

AXEL HELBIG

„Nichts ist schlimmer, als Bescheid zu wissen“

Gespräch mit Kurt Drawert zwischen Dresden und Darmstadt im Februar 2021

KURT DRAWERT wuchs als Sohn eines Kriminalbeamten in Borgsdorf und Hohen Neuendorf bei Berlin sowie ab 1967 in Dresden auf. Er absolvierte eine Ausbildung zum Facharbeiter für Elektronik und holte später auf einer Abendschule das Abitur nach. Er übte verschiedene Hilfstätigkeiten aus, u. a. in einer Bäckerei, bei der Post und als Hilfskraft in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Von 1982 bis 1985 studierte Drawert am Literaturinstitut Johannes R. Becher in Leipzig, wo er ab 1985 auch seinen Wohnsitz hatte. Seit 1986 ist er als freier Schriftsteller tätig. 1993 zog er nach Osterholz-Scharmbeck bei Bremen. Es folgten Auslandsreisen, u. a. nach Australien, Brasilien und Russland. Seit 1996 lebt Drawert in Darmstadt, wo er seit 2004 das Zentrum für junge Literatur leitet. Kurt Drawert, der bis zu seinem Austritt 1996 dem P.E.N.-Zentrum Deutschland angehörte, ist Mitglied der Freien Akademie der Künste zu Leipzig. 2014 wählte ihn die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung zum Mitglied. Seit 2018 ist er Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste.

LYRIK (zuletzt): »Der Körper meiner Zeit. Gedicht«, C. H. Beck, München 2016. PROSA (zuletzt): »Dresden. Die zweite Zeit«, Roman, C. H. Beck, München 2020; »Spiegelland. Ein deutscher Monolog«, Roman (1992), Neuauflage 2020 bei Verlag C. H. Beck; ESSAYS (zuletzt): »Was gewesen sein wird«, Verlag C. H. Beck, München 2015. THEATERSTÜCKE (zuletzt): »Das Gegenteil von gar nichts«, UA: Staatstheater Darmstadt 2009; HÖRSPIELE (zuletzt): »Nach Osten ans Ende der Welt«, Funkessay, Bayerischer Rundfunk 2000; HERAUSGABEN (zuletzt): »Das Eigene im Anderen. Istanbul. 20 Jahre Darmstädter Textwerkstatt«, Poetenladen Verlag, Leipzig 2018; »Die Signatur deiner Augen. Junge Lyrik aus Deutschland und der Türkei«, Luxbooks Verlag, Wiesbaden 2018.

PREISE (zuletzt): 2017 Lessingpreis des Freistaates Sachsen; 2020 Georg-Christoph-Lichtenberg-Preis. STIPENDIEN (zuletzt): 2018 Dresdner Stadt-

schreiber; 2021 Stipendium der Villa Aurora, Santa Monica, USA. [weitere Angaben unter www.kurtdrawert.de]

