sie nicht detailreich geschildert werden und in ihrer Darstellung auch nicht klare, individuelle Konturen bekommen; die Topographien werden lediglich mit wenigen Worten skizziert. So heißt es beispielsweise in *Ungefähre Landschaft*: »Kathrine lief zurück zum Dorf durch die tageweite, verlassene Schneelandschaft, vorbei an Fjorden und Bergen, über weite Ebenen und flache Hügel. Das Fjell sah aus wie eine Zeichnung aus wenigen Strichen.«<sup>17</sup> Statt konkreter, klar lokalisierbarer und detailliert geschilderter Orte handelt es sich um ›ungefähre Landschaften‹. Das ›Ungefähre‹, ›Ungewisse‹, ›Diffuse‹ der Umgebung korrespondiert dabei mit dem Lebensgefühl der Protagonistinnen und Protagonisten. Einer solchen Existenz des ›Ungewissen‹ scheint kaum eine andere Umgebung besser zu entsprechen als ein (in der Terminologie Marc Augés) Nicht-Ort ohne Identität, ohne Relation und ohne Geschichte, ein Nicht-Ort, der von Transit und entpersonalisierten Begegnungen geprägt ist.<sup>18</sup> Stamms Texte spielen, wie der Autor selbst konstatiert, vornehmlich an solchen ›Nicht-Orten‹:

Viele meiner Figuren finden in künstlichen Großstadtlandschaften, in Einkaufszentren, Flughäfen, menschenleeren Gewerbebezonen und Parkhäusern eine Art Ersatz für das verlorene Paradies ihrer Kindheit [...]. Es sind Orte ohne Geschichte, ohne Zentrum, an denen ein Mensch verschwinden kann und gerade deshalb aufgehoben ist.<sup>19</sup>

›Nur‹ im Verschwinden und Untergehen, in der Flüchtigkeit des eigenen Seins erfahren die Protagonistinnen und Protagonisten eine Form der Geborgenheit. Stamms spezifische Schauplätze als ›Nicht-Orte‹ versprechen Anonymität, Distanz und Oberflächlichkeit und werden dadurch für jene Figuren attraktiv, die sich als »Lebensflüchtlinge[]«<sup>20</sup> nicht auf ihre Umwelt einlassen können und wollen. Wobei solche Lebensläufe und solche Nicht-Orte keineswegs

17 Peter Stamm, *Ungefähre Landschaft*, Frankfurt a. M. 2010, S. 16.

18 Marc Augé, *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, München 2010, S. 83.

19 Stamm, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, S. 48.

20 Vgl. ebd., S. 50.

als negativ bewertet werden,<sup>21</sup> sondern eine eigene glücksspendende, identitätssichernde und ästhetische Qualität bekommen.

Die Motive, die häufig in Stamms Texten wiederkehren, verdichten diese Figuren- und Schauplatz-Skizzen: Wasser, Kälte, Schnee, Eis (auch als Ausdruck zwischenmenschlicher Kälte, Unbehaustheit der Figuren und Unwirtlichkeit der kulturellen wie natürlichen Sphäre), Motive der Visualität wie Blick, Sehen, Bilder (in Verbindung mit einer Ästhetik des Unbestimmten und Ungefähren, in der sich feste Grenzen und Konturen auflösen), was sich wiederum in beispielsweise den Schneelandschaften verbindet. Eine Tendenz zur Grenzüberschreitung und zum Verwischen der Konturen findet sich auch in den Motiven des Traumes oder Rausches. Zwar sind Stamms Texte durchweg realistisch erzählt, aber sie enthalten immer wieder Episoden im Interim von Wachen und Träumen oder von Rationalität und bewusstseinsweiterndem Rausch (vgl. beispielsweise die differenzierte Motivik des Mittelbewusstseins von Wachen und Träumen und des Rausches in *Nacht ist der Tag*).

Mit all diesen Motiven sind Themen der Ich-Suche und Ich-Auslöschung, der Sehnsucht danach, Spuren zu hinterlassen, und des spurlosen Verschwindens verbunden. Ähnlich wie die vergehenden Spuren des Menschen in Sand und Schnee, die Stamms Texte leitmotivisch durchziehen, versuchen auch die ebenfalls häufig verwendeten Motive Foto und Video eine Speicherung des Ich und seiner Vergangenheit. Die Figuren erhoffen sich, dass sich in den Medien Foto, Video, Internet<sup>22</sup> Erinnerungen bewahren und das eigene Leben dem Tod entzogen werden kann, ja sich Unsterblichkeit erreichen lässt.<sup>23</sup> Diese Hoffnungen sind jedoch nicht zu realisieren, vielmehr beschreiben Stamms Texte immer wieder das Versagen der Medien: Fotos sind verwischt (*Ungefähre Landschaft*), Filmausschnitte flüchtig (*Agnes*), Stimmen auf Anrufbeantwortern verrauscht (*Treibgut*). Die Erinnerungsmedien werden ins Paradoxe verkehrt und arbeiten stattdessen dem Vergessen-Werden und dem Tod zu.<sup>24</sup>

21 Ebd., S. 46.

22 So fragt sich beispielsweise die Fernsehmoderatorin Gillian, wie lange sie nach ihrem Tod im Internet wohl ›weiterleben‹ könne. Vgl. Peter Stamm, *Nacht ist der Tag*, Frankfurt a.M. 2013, S. 56.

23 Vgl. dazu: »Parallel zur gesellschaftlichen Entwicklung hat die technische unsere Raum- und Zeitwahrnehmung verändert. Die modernen Reproduktions- und Speichertechniken haben die Zeit aufgehoben, indem sie uns optisch und akustisch unsterblich gemacht haben« (Stamm, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, S. 41, dort kursiv).

24 Mit Roland Barthes und Susan Sontag zeigt ein Foto – ein *memento mori*

Stamm selbst arbeitet medienübergreifend, nutzt sehr unterschiedliche Gattungen und Medien: Roman, Erzählung, Jugendbuch, Bilderbuch, Hörspiel, Drama, Film, sogar Groschenroman(-Parodie).<sup>25</sup> Trotz dieses medialen wie thematischen Facettenreichtums ähneln sich Stamms Projekte in einer spezifischen Erzählweise und einem charakteristischen Stil,<sup>26</sup> die man eine Ästhetik der elaborierten Reduktion nennen könnte; alle Kennzeichen einer versierten Lakonie prägen Stamms Schreiben: kurze, lapidare Sätze, ein klarer, nicht überfrachteter Stil, prägnante Skizzen ohne größere Abschweifungen. Sie reduzieren den Text stilistisch auf das Wesentliche und machen ihn damit auch in seiner Form sichtbar. Ein Konzentrat dieser stilistischen Reduktion und Betonung der Form sind die listenartigen Wiederholungen und Aufzählungen (»Listen sind der reinste Ausdruck der Aufmerksamkeit, des vorurteilslosen, kindlichen Blicks.«),<sup>27</sup> die in manche Prosatexte Stamms integriert sind. Ein Beispiel dafür sind starke Verknappungen in *Ungefähre Landschaft*: »April, Mai, Juni. Kathrine zählte. Helge, Thomas, Christian, Morten. Dreitausend Kronen auf dem Konto, ein paar Bücher, ein paar Kleider, ein paar Küchenmaschinen. Ein Laptop. Ein Kind.«<sup>28</sup>

Stilistische wie kompositorische Kennzeichen von Stamms Texten sind außerdem in der Wichtigkeit des ersten Satzes (alle Texte entfal-

implizierend – immer auch den Tod und greift das »unerbittliche Verfließen der Zeit« auf, indem es einen Moment einfriert (Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 21). Der fotografisch festgehaltene Augenblick bezeugt keine Gegenwart, sondern lediglich ein »Es-ist-so-gewesen« (Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 87). Vgl. zu medialen Motiven bei Stamm generell: Gudrun Heide- mann, *Fotografische Momentaufnahmen als »ungefähre Landschaft*« in Peter Stamms gleichnamigem Roman, in: Dariusz Komorowski (Hg.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*, Würzburg 2009, S. 73–83.

