

# Ich suche etwas, von dem ich nur weiß, dass es mir fehlt

Die Ohnmacht des Schriftstellers in der pandemischen Welt: Zum Zusammenhang von Zeit und Literatur / Von Kurt Drawert

**E**in dunkler Schleier liegt über den Tagen, die kostbarer dadurch werden, dass nichts mehr selbstverständlich an ihnen ist. In jeder Stunde kann sich die Welt in eine andere Richtung bewegen, können die Gewissheiten hinfällig sein. Der archimedische Punkt: eine fixe Illusion. Schon lange nicht mehr in der jüngeren Geschichte hat es so viel Nichtwissen, Unberechenbarkeit und Verwundbarkeit gegeben, hat die moderne Gesellschaft so viel Kontingenz und Risse im kulturellen Gewebe produziert, haben die Prognosen und steilen Kurven nach oben, von denen man annehmen wollte, sie endeten in ihrer Logik der Steigerung nie, einen solchen Abbruch und Niedergang erlebt. Und das durch eine Paradoxie: dass es seit Beginn dieses Jahres ein Virus gibt, Sars-CoV-2 genannt, das die gesamte Menschheit in Schach hält und selbst doch nur ein Parasit ist, der einen Wirt braucht.

Von Heiner Müller stammt das Bonmot, dass es die Viren sind, die uns beherrschen, und wir deren Kneipe sind, oder, wer es vornehmer mag, ihr Restaurant. Dass unsere Spezies die Erde beherrscht: eine Einbildung. Wir besiedeln sie nur, nutzen, oder richtiger noch, beuten sie aus, formen sie nach einem Wunschbild, das den Phantasmen der Unsterblichkeit gleichkommt. In den Mythen können wir lesen, welche Folgen das hat und wie einer endet, der zu hoch hinaus fliegt. Vielleicht gibt es tatsächlich so etwas wie ein erstes wahres Buch und ein erstes großes Wissen, das alles schon antizipiert hat, was über die Jahrtausende hindurch eingetreten ist; und diese archaische Urform tritt wie ein ungebeter Gast aus dem Dunkel der Nacht so plötzlich hervor, dass sie uns Rätsel aufgibt und dunkle Chiffren in die Rechts- und Vertragstexte legt, mit denen wir – zumindest in der westlichen Welt – recht vorteilhaft leben.

Die politische, moralische und kulturelle Regression, die wir parallel zu den Früchten der Aufklärung „des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ derzeit zur Kenntnis nehmen müssen, wenn Szenarien einer diffusen Verschwörung das Unerklärliche ersetzen, sie ist der Antitext der Moderne, ihr Dispositiv. Dieser dunklen Seite des Fortschritts haben wir nur bedingt zugestanden, ebenso gesehen und reflektiert zu werden wie jene der Erfolgsbilanzen; wir haben sie verdrängt, wie wir den Tod verdrängen und die Hinfalligkeit und den Abschied von allem zu jeder Zeit. Die Bücher darüber wurden schon immer geschrieben, aber wir lesen sie nicht oder nur ungen und im zähen Widerstand, sie verleugnen zu müssen. Freud würde es Sieg des Lustprinzips nennen, *jouissance* – idiotisches Genießen – nennt es Lacan.

Bei Flaubert gibt es den Blinden, der durch die Geschichte der Emma Bovary geistert, verwahlost und entstellt am Wegesrand lauert und sein Todeslied singt. Seine Fratze erscheint an den Scheiben der Kutsche, auf deren Absatz er plötzlich steht und ins Innere nicht nur des Wagens, sondern metaphorisch auch der Verhältnisse blickt. Emma hat Alpträume von seiner Gestalt, die ihr noch im Todeskampf erscheint, nachdem sie Gift genommen hat, und der tief im Szientismus seiner Epoche verstrickte Apotheker Homais hat es sich zur dringlichsten Aufga-

be gemacht, ihn aus der Gemeinschaft auszuschließen und irgendwo fern am Rande der Städte zu internieren (wie die Geistes- und Sterbenskranken lange Zeit auch). Das Wegsperrten und Auslöschen des vermeintlich Insuffizienten, deren grausamstes – und leider auch effektivstes – System der Faschismus war, bezieht seine obsessive Energie eben aus diesem Objektideal einer sich selbst reproduzierenden Maschine, die unendlich arbeiten kann, ohne je zu ermüden. Dem bornierten Apotheker im Roman von Flaubert – der heute einer jener „Netzwerker“ wäre, die nichts anderes können, als die Kompetenzen der anderen miteinander zu verkuppeln und daraus ein profitables Geschäft abzuleiten – gelingt es am Ende tatsächlich, die Fratze des Realen in Gestalt des Blinden aus der Gemeinde zu verbannen, und es ist die Analogie einer Verbannung des Wissens von der Sterblichkeit aller Wesen und Dinge.