Die Literaturkritiker schauen oft herablassend auf Romanciers, die einen Gedichtband vorlegen, oder auf Lyriker, die einen Roman veröffentlichen. Die Leistung des Kritikers scheint dann nur noch darin zu bestehen, dem in die Irre gegangenen Fremdgänger nachweisen zu müssen, dass er besser »bei seinen Leisten« geblieben wäre. Bei Kurt Drawert verbietet sich diese Art von Kritik. Er stellt innerhalb der deutschen Literatur ein Phänomen dar, ist Lyriker, Romancier, Dramatiker, Essayist und Herausgeber – auf allen Gebieten Beachtliches leistend. Sein 2012 vorgelegter großer Essay über den Schreibprozess bestätigte dies nachdrücklich. »Schreiben. Vom Leben der Texte« ist so gründlich gearbeitet, dass man von einem wissenschaftlichen Essay sprechen möchte, denn er verschafft Überblick und bringt zugleich neue Gedanken in den fortwährenden geisteswissenschaftlichen Diskurs über das Schreiben ein. Zuletzt erschien im C. H. Beck Verlag sein Roman »Dresden. Die zweite Zeit«. Fünfzig Jahre sind vergangen, seit er als Kind mit seiner Familie nach Dresden gezogen ist, das er 1985 verlassen hat. Nun kehrt Kurt Drawert als Stadtschreiber nach Dresden zurück, wo die Mutter lebt, eine Stadt, die ihm vertraut und doch ganz unvertraut ist. Die Schönheit und die Wunden dieser Stadt, die Risse in der Familie und in der eigenen Biografie, das schwierige Verhältnis zum Vater und den Brüdern, die politisch aufgeladene Stimmung in Dresden, die offenen Fragen nach Tätern und Opfern, in der großen wie in der persönlichen Geschichte, und die Suche nach einer Sprache dafür, sind Themen und Motive in diesem dichten, autobiografischen Roman. Mit Witz und Feingefühl, mit einem Gespür für die einschneidenden Augenblicke und prägenden Konflikte im Familienleben, einem scharfen Blick für das Detail, mit bissig-analytischem Verstand, unvergesslichen Erinnerungsbildern und großer Sprachkraft erzählt Kurt Drawert von Verwerfungen und Sehnsucht, Wünschen und Brüchen im eigenen Leben und ihrer Verortung in dieser Stadt. Die Kritik hat den Roman durchweg positiv aufgenommen. Nils Kahlefeldt (FAZ, 3.9.2020) beeindruckt Drawerts Versuch, das Phänomen Pegida (und deren »siamesischen Zwilling« AfD) nicht durch mediale Vermittlung, sondern durch lebendige Anschauung zu begreifen. Dresden sei ein dankbares Pflaster für solcherart teilnehmende Beobachtung; hier, so die

Vermutung, zeige sich die »aufgebrochene Oberfläche einer in sich selbst gespaltenen Gesellschaft« wie in einem Brennglas. Die Stadt werde so auch zum Ort eines Selbstversuchs, zu einem Lackmustrtest für die schriftstellerische Potenz des Erzählers: »Ich möchte wissen, was mein Schreiben bedeutet, was es erfüllt, wohin es, wenn es stattfindet, will.« Dresden, das werde im Fortgang des Romans immer deutlicher, ist für Drawert keine Stadt, sondern »ein familiärer Topos, ein Kraftfeld der Zeiten und Ereignisse, ein System der Kränkungen und Enttäuschungen«, wie es ihn bis zu seinem Weggang nach Leipzig 1985 und von dort in den Westen begleitet hat. »Und diese Maschine arbeitet, sobald ich die Fabrik betrete, in der sie immer noch steht. Ich bin es, der Dresden nicht zulässt, die Bilder sind es, die sich hinter den Bildern der Gegenwart öffnen und durch die hindurch sich jedes Erlebnis verfärbt.« Jörg Magenau (Süddeutsche Zeitung, 8.9.2020) sieht den Roman als ein Buch über den Zusammenhang von Körper und Sprache und Geschichte, ein gewaltiges, großes Dokument eines ums Verstehen ringenden Blicks auf die eigene Zerrissenheit und die der Stadt und des immer noch geteilten Landes. Das Großartige an dieser erzählerischen Reflexion bestehe jedoch darin, dass Drawert selbst als Fremd-Zugehöriger nicht bloß von außen spricht, als der Westler, zu dem er geworden sein mag, sondern als einer, dem die Kategorien Ost und West fragwürdig geworden sind. Das subkutane Weiterwirken der DDR registriere er sehr genau, weil er ihre Gewalt am eigenen Leib erfahren hat - über den Vater und die Familie ebenso wie über die Schule und die Fabrikarbeit, zu der er einst degradiert worden ist. Was Drawert über den Fabrikalltag der DDR berichtet, lässt von den Romantizismen über die Arbeiterklasse und ihr Selbstbewusstsein nichts übrig.

Lieber Kurt Drawert, »Dresden. Die zweite Zeit« ist wie Ihr Roman »Spiegelland« ein Text, der die Gesellschaft kritisch in den Blick nimmt. Wurde in »Spiegelland« die Existenzen vernichtende Machtstruktur und Sprachstruktur der DDR beschrieben, so ist es im neuen Roman die Streitkultur und Sprachstruktur einer Gesellschaft, die immer noch damit beschäftigt ist, den Begriff Freiheit für sich zu definieren. Wie haben Sie Dresden zu Beginn Ihrer Stadtschreiberschaft vorgefunden?