25 Vgl. dazu Peter Stamms Groschenromanparodien *Herbert. Sie liebten sich nur einen Sommer* (in der fiktiven Reihe *Romane des Herzens*) und *Liebe zwischen Tal und Gipfel. Doch auf Burg Wolfsschlucht geht Unheimliches vonstatten* (in der fiktiven Reihe *Schwester Erna. Liebe und Leiden einer edlen Dulderin*).

26 Überhaupt betont Stamm in Selbstreflexionen immer wieder, wie stark er beim Schreiben von formalen Aspekten ausgehe, die oft für ihn dominanter seien als rein inhalts- und handlungsorientierte Herangehensweisen an Texte. Vgl. z. B. Olga Olivia Kasaty, Ein Gespräch mit Peter Stamm, in: Olga Olivia Kasaty, *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München 2007, S. 395–430, hier S. 395.

27 Stamm, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, S. 125, dort kursiv.

28 Stamm, *Ungefähre Landschaft*, S. 184.

ten sich aus diesem unmittelbaren Beginn heraus) und in der Häufigkeit von indirekter Rede zu sehen. Die indirekte Rede dient hier oft als Vergrößerung der Distanz zwischen den Figuren, eine Art Außensicht der Figuren (deren Innensichten und Emotionen werden nicht direkt expliziert, sondern lassen sich nur indirekt erschließen), ja generell als eine Verweigerung gegenüber direkten, eindeutigen, vorschnellen Antworten. Stamms Texte werfen somit auch stilistisch Fragen auf, die (nur) der Leser für sich beantworten kann, und erzählen ›am Rande des Schweigens‹. Sie eröffnen in ihrer Lakonie und Aussparung Leerstellen, die der Leser für sich füllen muss, ja wirken wie ein Eisberg, dessen sichtbarer bzw. lesbarer Teil nur die kleine Spitze eines großen, unsichtbaren, sprachlosen Teils darstellt. Eindeutige moralische Urteile und pädagogische Botschaften werden somit nicht vermittelt, trotzdem wirken Stamms Texte ethisch in dem Sinne, dass sie ihre Leser zur interpretierenden Interaktion aufrufen. Das ›Sprechen am Rande des Schweigens‹ ist in diesem Sinne ein wortarm-wortreiches, das dem Leser wertvolle Einblicke und Erfahrungen zu vermitteln versteht.

Eine ganz spezielle Interaktion von Autor und Leser(inne)n fand im Sommer 2014 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg statt: Peter Stamm hielt als Bamberger Poetikprofessor vier Poetikvorlesungen und drei Seminarsitzungen ab. Das ganze Sommersemester 2014 über lief zudem ein (voll besetztes!) Hauptseminar, das sich detailliert Peter Stamms Texten widmete. Auch ein Schulprojekt fand in Kooperation mit Ute Koch und Josef Steidl vom Clavius-Gymnasium Bamberg statt: Dort lasen Schülerinnen und Schüler Peter Stamms *Agnes* und wurden von Studierenden der Universität Bamberg in Unterrichtsstunden dabei begleitet.

Am Ende der Poetikvorlesungen stand ein interdisziplinäres Forschungskolloquium, das erstmals das bisherige Gesamtwerk Peter Stamms umfassend wissenschaftlich erschloss; neben Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern aus sechs Nationen nahmen auch der Autor selbst und weitere Gäste teil: Gwendolyne Melchinger (Schauspielhaus Zürich), die *Agnes* für die Bühne adaptierte, Peter Stamms Lektor Oliver Vogel (S. Fischer-Verlag) sowie Thomas Hocke (ZDF), mit dem Stamm einen Dokumentarfilm drehte. Der vorliegende Sammelband fixiert die Ergebnisse und Vorträge dieses Forschungskolloquiums.

Die Bamberger Poetikprofessur 2014 war für uns als Organisatorinnen (und Herausgeberinnen dieses Bandes) ein kleines ›Sommer-

märchen, was intellektuell bereichernde und menschlich herzliche Erfahrungen angeht, die wir zusammen mit allen Beteiligten (Peter Stamm, den Studierenden, den Referentinnen und Referenten, den Gästen aus Verlagen, Theater, Medien, generell: mit allen – zahlreich an den Veranstaltungen teilnehmenden – Literaturinteressierten) machen durften. Für die Vorträge und die daraus entstandenen Aufsätze danken wir den Beiträgerinnen und Beitragern recht herzlich – ebenso dem Team des Internationalen Künstlerhauses Villa Concordia, insbesondere Nora Gomringer und Stephanie Weiß, für die gastfreundliche Ausrichtung der Tagung. Für die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Poiesis. Standpunkte der Gegenwartsliteratur* sei dem Verlag Wallstein und dem Reihenherausgeber Friedhelm Marx an dieser Stelle vielmals gedankt. Großer Dank für ihre redaktionelle Mitarbeit und ihren leidenschaftlichen Einsatz geht zudem an Lisa Krämer und Lucia Stanzel.

Finanziell waren die Poetikprofessur, die Tagung und der Band nur möglich durch die großzügige Unterstützung folgender Institutionen: Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Finanzierung der Poetikprofessur), Deutscher Literaturfonds e.V., Pro Helvetia und Interne Forschungsförderung der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Finanzierung des Forschungskolloquiums), Waldemar-Bonsels-Stiftung und Kulturstiftung des Kantons Thurgau (Finanzierung des Sammelbandes). Vielen Dank!

Ein besonderer Dank geht an alle Studierenden, die (mit überwältigendem Engagement und Interesse) an dem begleitenden Hauptseminar zur Poetikprofessur teilnahmen, und natürlich an Peter Stamm selbst, der die Bamberger Poetikprofessur 2014 für uns beide, die Studierenden, Referent(inn)en und Zuhörer(innen) zu einem sehr besonderen Erlebnis machte.