Dieses Nichts, das stets bleibt, wird zur Sache der Literatur, die genau dort zu sprechen beginnt, wo die Sprache der Wissenschaft endet, weil ihr die Begriffe für das Unerklärliche fehlen und die Freiheit zum Diskurs des Imaginären nicht zusteht. Sie war schon immer der Ort, der sich die existentiellen Verunsicherungen, wie auch wir sie gerade erleben, angeeignet hat, und das Zentrum der Aporien, das ohne Sprache bleibt und über uns herrscht, mit Sinn füllt – oder mit einer Vorstellung von Sinn, mit einer ihrer Wahrscheinlichkeiten. Kunst und Musik leisten viel, was die Leerstellen und Widersprüche einer Gesellschaft betrifft, die unsublimiert in Krieg und Zerstörungen münden.

Aber eines kann nur die Literatur: das Reich hinter der Sprache so an Sprache zu binden, dass es verständlich und erzählbar wird. Die Interferenz von Wissen und Nichtwissen, von Bewusstsein und Unbewusstem, von Gewissheit und Verfehlung eröffnet einen Möglichkeitsraum, der vorher nicht existiert hat und in den hinein die Zukunft gedacht werden kann. Literatur ist immer auch Strukturverständnis und darin ihrer Zeit und Gesellschaft, in die sie gestellt ist, voraus; und sie ist es deshalb, weil sie die Strukturen der Gegenwart zur Form gebracht, das heißt symbolisiert hat. Zugleich aber geht sie mit einer reflexiven Nachträglichkeit einher, sie ist träge, sie hat eine eigene Schwerkraft und ein eigenes inneres Zeitsystem, das mit der chronometrischen Zeit nie oder höchst selten parallel läuft. Erzählen heißt immer auch, Zeit zu erfinden und einer Handlung eine Zeit zu geben, einen Rhythmus und Takt, den sie braucht, um erzählbar zu sein.

Deshalb ist die erzählte Zeit mit der Zeit der Erzählung niemals identisch, um gerade in dieser Differenz der Geschichte ihren Sinn zu geben. Nichts ist mehr zufällig, wenn es geschrieben steht und literarischen Anspruch erhebt, alles steht in Verweisung auf etwas anderes, ist konkret und symbolisch, Ding und Metapher zugleich. Um diese Intensität im Text zu erzeugen, muss der Stoff des Textes – man kann es fast wortwörtlich so sagen – den Körper des Autors passieren; er muss sich ins Subjekt einschreiben und im Unbewussten fortexistieren, wo es sich mit dem Unbewussten einer Kultur und Gesellschaft anreichert. Denn Literatur, oder (mit Roman Jakobson gesagt) „Poe-

sie ist Wissen vom Unbewussten“. Ein Text, der über kein Unbewusstes verfügt, steht außerhalb seiner literarischen Besonderheit, die genau darin besteht, polyvalent zu sein und das Nichtgesprochene oder Nicht-mehr-Sprechbare zum Bestandteil der Rede zu machen. Eine Ahnung von einer Ahnung von etwas (das nicht mehr gesagt werden kann).

Literatur beschreibt nur auf der Oberfläche ihrer Erzählung, um was es ihr geht (und natürlich geht es ihr immer um etwas, denn das Zeichen ohne Bindung an einen Sinn ist nirgends wirklich interessant – auch in der Lyrik nicht). Subkutan aber, im inneren Gewebe ihrer Beziehun-

Um das zu erreichen, ist der reflexive Effekt der Verzögerung nötig, dieser grandiose Umweg über den Körper, wo er mehr ist als instrumenteller Verstand und die Schichten des Vor- und des Unbewussten an der Entstehung des Textes mitwirken lässt. „Wo ich bin, kann ich nicht denken, wo ich denke, kann ich nicht sein“, sagt Lacan – wo, wenn nicht auf dem Feld der Literatur, wird dieser Satz zum Beweis?

So wird es immer wieder Literatur zu Ereignissen geben, die lange schon vergangen sind, den Autor aber affiziert oder gar traumatisiert haben (und mit ihm uns alle, wenn der Autor die Konstitution seiner Zeit und Epoche in sich auf-

che Erzählung „Bei uns in Auschwitz“ schon 1946 entstand (nur fünf Jahre später nahm er sich das Leben); eher möchte ich sagen: Es gibt überhaupt kein festes Gesetz, das abschließend besagt, wann (und ob je und überhaupt) ein Autor seinen Stoff bewältigt – es gibt nur die eigene innere Uhr, die das entscheidet.