Es hat geregnet, als ich ankam, im Juni 2017, ein Montag um viertel vor sechs. Das weiß ich so genau, weil ich bis Punkt sechs den Schlüssel für meine Wohnung

in Empfang nehmen musste und immer wieder im dichten Straßenverkehr nervös auf die Uhr sah. Und es hat geregnet, als ich am letzten Tag im November, diesen furchtbarsten aller Monate, in dem man allenfalls noch an Weihnachten denkt, um ihn überhaupt auszuhalten, wieder nach Hause fuhr, wo und was immer das ist. Ich weiß schon, das ist jetzt die falsche Antwort. Aber ich habe ein ganzes Buch darauf verwendet, genau das zu beschreiben, was ich, fünfzig Jahre später, wiedergefunden habe, nachdem ich es in den 80er Jahren verließ, wie ich es wiedergefunden habe und an was es mich erinnert hat, welche Gefühle aufgebrochen sind und wie es keine Zeit im Strom der Erinnerung gibt, dass mir diese Frage jetzt quasi ein zweites Buch abverlangt. Ich muss verkürzen, symbolisieren. Da ist mir diese Regenmetapher, die eine von außen gesetzte Klammer zwischen An- und Abreise setzt, gerade recht nützlich. Sie ist ja wie ein erster und ein letzter Satz der Geschichte, und dazwischen der Stoff, den ich mir vorgenommen hatte. Es war eine Idee. Wie ist es, wenn man den Ort seiner Kindheit und Jugend wieder betritt, unterdessen gefühlte zweihundert Jahre älter geworden? In meinem Fall war er ein Topos der Verwerfungen, einer tiefen, traumatisch gewordenen Verletztheit. Daneben sicher auch Glück, die erste Liebe, aus der dann nichts wurde, und vieles so weiter. Und jetzt diese Vorstellung, einen Roman, den es schon gab, »Spiegelland« von 1991, gewissermaßen zu überschreiben, ihn in den Zeitstrom der folgenden dreißig Jahre zu stellen, in denen die Welt historisch neu formatiert worden ist. Das war das Gedankenexperiment, mit dem ich mich in Dresden beworben hatte, eben, um das zu erfahren. Und dann klappte es auch und ich saß plötzlich fest auf dem Grund meines eigenen Anspruchs. So, dachte ich, jetzt hast du den Salat und musst einen Text daraus machen. Im Juni und Juli passierte nichts. Ich lief wie besoffen durch die Museen und berauschte mich an barocken Gemälden, ging an der Elbe spazieren, joggen, immer sechzig Minuten, dreißig herauf und dreißig herunter, mit dem bis zum Schmerz schönen Blick auf Canalettos Stadtsilhouette, saß bis zur letzten Runde im legendären Brauhaus Watzke und las in Julia Kristevas »Fremde sind wir uns selbst« von 1984, ein geradezu prophetischer Text. Aber ich hatte ja ein Programm, eine Zielvorstellung, die in ein Buch münden sollte, und entsprechend oft ein schlechtes Gewissen und schlechte Laune, wenn keine Spur von einem Buch sich irgendwo zeigte. Dann, im August an der Nordsee, schoss ein Satz in mir auf wie ein Blitz aus tiefer Nacht: »Ich suche etwas, von dem ich nur weiß, dass es mir fehlt«. Das war die Initiation für mein Buch, ein Weg tief hinein. Jetzt hatte ich einen Eingang in den Berg meiner Arbeit gefunden. Das Unbewusste, mit dem jede Literatur verknüpft ist, bewusst oder nicht, es