# Die Vertreibung aus dem Paradies. Das wiedergewonnene Paradies. Zwei Poetikvorlesungen

PETER STAMM

## I – Die Vertreibung aus dem Paradies<sup>1</sup>

15. 5. 2014

Dieser Ort könnte aus einem – vermutlich nicht sehr guten – Roman stammen: ein altes, geschmackvoll renoviertes Bauernhaus in den Hügeln der Toskana, eine Stunde östlich von Florenz. Die Wände des Hauses sind von blühendem Jasmin und von Lupinen überwuchert. Hinter der hohen Mauer, die das Grundstück umgibt, liegt der weitläufige Garten, eine Wiese, auf der Rosenbüsche und Olivenbäume wachsen, begrenzt von einem steil abfallenden Bambushain, durch den eine Steintreppe hinunter zum Pool führt. Etwas abseits steht ein alter, ausgebauter Wachturm, in dessen erstem Stock sich meine Zimmer befinden. Morgens um neun, während ich dabei bin, in der großen dunklen Küche, im Erdgeschoss des Turms, Kaffee zu kochen, bringt Nadia, die rumänische Putzfrau, frisches Brot. Das Mittagessen um zwei wird bei diesem heißen Wetter wohl wieder auf der überdachten Terrasse neben dem Schwimmbaden eingenommen. Bis dahin wird niemand mich stören. Den ganzen Vormittag lang sitze ich unter einer Laube vor dem Turm, der Blick geht über bewaldete Hügel und kleine Dörfer in der Ferne. Dann und wann huscht eine Eidechse vorüber oder einer der vier Hunde trottet vorbei und wirft mir aus den Augenwinkeln einen scheelen Blick zu.

<sup>1</sup> Es handelt sich um die ersten beiden der insgesamt vier Poetikvorlesungen, die Peter Stamm im Rahmen seiner Poetikprofessur im Sommersemester 2014 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg hielt. Vgl. Peter Stamm, Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte, Frankfurt a.M. 2014, S. 9-73. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des S. Fischer Verlages Frankfurt a.M.

In der Ferne ruft ein Kuckuck, Bienen erfüllen die Luft mit einem stetigen Summen.

Ich befinde mich seit einer Woche in Santa Maddalena, dem Heim von Gregor von Rezzori, einem Schriftsteller aus der Bukowina, der dieses Anwesen zusammen mit seiner Frau, der Contessa Beatrice Monti della Corte, in den sechziger Jahren kaufte. Beatrice hatte zuvor eine einflussreiche Galerie in Milano geführt, kannte Alberto Giacometti, Marcel Duchamp, Henri Cartier-Bresson. Sie stellte als Erste in Italien die jungen Künstler jener Zeit aus, mit denen sie auch befreundet war, Francis Bacon, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Mark Rothko. Berühmte Schriftsteller und Künstler gingen im Haus ein und aus. Nach dem Tod ihres Mannes 1998 gründete Beatrice eine Stiftung und fuhr fort, Autorinnen und Autoren einzuladen, damit sie in Ruhe schreiben konnten und ihr bei den Mahlzeiten Gesellschaft leisteten. Die meisten Gäste stammen aus angelsächsischen Ländern.

Man kann sich nicht um einen Aufenthalt in Santa Maddalena bewerben, man bekommt irgendwann eine E-Mail von Beatrice, in der sie schreibt, sie habe einige Bücher von einem gelesen und Gefallen daran gefunden, ob man einen Monat bei ihr, mit ihr, in der Toskana verbringen wolle. Einem Ort, wo – wie der Pulitzerpreisträger Michael, einer der anderen Gäste, sagt – privilegierte Autoren noch mehr privilegiert werden. Außer uns beiden ist Alba hier, Tochter eines berühmten jüdischen Malers, die vor kurzem ein Buch über ihre Kindheit in Paris veröffentlicht hat, Javier, ein junger spanischer Autor und eine Art Assistent von Beatrice, und Emma, eine noch jüngere Amerikanerin aus guter Familie, die früher für Beatrice gearbeitet hat und jetzt zu Besuch da ist. Zu den Mahlzeiten kommen oft Nachbarn oder Freunde des Hauses vorbei, Bernardo Bertolucci gehört dazu und Isabella Rossellini. Am Wochenende, bei einer großen Gartenparty, war neben der Florentiner Hautevolee auch Volker Schlöndorff hier, dem früher das Nachbarhaus gehörte.

Während meiner ersten Tage in Santa Maddalena korrigierte ich die Fahnen meines neuen Romans, eine leichte Arbeit, die mehr Konzentration als Kreativität erforderte. Nachdem ich die letzten Änderungen an den Verlag geschickt hatte, begann jene seltsame Zeit zwischen zwei Projekten, während der alles offen ist. Woran arbeite ich als Nächstes? Stelle ich eine Erzählungssammlung zusammen? Schreibe ich einen Roman? Wovon wird er handeln? Manche Autoren fürchten diese Zeit, ich liebe sie. Die Kunst besteht darin, im richtigen Moment mit der Arbeit zu beginnen. Entscheidet man sich zu schnell

und unüberlegt, kann es passieren, dass man nach einigen Monaten, nach einem Jahr, die Reise abbrechen muss, weil sie zu keinem Ziel führt. Entscheidet man sich zu spät, kommt man leicht ins Zaudern, und plötzlich scheint jede Idee gleich tauglich, und man kann sich für keine mehr entscheiden. Oder man hat so lange an einem Projekt herumgedacht, dass eine weitere Beschäftigung damit nichts Überraschendes mehr verspricht und einen langweilt. Ich beschliesse, diese Poetikvorlesung zu schreiben, auch wenn ich sie erst in einem Jahr halten werde. Ich arbeite nicht gern unter Druck, und ich möchte mein nächstes Prosaprojekt nicht unterbrechen müssen, wenn die Zeit plötzlich knapp wird. Außerdem finde ich es angemessen, eine Vorlesung, die ich im Frühling halten werde, auch im Frühling zu schreiben.

Ich beginne mit einem Ort. Ich habe über die Jahre gelernt, dass jeder Text einen ganz konkreten Ort haben muss, selbst wenn dieser im Text keine große Rolle spielt. Der Ort bildet die gesättigte Lösung, in der sich der Kristall des Textes bildet. Jetzt brauche ich nur noch einen Kristallisationskern, an dem sich die Moleküle anlagern können.

»Wer erzählt, hat eine Frage«, sagte Judith Kuckart vor einigen Jahren in ihrer Essener Poetikvorlesung. Am Anfang meiner Texte steht oft eine Frage. Jene, die am Anfang von *Sieben Jahre*, meinem vierten Roman, stand, war: »Hat jemand Macht über mich, der mich liebt, auch wenn ich ihn nicht liebe?« Eine der Fragen hinter meinem letzten Roman, *Nacht ist der Tag*, lautete: »Welche Beziehung besteht zwischen meiner Persönlichkeit und meinem Äußeren?« Ich habe mir diese Frage immer wieder gestellt. Den ersten Text, der auf ihr beruht, schrieb ich vor zwanzig Jahren, ein gescheiterter Roman mit dem Arbeitstitel *Akt*. Weniger komplexe Fragen ergeben Erzählungen:

- Wie würde ich reagieren, wenn Andrej, ein russischer Freund, dessen Frau an Krebs erkrankt ist, mich um Geld für ihre Behandlung bitten würde? (*Wie ein Kind, wie ein Engel*)
- Warum lebte eine junge Frau, von der ich in der Zeitung las, vier Jahre lang allein im Wald, während sie jeden Tag die Schule besuchte? (*Im Wald*)
- Was geschieht, wenn ich eines Abends vergesse, mein Kind von der Krippe abzuholen? (*Wir fliegen*)
- Was tut ein Pfarrer, der mit einer jungfräulichen Empfängnis konfrontiert wird, auf der sein ganzer Glauben basiert, aber mit der er nie gerechnet hat? (*Kinder Gottes*)