Die aber dominiert vor jeder äußeren Erwartung: Jetzt, in diesem Herbst, müsste oder sollte das große Buch zum großen Anlass erscheinen, der finale Roman – genau das ist absurd und schon vielfach widerlegt. So war es mir auch schwer verständlich, wie Autorinnen und Autoren zeitgleich zum Drama der Pandemie imstande sein konnten, Gedichte zu schreiben, die gleich auch auf einer Online-Plattform erschienen sind; wer oder was, dachte ich, während es mir regelrecht die Sprache verschlug, ist hier so schnell bei den Wörtern – und nicht eben nur das: sondern bei Wörtern, die poetische Gültigkeit in Anspruch nehmen? Der Schock des Augenblicks – brauchte er keine Zeit, um in Sprache übersetzt und transformiert zu werden? Eher verständlich war mir, dass „Die Pest“ von Albert Camus plötzlich zum Bestseller wurde, weil jeder es gerade haben und lesen wollte. Hier trat ein, was einem auch bei einer stehenden Uhr am Tage zweimal passiert – dass sie die richtige Zeit anzeigt.

Ebenso nun, wie der Autor den Rahmen der Zeit nicht bestimmt, in dem er seinen Stoff bewältigt, verfügt er darüber, welcher Stoff zur Bewältigung drängt. Es ist eine naive Vorstellung, ihn sich als einen Souverän seiner Sache zu denken; vielmehr geht diese Sache durch ihn hindurch wie das Wasser durch eine Schleuse, die geöffnet wurde. Allein dieser Moment des Loslassens und der Hingabe an einen Stoff, der erzählt werden will, ist noch ein Akt von freier Entscheidung (und vielleicht auch das schon nicht mehr); dann übernimmt der Text die Regie und zieht den Autor mit sich hinab wie ins Innere seiner eigenen Verborgenheit. So habe ich es mit jedem meiner Bücher erlebt, gleichviel, ob es Gedicht oder Prosaabände waren: dass sie mich in und durch ein Bergwerk führten, von dem ich vorher nichts oder nur wenig wusste. Nur, dass ich in diesem Berg nicht wieder umkehren und zum Eingang herausgehen kann – das war unbenommen klar.

Und ganz und gar so war es mir mit meinem letzten Roman passiert: Ich war für ein halbes Jahr in Dresden und konnte nicht in Dresden sein, ohne die Erinnerungsbilder meiner Jugend zu sehen. Alles, was in der Gegenwart geschah, war überzeichnet von Vergangenheit, ich hörte und sah Personen wieder, die lange schon verschwunden waren, verzogen oder verstorben; auf neuen Plätzen sah ich alte Häuser, auf neuen Straßen den alten Weg. Die Szenarien des Augenblicks waren durchmischt mit Affekten, die tief im Körper abgelegt zur Wiederholung drängten – zur Verarbeitung, um es therapeutisch zu sagen (was ja Literatur zu werden nicht ausschließt); ich erinnerte und erlebte gleichzeitig; ich sah meinen Vater und stand neben einem Fremden, der von mir gar nichts wollte, denn ich stand, ob ich es wollte oder nicht, urplötzlich auf dem Boden der DDR der sechziger und siebziger Jahre.

So fing ich an zu schreiben, mit einem ersten enigmatischen Satz, der gleichsam in den Text hineinführt, von dem ich selbst noch keine Vorstellung hatte: „Ich

suche etwas, von dem ich nur weiß, dass es mir fehlt.“ Dieser Satz stand wie in Stein gemeißelt da und wollte beantwortet werden – er war ein Weg, auf dem es kein Zurück mehr gab. Im August 2018 hatte ich mit diesem Buch angefangen, am 30. März 2020 schloss ich es ab. Das heißt, ich beendete, was nicht beendet werden kann: die Suche nach dem letzten, entscheidenden Satz. Solange dieser Satz fehlt, und er fehlt naturgemäß immer, bleibt alles offen und in Bewegung.

Etwas von dieser Bewegung geht auch durch meinen Text, der die verschiedenen Zeiten topologisch miteinander verbindet, und wenn ich ihn in seiner Chronologie reflektiere, dann ist die Versuchung groß, rückwirkend einzugreifen und Perspektiven zu korrigieren, die mir heute schon nicht mehr richtig erscheinen. Das betrifft vor allem das Erzählen im Präsens der Ereignisse, die Zeitmischungen, die bereits historisch werden, noch ehe man sie aufgeschrieben hat. Du machst einen Punkt und denkst, dass er eigentlich nur ein Komma sein dürfte, bestenfalls – und das ist auch die Trägheit der Literatur, ihr dauerndes Zuspät, von dem ich schon gesprochen habe.