war für mich, in diesem Satz, fassbar. Sprachstruktur, Machtstruktur, das Gewebe aus Körper, Gesellschaft und Zeit – das ist der Stoff, der die Geschichte bewegt, nicht aber die Intention. Stoff und Intention sind niemals dasselbe. Der Stoff ist die Materie, die Leinwand, auf der etwas geschieht, und die Intention deren Sinn. *Was kann ich wissen und erzählen?* wäre jetzt die Intention. Das liegt meinem Schreiben ja immer zugrunde, und das auch ist der Subtext im Roman, der auch ein Buch über das Schreiben und Scheitern am Schreiben ist. Wahrheit und Erfindung von Wahrheit liegen so nah beieinander, dass sie mitunter identisch werden, zumindest im erzählenden Subjekt. Bei Beckett, im »Molloy«, glaube ich, gibt es dazu eine grandiose Allegorie: »Dann ging ich in das Haus zurück und schrieb: ›Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben.‹ Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht.« Da haben wir ihn wieder, den Regen! Aber ich fürchte, jetzt bin ich doch etwas weit vom Weg abgekommen und habe Ihre Frage vergessen. »Streitkultur« und »Sprachstruktur« und »Begriffe von Freiheit« waren die Stichpunkte. Diese Matrix der Macht, die Sprache, Körper und Geschichte konflikthaft miteinander verstrickt, ist nicht in früher und heute, Diktatur des Proletariats und Digitalkapitalismus zu trennen. Beides geht ineinander über, wenngleich es historisch und strukturell sehr verschieden ist. Genau das wollte ich ja auch zeigen: dass es keine Ein- und Abschlüsse von Geschichte gibt und die Formen der Zeit fließend ineinandergreifen, auch wenn sie grammatisch voneinander getrennt sind, der Regel nach. Aber das erinnernde Subjekt sprengt diese Regeln unablässig. Es täuscht sich und lügt, um die Wahrheit zu sagen.

In »Dresden. Die zweite Zeit« wird tief in die Familiengeschichte hineingeleuchtet. Die Offenheit, mit der die Hauptgestalt, die ich zwangsläufig mit Ihnen identifiziere, ihre körperliche und psychische Verfasstheit ausbreitet, ist beeindruckend. Der Gattungsbegriff Roman suggeriert Fiktionalität. Soll man die Hauptfigur des Romans – Karl, im Weiteren K. genannt – wie den Ich-Erzähler in »Spiegelland« exemplarisch auffassen?

Wenn der Autor den Namen des Erzählers nicht mit seinem eigenen besetzt, dann will er das offenbar nicht, dann will er nicht, dass die Person des Autors und die Figur der Erzählung einander identisch sind oder als identisch gelesen werden, gleichviel, wie autobiografisch der Stoff und die Geschichte tatsächlich sind. Der Autor bleibt ja, bis zu einem gewissen Grad jedenfalls, der Souverän seiner Zeichen- und Bedeutungsfelder. Der so simpel klingende Satz Lacans: »Wir müssen es sagen«, was soviel heißt wie: wir müssen den Signifikanten finden, über den das Subjekt sich in die gesellschaftliche