- Was empfindet eine alte Frau, die nach dem Tod ihres Mannes Briefe seiner Geliebten findet, von der sie nicht gewusst hat? (*Der Brief*)

Die Frage, mit der ich diese Vorlesung beginnen will, stammt von einem anderen Autor. Bruce Chatwin, der Reiseschriftsteller, war ein enger Freund von Beatrice und Gregor und Stammgast in Santa Maddalena. Vielleicht hat er sich hier an diesem Granittisch unter der Laube jene Frage gestellt, die den Titel seines wohl bekanntesten Buches bildet: »What am I doing here?« Was tue ich hier? Die Frage ist komplexer, als sie zunächst erscheinen mag. Die einfachste Antwort: Ich schreibe eine Poetikvorlesung für Bamberg, ich schwimme im Pool, esse und trinke und rauche zu viel, gehe spät ins Bett und stehe spät auf. Ich unterhalte mich mit Kolleginnen und Kollegen über Literatur, über Musik, über Autorinnen und Autoren, die wir mögen, die wir nicht mögen, die wir verachten oder verehren. Die Welt der Literatur ist kleiner, als man denken könnte, sie ist wie ein Park, durch den Menschen spazieren. Man begegnet sich, spricht ein paar Worte, geht weiter, sieht sich wieder in einer Woche oder in einem Jahr, man mag sich, teilt ein Stück des Weges, arbeitet vielleicht sogar zusammen, verstreitet sich, geht sich aus dem Weg, und kann doch nicht vermeiden, sich wieder zu begegnen.

Aber die Frage »Was tue ich hier?« ist damit nicht erschöpfend beantwortet. Sie führt letztlich zu den Fragen nach dem Schreiben, nach dem Leben überhaupt, die nicht zu beantworten sind und gerade deshalb so fruchtbar für die Literatur. Solche Fragen sind wie Katalysatoren, die den Denkprozess anregen, ohne dabei verbraucht zu werden. Der Text ist der Weg, den man beim Suchen nach der Antwort zurücklegt. Und ob das Ende ein glückliches oder ein unglückliches wird, hängt vielleicht davon ab, ob man sich mit dem Scheitern abfindet oder ob man sich dagegen auflehnt.

Was tue ich hier? Ich will die Frage einschränken, will sie verstehen als: Warum tue ich das, was ich tue, und nicht etwas anderes? Eine Frage, die mich in meine Kindheit und Jugend zurückführt. Ich gehöre nicht zu den Autoren, die schon immer schreiben wollten und mit acht oder zehn oder zwölf ihren ersten Roman verfassten. Meine Berufswünsche waren so disparat wie meine Interessen: Schiffbauer, Professor (ohne ein bestimmtes Fachgebiet), Koch, Werbefachmann, Fotograf, später Physiker und Kriminologe. Was sie mit meinem jetzigen Beruf, dem Schreiben, verbindet, ist vielleicht ihre Gegensätzlichkeit. Sie sind nur in der Phantasie unter einen Hut zu kriegen,

als nicht realisierte Möglichkeiten. Ich kann mir in einem Leben vorstellen, ein Koch zu sein, ein Schiffsbauer, ein Fotograf oder ein Polarforscher. Entscheide ich mich für eine dieser Möglichkeiten, muss ich die anderen aufgeben.

Schriftsteller zu werden hat weniger mit dem Schreiben zu tun, als man denken könnte. Wer in der Schule gute Aufsätze schrieb, hat kaum bessere Chancen in diesem Beruf als jede und jeder andere auch. Schreiben lernt (fast) jeder in der Schule, Schreiben kann man auch später noch lernen. Erzähler kann man auch sein, wenn man nicht schreiben kann. Am Anfang des Erzählens steht nicht die Geschichte, sondern die Frage.

Wenn ich versuche, an die Wurzeln meines Schreibens zu gelangen, fallen mir keine frühen Lese- oder Schreiberlebnisse ein. Zugegeben, ich war schon als Kind ein begeisterter Leser, aber meine ersten Schreibversuche hatten nichts mit den Büchern zu tun, die ich gelesen hatte. Sie scheiterten daran, dass mir die Fragen und damit der Antrieb fehlten. Ich lese Ihnen einen kurzen Ausschnitt aus einem nicht viel längeren Tagebuch vor, das ich als Achtjähriger in den Sommerferien führte:

*3. Juli 1971*

*Erste Fahrt nach Mathon mit dem neuen Auto. Wir essen in Buchs. Ankunft um 4 Uhr.*

*4. Juli 1971*

*Meine Tante kam auf besuch. wir gingen an den Libisee. Am 12. Hochzeitstag asen wir Kuchen.*

*5. Juli 1971*

*Am Morgen waren wir am Bach nachher im Wald u. s. w.*

*6. Juli 1971*

*Wir gingen nach Wergenstein. Es war schön. u. s. w.*

und schließlich, einer der letzten Einträge:

19. Juli 1971

u. s. w.

Ein wenig erinnert mich dieser Text an einen, den wir wohl ungefähr in der gleichen Zeit in der Schule schreiben mussten, um die Uhr zu lernen:

*Mein Tag*

*Um 7 Uhr stehe ich auf. Um 8 Uhr beginnt die Schule. Um 9 Uhr schreiben wir. Um 10 Uhr beginnt die Pause. Um 11 Uhr turnen wir. Um 12 Uhr essen wir die Suppe. Um 13 Uhr helfe ich der Mutter. Um 14 Uhr beginnt die Schule wieder. Um 15 Uhr arbeiten wir mit dem Lehrer. Um 16 Uhr gehen wir heim. Um 17 Uhr schreibe ich die Aufgaben. Um 18 Uhr steht das Nachtessen bereit. Um 19 Uhr darf ich spielen.*

Ich habe gesagt, dass mir bei meinen ersten Texten die Fragen fehlten. Das ist nicht ganz richtig. Die Fragen waren da, aber ich hatte noch nicht gelernt, sie zu erkennen, sie mir zu stellen und fruchtbar zu machen. Während ich versuchte, mein eintöniges Leben zu dokumentieren, hatte ich in gewissem Sinn mein Thema schon gefunden. Ich lese Ihnen einen kurzen Ausschnitt aus *An einem Tag wie diesem* vor, einem Buch, das ich fünfunddreißig Jahre später schrieb.