**Ü**ber Wahrheit habe ich immer wieder nachgedacht, während ich schrieb, und das umso mehr, je konkreter und damit wiedererkennbarer Dinge und Personen erzählt worden sind. Letztlich aber verweigert sich jede Beschreibung, erst recht, wenn sie in einem ästhetischen Zusammenhang steht und damit ihren eigenen Gesetzen folgt, der Wirklichkeit, die uns immer nur in einem Zerrspiegel erscheint, einem kurzen, hellen Licht, das die notorische Dunkelheit für die Dauer des Erzählens durchbricht; denn Erzählen findet auf einer zweiten Ebene von Wirklichkeit statt, es stellt sie erst her.

Das Problem der Differenz zwischen Person und Figur, Fakt und Fiktion löste sich also schnell für mich auf. Eines aber löste sich nicht auf und belastete mich mit großem Zweifel: die plötzliche Irrelevanz und Beiläufigkeit der Literatur vor dem Drama dieser furchtbaren Tage, in denen ein Virus die gesamte Menschheit angriff und in Frage stellte. Warum retten uns die Bücher nicht und richten (scheinbar) nichts aus? Die Archive des Wissens, angefüllt mit Erfahrung und Weisheit – wurden sie jemals gelesen?

Und hier stand die Falle, in die ich geraten war, weit für mich offen. Sie bestand darin, die Zeitform der Literatur mit der laufenden Ereignisse kurzzuschließen; denn jetzt, unmittelbar, in dieser bedrohlichen Lage der Pandemie, konnte kein Buch helfen, und das warf mich, der Bücher schreibt, auf meine Ohnmacht zurück, auf eben jenes dauernde Zuspät. Ich war nahe daran, meinen Roman zu vernichten und abzusagen und aufzugeben. Dresden als Mythos und Allegorie, mein Leben vor fünfzig Jahren an diesem Ort – was sollte das jetzt noch bedeuten? Dann aber sah ich, wie die Stoffe ineinandergleiten, wie es keinen Ein- oder Abschluss von Geschichte gibt, wie alles mit allem zu einem endlosen Text wird, solange wir sind. Denn es gibt keine Zeit, sondern nur Sprache und Blindheit.

Kurt Drawert ist Schriftsteller. Sein Roman „Dresden. Die zweite Zeit“ ist in dieser Woche bei C. H. Beck erschienen.



Erinnerungsbilder meiner Jugend: Dresden in den siebziger Jahren

Foto Picture-Alliance

gen und Verweise, zeigt sie stets auf Strukturen; sie erkennt vielleicht nicht immer die Tatsachenwahrheit – das ist Sache der Historiker –, aber sie erkennt eine Wahrheit des Wesens, das sich in Strukturen gliedert und als Struktur neu entsteht.

**A**llein das, dieses poetische Phänomen in der Sprache, das einen Mehrwert produziert, wird zur Wahrheit des Textes und sichert dessen Überleben – denn das Wie verfügt über das Was. Der Stil entscheidet, seine Prosodie, sein Ton und sein Takt, ob eine Erzählung glaubwürdig ist und uns im Tiefsten unserer Innenwelt erreicht. Die Handlung kann noch so dramatisch sein – wenn sie ihre Sprache nicht findet, ihre adäquate Form, lässt sie uns kalt; darum lesen wir heute noch Shakespeare, Dostojewski oder Flaubert, weil sie in Grundstrukturen unserer sozialen Existenz vorgedrungen sind, die in jeder Zeit und Generation neu durchdacht und verhandelt werden müssen.

genommen hat). Aber er kann eben erst später darüber schreiben, weil er vorher eine Blockierung auflösen musste; und eine Blockierung ist nichts anderes als ein Text, der auf der Stelle steht, weil er zwei Absichten gleichermaßen verfolgt, offenbaren und verstecken, erzählen und verschweigen will. Wie lange hatte Imre Kertész mit seinem „Roman eines Schicksallosen“ gerungen? Wie viele Jahre sollten vergehen, ehe er die Perspektive des Jungen erfand, aus der heraus seine Geschichte erzählt werden konnte – und das gleichsam so, dass sie unvergesslich wurde und dem kollektiven Gedächtnis eingebrannt ist? Hätte man nicht auch denken können, dass der Erzählstoff – das Überleben im Vernichtungslager Auschwitz – ein Schmerz in einer Weise ist, der sofort und unbedingt zur Sprache drängt? Ja, im dokumentarischen Sinn; nein, im literarischen.

Die verzögerte Reaktion auf ein starkes Ereignis ist nun aber auch kein festes Gesetz, und es gibt Gegenbeispiele wie etwa Tadeusz Borowski, dessen ungeheuerli-