Andreas, ein Deutschlehrer an einem Pariser Gymnasium, befürchtet, an Krebs erkrankt zu sein. Statt die Resultate der medizinischen Untersuchungen abzuwarten, entschließt er sich, sein Leben zu ändern. Er kündigt seine Stelle, bricht mit seinen Freunden, verkauft seine Wohnung, seine Möbel und reist mit Delphine, die seit kurzem seine Geliebte ist, in sein Heimatdorf in die Schweiz, um dort eine Jugendliebe wiederzusehen und eine Geschichte abzuschließen, die für ihn nie ganz zu Ende war. Während der Fahrt steckt Delphine eine von Andreas' Kassetten in das Abspielgerät. Es ist ein Deutschkurs, in dem die Reflexivpronomen behandelt werden. Erst spricht eine Frau ein paar Sätze, dann ist eine sympathische Männerstimme zu hören:

*»Mein Tagesablauf. Morgens stehe ich um halb sechs auf. Ich stehe immer so früh auf, denn ich muss um acht Uhr in der Firma sein. Nur samstags und sonntags kann ich länger schlafen. Nach dem Aufstehen gehe ich ins Bad, putze mir die Zähne und dusche mich, zuerst warm und zum Schluss kalt. Danach bin ich richtig wach und fühle mich wohl. Dann ziehe ich mich an und kämme mich. Anschließend gehe*

*ich in die Küche und frühstücke. Ich koche mir einen Kaffee, esse ein Brot mit Marmelade oder mit Wurst oder Käse ...«*

*Die Stimme des Mannes hatte etwas Heiteres. Es klang, als habe er sich ganz dem Lauf der Tage und der Jahre ergeben, seinem Schicksal ohne Nebensätze.*

*»Ich mich, du dich«, sagte Delphine und dann noch ein paarmal, ich mich, bis es wie ein Wort klang.*

*»Du bist der Ichmich«, sagte sie.*

*»Ich dich«, sagte Andreas. Er nahm die Kassette aus dem Gerät, und das Radioprogramm war wieder zu hören. Er fragte, ob sie den Text verstanden habe. Das meiste, sagte sie, es wundere sie nicht, dass niemand mehr Deutsch lernen wolle, wenn sie mit solchen Lehrmitteln arbeiteten. Wurst zum Frühstück.*

Gegen Ende des Buches – die Begegnung mit der Jugendliebe war ein Desaster, Delphine hat Andreas verlassen – fährt er an die Atlantikküste, auf der Suche nach ihr. Er hört Radio, aber er erträgt das nervöse Geplapper der Moderatoren nicht:

*Andreas schob die Kassette ein, die im Gerät steckte. Es war der Sprachkurs, den er und Delphine auf dem Hinweg gehört hatten, der sympathische Mann, der erzählte, wie er Wurst und Käse frühstückte und mit dem Bus zur Arbeit fuhr, wie er mittags in der Kantine aß, wo er die Wahl zwischen drei schmackhaften Gerichten hatte, und wie er nach der Arbeit wieder nach Hause fuhr.*

*»Nach dem Abendessen setze ich mich vor den Fernseher und schaue mir noch die Nachrichten an. Das Abendprogramm interessiert mich nicht sehr, und die interessantesten Sendungen kommen für mich meistens zu spät. Ich gehe früh zu Bett. Die Nacht ist schnell vorbei. Und wenn morgens der Wecker klingelt, habe ich nicht immer ausgeschlafen. Der nächste Tag wiederholt sich auf die gleiche Weise.«*

*Andreas hatte bei einem Rastplatz angehalten. Er saß im Auto und hörte zu, wie der Mann sein Leben erzählte. Bei den letzten Sätzen krampfte sich sein Körper zusammen, und er begann zu zittern, als hätte er Schüttelfrost. Es würgte ihn, und dann begann er zu schluchzen, trocken und stoßweise. Als endlich die Tränen kamen, ließ das Zittern nach, und er wurde ruhiger. Er legte den Kopf auf das Lenkrad und weinte lange, ohne recht zu wissen, weshalb. [...]*

*Er nahm die Kassette aus dem Gerät. Er stieg aus und ging zum kleinen Toilettenhäuschen, um sich das Gesicht zu waschen. Die Kassette warf er in eine Mülltonne, auf der in vier Sprachen »Danke« stand.*

Andreas weiß nicht, weshalb er weint. Manche Kritiker und Leserinnen glaubten, weil er in der Lebensbeschreibung dieses fiktiven Mannes die Eintönigkeit und die Tristesse seines eigenen Lebens erkannt hat. Ich glaube eher, dass er um dieses Leben trauert, das er durch die Krankheit bedroht sieht. Er fürchtet, aus der Gleichmäßigkeit und Ordnung seiner Tage gerissen zu werden, die ihm so teuer ist. Immerhin lautet schon der erste Satz des Buches:

*Andreas liebte die Leere des Morgens, wenn er am Fenster stand, eine Tasse Kaffee in der einen, eine Zigarette in der anderen Hand, und auf den Hof hinausschaute, den kleinen, aufgeräumten Hinterhof, und an nichts dachte als an das, was er sah.*

Die »Mülltonne, auf der in vier Sprachen »Danke« stand« taucht übrigens in dreien meiner Texte auf. Auch sie ist Teil eines geordneten Lebens, in dem ein Tag dem anderen gleicht, ein endloses »und so weiter« wie im Tagebuch meiner Sommerferien. Sie ist Teil einer perfekten Welt, in der jedes Ding und jeder Mensch seinen Platz hat. Ich widerstehe der Versuchung, diese Welt »Schweiz« zu nennen. Genauso gut könnte sie »Norwegen« heißen, wie in meinem zweiten Roman *Ungefähre Landschaft*, dessen letzten Abschnitt ich Ihnen vorlesen möchte:

*Kathrine ging zur Arbeit. Sie fuhr mit dem Auto. Sie setzte Randy bei der Schule ab. Er wurde krank und wieder gesund. Er bekam eine Brille. Er wuchs. Kathrine verdiente Geld und kaufte sich Dinge. Sie gebar ein zweites Kind, ein Mädchen, Solveig. Dann stand sie mit Morten in der Küche. Sie belegten Brote, um das Geld für das Mittagessen zu sparen. Später kauften sie eine Wohnung, dann ein Haus. Sie wohnten in Tromsø, in Molde, in Oslo. Randy fuhr in die Ferien zur Großmutter ins Dorf. Er kam zurück. Es wurde Herbst und Winter. Es wurde Sommer. Es wurde dunkel, und es wurde hell.*

Der letzte Satz mag Ihnen bekannt vorkommen. Ich habe ihn gestohlen von einem größeren Autor, von Moses oder dem, den wir so nennen. Der Satz wurde vermutlich in der Bronzezeit geschrieben und beschreibt die Erschaffung einer perfekten Welt, des Paradieses.

*Gott sah alles an, was er gemacht hatte: Es war sehr gut. Es wurde Abend und es wurde Morgen: der erste Tag.*

Ich bin kein religiöser Mensch, aber ich besuchte als Kind die Sonntagsschule und bekam von mehr oder weniger begabten Lehrern und Lehrerinnen die biblischen Geschichten erzählt. Sie hatten für mich von Anfang an keine religiöse Bedeutung, sondern ausschließlich eine literarische. Trotzdem – oder gerade deshalb – schienen sie mir eine Wahrheit zu enthalten, die tiefer ging als das, was sie erzählen. Es mag sein, dass dies mein eigenes Schreiben prägte. Dass es mir deshalb nie genügte, einfach eine möglichst ausgefallene Geschichte zu erzählen. Bis heute misstrau ich originellen Büchern, deren Handlung sich in wenigen Sätzen, wenigen Stichworten zusammenfassen lässt und die oft schon auf die Verfilmung hin geschrieben zu sein scheinen. Wer etwas lesen will, was er noch nicht weiß, der kauft sich die Zeitung. Literatur lesen wir, um die Welt, in der wir leben, um uns selbst zu erkennen. Literatur lesen wir, um in einer chaotischen und unverständlichen Welt Formen zu erkennen und vielleicht einen Sinn.

Aber zurück zum Paradies. Es wäre eine Übertreibung zu behaupten, meine Kindheit sei paradiesisch gewesen, und doch ist es nicht ganz falsch. Ich lebte die ersten neunzehn Jahre meines Lebens im selben Ort mit etwas mehr als neuntausend Einwohnern. Wir zogen nur einmal, ich war ungefähr acht, von einer Wohnung in ein Haus auf der anderen Seite des Dorfes. Meine Kindheit erscheint mir im Rückblick zeitlos, ich habe Mühe, meine Erinnerungen chronologisch zu ordnen. Meine Wahrnehmung von damals scheint jener von religiösen Gesellschaften zu gleichen, wie sie Mircea Eliade in seinem Buch *Das Heilige und das Profane* beschreibt. Die »heilige Zeit«, heißt es dort, biete: »den paradoxen Aspekt einer zirkulären, umkehrbaren, wiedererreichbaren Zeit [...] und eine Art mythische ewige Gegenwart«. Sie könne »in gewisser Hinsicht der Ewigkeit gleichgesetzt werden«.

Ich habe nie viel über meine Kindheit geschrieben, aber sie ist in allen meinen Werken präsent als verlorenes Paradies, wobei ich unter dem Paradies nicht einen Garten der Glückseligkeit verstehe. Die vielen Paradiese, die in meinen Texten vorkommen, können genauso gut Orte des Schreckens sein. Was sie alle auszeichnet, ist das Stillstehen der Zeit und dadurch ein intensives Gefühl der Gegenwärtigkeit.

Schon einer meiner frühen literarischen Texte, mein erstes Hörspiel, das ich 1990 schrieb, handelt vom Ende der Zeit. Das Stück, dem man den Einfluss von Friedrich Dürrenmatt und Oskar Panizza etwas zu deutlich anmerkt, beginnt damit, dass die Erde aufgehört hat sich zu drehen und alle Menschen in riesigen Aufzügen in den Himmel gefahren werden, um dort dem Jüngsten Gericht vorgeführt zu werden. Oben tut sich eine Gruppe von Leuten zusammen, deren Namen alle mit Z beginnen und die gemerkt haben, dass sie unendlich lange auf ihr Urteil warten müssten, da die Verfahren in alphabetischer Reihenfolge stattfinden. Zudem macht das Gerücht die Runde, Gott sei verschwunden. Während Petrus Dolmetscher für die Steinzeitmenschen sucht und Merkblätter für die Angehörigen nichtchristlicher Religionen verteilen lässt, schmuggelt sich die Gruppe in einen der Aufzüge, mit denen Müll auf die Erde gebracht wird, und fährt zurück, um von vorn zu beginnen. Ganz am Schluss merken sie, dass der Aufzugsführer, der mit ihnen vor dem Gericht geflohen ist, Gott war. Das Hörspiel, das zum Teil in Versen abgefasst war, wurde – zum Glück muss ich wohl sagen – nie produziert.

Ebenfalls auf der Suche nach einem Neuanfang ist Gillian in meinem letzten Roman *Nacht ist der Tag*. Nach einem schweren Autounfall, in dem ihr Gesicht entstellt wird und ihr Mann stirbt, findet sie in einem Clubhotel in den Bergen Zuflucht und eine Arbeitsstelle. Das einfache Leben im Robinson-Club wird für sie zu einer Art Paradies inklusive nackter Menschen und Vollpension, eine Ironie, die vor allem manche Schweizer Kritiker nicht verstanden haben. Vielleicht, weil unser Land manchmal selbst wie die Parodie des Paradieses wirkt. In einer frühen Version des Textes vergleicht Gillian das Hotel gleich selbst mit den Paradiesbildern in religiösen Magazinen:

*Jill war ans Fenster ihres Büros getreten und schaute hinaus in den Park hinter dem Hotel. Es war ein strahlend schöner Tag, fast alle Liegestühle waren besetzt, Kinder spielten auf der Wiese, und im Hintergrund, im Schatten einiger mächtiger Bäume, die am Flussufer standen, saß ein Dutzend Gäste im Kreis. Die meisten waren barfuß, einige trugen nur Shorts und ein T-Shirt. Sie hatten Zeichenblöcke auf den Knien und schauten aufmerksam zu Hubert, der in ihrer Mitte stand und redete. Neben ihm saß auf einem Korbstuhl eine nackte junge Frau. Hubert machte ausladende Handbewegungen, es sah aus, als zeichne er ein Bild in die Luft, dann trat er aus dem Kreis, und die Gäste fingen an zu zeichnen. Die Szene erinnerte Jill an die*

*bunten Bilder in den Traktätchen der Zeugen Jehovas, die idyllische Gebirgslandschaften zeigten, in denen sich alte und junge Menschen, Raub- und Beutetiere in friedlicher Eintracht begegneten.*

Auch Anja in der Erzählung *Im Wald* zieht sich in eine Art Paradies zurück: sie lebt drei Jahre lang allein im Wald und empfindet dort ebenjene Zeitlosigkeit, von der ich schon gesprochen habe und die im Text durch Einschübe im Präsens markiert wird:

*Etwas hat sich verändert. Es kommt Anja vor, als nähme sie den Wald zum ersten Mal bewusst wahr, als wendete der Wald sich ihr zu. Ihre Gedanken scheinen stillzustehen und mit ihnen die Zeit, und alles verbindet sich mit ihr, wird zu einem einzigen, wunderschönen Gefühl, das Licht, die Gerüche, die vereinzelt Geräusche, die die plötzliche Stille noch intensiver machen. Sie steht da und beobachtet das Spiel des Lichts, das durch die Baumkronen dringt. Sie berührt den Stamm einer Buche, ihre kühle silberne Rinde. Später ruft sie sich diesen Moment immer wieder in Erinnerung, wenn sie versucht ist, aufzugeben und zurückzukehren in die Wohnung der Eltern. Und dann steht die Zeit wieder still, und alles wird gleichgültig, und sie hält die Nacht durch, die Woche, das Jahr.*

Aber auch für Anja gibt es kein Verweilen im Paradies. Ein Jäger taucht auf, eine Figur, die durchaus psychoanalytisch gedeutet werden darf. Anja verliert zwar nicht ihre Unschuld, aber ihre Präsenz, ihre Gegenwart. Erst durch einen Tagtraum, in dem der Jäger sie erschießt, findet sie, wenigstens für den Moment, zurück in ihr Paradies.

*Da sieht sie den Jäger. Er ist aus einer der Gassen getreten und steht ebenfalls still. Langsam nimmt er das Gewehr von der Schulter, kniet nieder und legt an. Sein Gesicht ist starr vor Konzentration, sein Blick leer. Obwohl sie mindestens zwanzig Meter voneinander entfernt sind, sieht Anja den Finger am Abzug, der sich langsam krümmt, und dann das Mündungsfeuer, und spürt im selben Moment einen heftigen, köstlichen Schmerz in der Brust und die Wärme ihres Blutes, als stiege sie in ein heißes Bad. Dann liegt sie am Boden, und der Jäger kniet an ihrer Seite. Er streicht ihr das Haar aus der Stirn. In seinen Augen sind Tränen. Er will etwas sagen, aber sie schüttelt nur lächelnd den Kopf. Es ist gut.*

Schließlich möchte ich Ihnen den Anfang meines Hörspiels *Das Schweigen der Blumen* von 2005 vorspielen, in dem Reinhard – ebenfalls durch einen Schuss, der zugleich den Anfang und das Ende des Hörspiels markiert und die Zirkularität der Zeit andeutet – ganz wörtlich im Paradies landet:

*Sophie und Reinhard befinden sich im Garten. Ein Schuss ertönt.*

Reinhard: *Wo sind wir hier?*

Sophie: *Im Paradies.*

Reinhard: *Man könnte es meinen. Wie still die Blumen sind.*

Sophie: *Mein Herz ist in diesem Garten. Nichts wächst hier, was mich nicht liebt und von mir nicht zärtlich geliebt wird.*

Reinhard: *Wer sind Sie? Die Gärtnerin? Die Jägerin?*

Sophie: *Sie können mich Sophie nennen, wenn Sie wollen.*

Reinhard: *Und was machen Sie hier? Sophie.*

Sophie: *Ich bin immer hier. Ich bin hier geboren und gewachsen.*

Reinhard: *Ich habe gemeint, hier wohnt keiner.*

Sophie: *Ich habe mich versteckt, damit Sie mich finden.*

Reinhard: *Jetzt habe ich Sie gefunden ... aber ich weiß nicht mehr, wo wir sind.*

Sophie: *Am Anfang oder am Ende. Ich verwechsle das immer. Aus welcher Richtung sind Sie gekommen?*

Reinhard: *Ich bin Ihnen gefolgt. Sie leben hier?*

Sophie: *Es ist mein Garten. Wenn hier Tag ist, ist anderswo Nacht.*

Reinhard: *Das wollen wir doch hoffen. Ich würde den Weg zurück nicht mehr finden.*

Sophie: *Es gibt keinen Weg zurück.*

Reinhard: *Ich war noch nie im Osten.*

Sophie: *Wenn Sie immer weiter nach Westen gehen, kommen Sie auch in den Osten.*

Reinhard: *Das ist wahr. Aber ich war auch nie wirklich im Westen.*

Sophie: *Spüren Sie, wie die Erde sich dreht? Mir wird ganz schwindlig.*

Reinhard: *Ich glaube nicht.*

Sophie: *Morgen um dieselbe Zeit sind wir wieder hier.*

Reinhard: *Ich bin Wissenschaftler ... Student.*

Sophie: *Die Lebenden träumen vom Tod, und die Toten träumen vom Leben.*

Reinhard: *Sie bringen mich ganz durcheinander.*

Sophie: *Lieben Sie mich?*

Reinhard: *Wir haben uns ja eben erst getroffen.*

Sophie: *Wie viel Zeit brauchen Sie denn, um mich zu lieben? Eine Stunde, einen Tag, ein Jahr? Ich habe Sie gleich geliebt. Ich liebe Sie schon lange. Wollen wir vögeln? Heute ist unser Hochzeitstag.*

Aber zurück zum Paradies meiner Kindheit in der ungefähren Landschaft des Thurgaus, die weder flach noch gebirgig, weder bäurisch noch urban ist. Ich hatte drei Geschwister, hatte Freunde, mit denen ich mich in der Freizeit traf, nahm Musikunterricht und war Mitglied der Rettungsschwimmgesellschaft und später eines Badmintonclubs. Aber vor allem verbrachte ich viel Zeit allein, trieb mich im Wald herum, kletterte auf Bäume, machte Fahrradtouren oder versank in Tagträumen. In der zweiten Klasse machte ich auf dem Schulweg einen Umweg, um meinem besten Freund nicht zu begegnen. Als mich meine Mutter fragte, weshalb ich das tue, soll ich gesagt haben, ich bräuchte Zeit zum Denken.

Sowohl die verbotenen Früchte wie der strafende Vater fehlten in meinem Paradies. Mein Vater war ein sanfter und verständnisvoller Mensch. Meine Eltern ließen uns viele Freiheiten und begründeten jede der wenigen Regeln, die sie aufstellten. Auch meine Lehrer – es waren die siebziger Jahre – waren wenig autoritär. Waren sie es doch, konnte ich mir als guter Schüler leisten, sie nicht ganz ernst zu nehmen. Einzig im Sportunterricht, meinem schlechtesten Fach, litt ich. Mein Turnlehrer in der Sekundarschule war klein, sein Gesicht war immer gerötet, vielleicht trank er zu viel, vermutlich hatte er einen zu hohen Blutdruck, der dann auch zu seinem frühen Tod führte. Er musste spüren, dass ich ihn nicht respektierte, und er rächte sich an mir, indem er mich bloßstellte. Meine Entscheidung, nicht ins Gymnasium zu gehen, sondern eine kaufmännische Lehre zu machen, hatte – so absurd es klingen mag – vor allem mit diesem Lehrer zu tun, der mir meine letzten drei Schuljahre gründlich verdarb. Er ist das Vorbild für mindestens drei unsympathische Turnlehrer in meinen Büchern.

Auch mein Lehrmeister war keine Autoritätsperson, sondern ein väterlicher Chef, der mir viele Freiheiten ließ. Er besaß ein Stück Wald, und an den Samstagen half ich ihm oft beim Bäumefällen und hörte ihm beim Philosophieren zu. Da sowohl die Berufsschule als auch mein Lehrbetrieb nur wenige hundert Meter vom Haus meiner Eltern entfernt waren, wohnte ich, bis ich neunzehn Jahre alt war, zu Hause. Irgendwann während der Lehre muss ich angefangen haben,

meine ersten literarischen Texte zu schreiben. Mein bisheriges Leben war so ereignislos und formlos gewesen, dass ich dabei – und bis heute – nicht auf die Idee kam, meine Biographie als Material zu verwenden.

Noch bevor ich meine Lehre abgeschlossen hatte, hatte ich mich entschieden, die Matura nachzuholen, und suchte schon während der Rekrutenschule, der Grundausbildung in der Schweizer Armee, eine Stelle, um mich in der Zeit der Abendschule über Wasser zu halten. Ich bewarb mich bei der Schweizerischen Verkehrszentrale, einer Organisation, deren Aufgabe es ist, die Schweiz im Ausland als Tourismusdestination zu vermarkten. Zum Bewerbungsgespräch reiste ich in Uniform. Als man mich fragte, ob ich daran interessiert wäre, in einem der Auslandbüros zu arbeiten, sagte ich, eher nicht. Kurz darauf wurde ich in der Kaserne ans Telefon gerufen. Der Personalchef der Verkehrszentrale war am Apparat. Er sagte, der Buchhalter der Pariser Filiale sei tödlich verunglückt, sie bräuchten dringend einen Ersatz. (Der Buchhalter war – dies nur nebenbei – bei einer Übung der Schweizer Pfadfinder in Paris von einer Seilbrücke gestürzt und kurz darauf an inneren Verletzungen gestorben. Diesen Unfall habe ich in meinem ersten Roman *Agnes* verwendet, wo ein Mädchen ebendiesen Tod stirbt.) Ich überlegte nicht lange und nahm die Stelle an.

Ich lese Ihnen Auszüge vor aus einem Text, den ich vor fünf Jahren für die Reihe *Die Reise meines Lebens der Zeit* schrieb. Er handelt von einem prägenden Jahr in Paris:

*Im Dezember 1982, einen Monat nach dem Ende meiner Rekrutenschule, reiste ich nach Paris. Eigentlich war ich mit neunzehn zu alt, um von den Eltern zum Bahnhof gebracht zu werden, aber diese Reise war eine besondere: Ich hatte keine Rückfahrkarte gelöst, die Abfahrt nach Paris war zugleich mein Auszug aus dem Elternhaus.*

*Der Zug nach Zürich war voller Jugendlicher, die in die nahe Stadt fahren zu einem Kino- oder Diskothekenbesuch. Mein Koffer war so seltsam fehl am Platz wie die Eltern, die auf dem Bahnsteig standen und versuchten, dem Moment die angemessene Würde zu verleihen. Aber für mehr als ein kurzes Winken reichte der Aufenthalt nicht, und der Zug fuhr ab. Ich stelle mir vor, dass meine Eltern noch ein paar Schritte mitgingen und sich dann auf den Nachhauseweg machten durch den kalten Dezemberabend. Für sie ging etwas zu Ende, für mich fing etwas Neues an.*

*Ich erreichte Paris spät abends. Es regnete, und obwohl das Hotel nur zehn Minuten von der Gare de l'Est entfernt war, entschloss ich mich, ein Taxi zu nehmen. Der Fahrer hatte noch nie von einem Hôtel de la Nouvelle France gehört, im Bahnhofsviertel wimmelte es von solchen kleinen Häusern mit hochtrabenden Namen und schäbigen Zimmern. Er brachte mich zu einer Gendarmeriekaserne desselben Namens, und der wachhabende Gendarm erklärte mir den Weg zum Hotel, das ganz in der Nähe lag in einer düsteren Seitenstraße. Die Rezeption war um diese Zeit nicht mehr besetzt, der Hotel- und der Zimmerschlüssel lagen in einem Umschlag unter der Fußmatte. Ich schleppte meinen Koffer die vier Stockwerke hoch und fand mein Zimmer ganz am Ende eines schmalen Flurs, keine acht Quadratmeter groß. Aber ich fühlte mich sofort wohl hier, geborgen in der Enge und durch die Aussicht über eine Dächerlandschaft doch mit der Stadt verbunden. In den ersten Monaten meines Aufenthalts schaute ich mich nach einer Wohnung um, aber schließlich gab ich die Suche auf und blieb das ganze Jahr über in meinem kleinen Zimmer wohnen.*

*Ich weiß nicht mehr, wie ich meinen ersten Tag in Paris verbrachte, vermutlich spazierte ich ziellos im Regen herum und kochte mir Tee mit meinem Tauchsieder, den ich noch heute besitze. Ich war schon zweimal in Paris gewesen und hatte geglaubt, die Stadt einigermaßen zu kennen, hatte den Eiffelturm bestiegen und im Louvre die Mona Lisa gesehen. Aber die Übersichtlichkeit der Pariser Innenstadt hatte mich darüber hinweggetäuscht, dass es sich um einen riesigen Ballungsraum handelte, in dem tausendmal so viele Menschen lebten wie im Dorf, aus dem ich kam. In der Schweiz war ich zu Fuß ins Büro gegangen und hatte die Hälfte der Menschen gekannt, die mir auf der Straße begegneten. In Paris stand ich eingequetscht in einer Metro, in der Nase den Geruch von ungewaschenen Haaren und billigen Parfums. An meinem ersten Arbeitstag hatte ich einen vollen Zug vorbeifahren lassen, aber der nächste und der übernächste waren genauso voll, das Reservoir von Menschen schien unerschöpflich zu sein. Und während es in meinem Dorf erst zwei, dann gar kein Kino mehr gegeben hatte, gab es in Paris vierhundert Säle oder mehr, zwischen denen man sich entscheiden konnte. Egal zu welcher Tages- oder Nachtzeit man unterwegs war, nie war man allein, nie fand man Ruhe.*

*Die ersten Monate dachte ich oft daran, meine Stelle aufzugeben und nach Hause zurückzukehren. Aber ich war zu stolz dazu. Von Woche zu Woche lebte ich mich besser ein und gewöhnte mich an*

den schnellen und zugleich langsamen Rhythmus der Stadt, an den Alltag. Ich fing an, Paris zu erforschen mit der Neugier und der Unvoreingenommenheit des Dorfjungen. Es waren weniger die Monumente, die mich anzogen, als die Menschen. Ich entdeckte die dunkleren Orte der Lichterstadt, die ärmlichen, schmutzigen Viertel im Norden, die selbst meine französischen Arbeitskollegen mieden, die nach Feierabend so schnell wie möglich in ihre Vororte verschwanden. Oft kam ich erst spät in der Nacht von meinen Streifzügen zurück. Meine Stammkneipe, das »Cordial«, wurde von Paco, einem Algerier, geführt, der im Hinterzimmer auch manchmal verdächtig billige Lederjacken oder Musikkassetten verkaufte, von denen nicht ganz klar war, woher sie stammten. Wenn unter den dicken Vorhängen noch ein Streifen Licht zu sehen war, konnte man lange nach der Polizeistunde an die Scheibe klopfen. Dann äugte der Wirt misstrauisch durch einen Spalt im Vorhang, und kurz darauf wurde die Tür entriegelt und man wurde hereingewinkt. Dort saßen meist auch meine Freunde, die Söhne der Gendarmen und ein paar Schweizer Angestellte, die wie ich im Hotel lebten, und wir redeten und tranken, bis der Morgen graute.

Im Büro war nicht sehr viel zu tun. Mein Vorgänger schien einen beträchtlichen Teil seiner Zeit damit verbracht zu haben, das Büromaterial zu zählen. Auf jeder Schachtel mit Bleistiften oder mit Schreibblocks standen der Anfangsbestand und die datierten Entnahmen. Die Heiligenbilder, mit denen er das Büro dekoriert hatte, hatte ich längst abgehängt und durch Tourismusplakate der Schweiz ersetzt, Schneelandschaften, Berge und Seen, die Natur, die ich in Paris schmerzlich vermisste.

Dafür fand ich hier vieles, was mir zu Hause gefehlt hatte. Ich ging in jenem Jahr achtmal ins Kino, sah all die Klassiker, die es nie in unser kleines Dorfkino geschafft hatten, »Spiel mir das Lied vom Tod«, »Blade Runner«, »A Clockwork Orange«, aber auch billige Actionfilme in Doppelvorstellungen zu ermäßigtem Preis. Wenn ich aus dem Kino trat und mit schnellen Schritten die Grands Boulevards entlangging, fühlte ich mich wie die Helden der Filme, einsame Männer in dunklen Städten, die zugleich Jäger und Gejagte waren.

Ein Arbeitskollege erschloss mir die Welt des Jazz, indem er mich immer wieder ins New Morning schleppte, einem kleinen Jazzlokal in der Rue des Petites Ecuries, in dem Jazzgrößen auftraten, die sonst nur im berühmten Olympia zu sehen waren. Es kam vor, dass er in der Pause eines Konzerts zu mir ins Hotel kam und mich, wenn ich schon im Bett lag, herausklopfte und nötigte mitzukommen, um