Ordnung einschreibt – und eben das ist schwerer als man denkt, weil der Signifikant bereits verdrängt oder verworfen wurde –, erklärt sich nirgends besser als im literarischen Text, in dem alles einer zweiten, metalingualen Bedeutung zustrebt, Ding und Metapher zugleich ist. Wenn ich nun mein sprechendes Text-Subjekt Karl nenne, das keine so sehr große Abweichung zu meinem eigenen Vornamen ist, dann will ich Distanz und Nähe, Figur und Person gleichermaßen betonen. Das sind doch rhetorische Figuren, die man hermeneutisch deuten und verstehen kann. Dem nun entspricht der Gattungsbegriff *Roman*, der natürlich ein mehr oder weniger großes Maß an Fiktionalität beansprucht. Mir wäre er nicht wichtig gewesen, aber so stand es plötzlich auf dem Cover, *Roman*, so klar und selbstverständlich, dass ich gar nicht zu widersprechen wagte. Vielleicht auch habe ich es erst gar nicht bemerkt, so irrelevant ist es im Grunde, für mich jedenfalls. Das Buch ist ja von allem etwas, reflexiv und narrativ, Essay und Erzählung. Dafür gibt es keinen Gattungsbegriff. Vielleicht habe ich ja tatsächlich, wie ein Kritiker sagte, der mein Buch mit Wohlwollen las, etwas erfunden, eine neue Form der ästhetischen Inkohärenz. Andere hat das irritiert, diese Frage, ob das nun ein Roman sei oder nicht. Wobei ich selbst der Meinung bin, dass der Romanbegriff, ebenso wie jener der Lyrik oder Dramatik, äußerst durchlässig und dehnbar geworden ist. Schon bei Thomas Mann finden wir ja theoretische Diskurse im Narrativ, die sich wie Essays lesen. Oder nehmen wir, ganz gegenwärtig, Didier Eribon, der Pierre Bourdieu und Marcel Proust stilistisch verbindet, oder Annie Ernaux und so weiter, in der französischen Literatur ist das gar kein Problem. Aber egal. Einfach nur Prosa geschrieben zu haben, möglichst gute, würde mir vollkommen reichen. Doch es gibt noch einen zweiten, eher praktischen Aspekt, die präjudikative Funktion nämlich, also die vorausgreifende juristische Bewertung, die der Begriff *Roman* absorbiert. Je näher man sich an der sozialen Realität orientiert, die wirkliche Wirklichkeit oder wie man es noch nennen könnte, *das Reale* vielleicht, das nie ganz erkannt werden kann, desto größer werden die Fallen einer falschen Identifikation, und damit verbunden auch die Missverständnisse und Kränkungen. Schon das Wort *Ich* auszusprechen ist eine solche Irritation. Denn wer oder was ist *Ich*? Das Ich der Sprache oder das Ich des Erlebens oder das Ich der Reflexion? Das imaginäre oder das reale oder das symbolische Ich? *Ich* ist mit sich selbst nicht identisch, das macht es flüchtig und in gewisser Weise unmöglich. Aber wir haben nur diese Abstraktion zur Verfügung, um über oder von uns Nachricht zu geben – und das ist die immer falsche Botschaft, irreversibel und unabänderlich, woraus nun wieder der Mangel entsteht und der Riss durch den

Körper hindurch. Aber jetzt keine Psychoanalyse mehr, sondern weiter auf dem Feld der Literatur. Das Ich im Roman ist eine rhetorische Figur, die nur im Kontext der Erzählung wahr ist. Löst man diese Bindung zum Text, fällt das Ich aus seiner Rolle heraus, so wie ein Mondsüchtiger vom Dach fällt, sobald man ihn anspricht. Darum ist es oft so fatal, wenn der Autor in der ersten Person Einzahl erzählt, weil der Mangel an Differenz zwischen sich und der Figur Differenz gleichsam ausstreicht. Das ging mir bei *Spiegelland* schon einmal so, dass Autor und Figur als ein- und dieselbe Instanz verstanden wurden. Im neuen Buch ist das nicht anders. Das nun aber heißt nicht, dass ich *nicht* ich in meinem Buch bin. Es heißt nur: Ich und *ich* ist nicht dasselbe, weil Autor und Figur verschiedene Subjekte sind und in verschiedenen Rollen auftauchen. Und dann gibt es noch die Differenz, die in der Sprache selber liegt und uns immer entfremdet. Darum, eben, ist das Wort *Roman* durchaus richtig. Denn ich habe nur Vermutungen von Wahrheit, und diese sind noch einmal symbolisch vermittelt, durch sprachliche Zeichen. Also auch eine Autobiografie, die ich ja gar nicht geschrieben habe, ist, genau genommen, ein Roman, weil die Erinnerung eine Täuschung ist und insofern immer fiktional. Aber hier verstecke ich mich natürlich und denke nicht daran, das weiter aufzuklären.

An der Dresdner Streit- und Debattenkultur fällt K. eine Reizbarkeit auf, »die schnell zum Affekt werden kann, zur Kränkung oder zum Zorn«. Ist das eine Eigenschaft, die den »Mythos Dresden« historisch begleitet oder ein Novum in der Dresdner Verfasstheit?

Müsste ich das jetzt wissen? So alt bin ich ja nun auch wieder nicht, dass ich Historie und Gegenwart vergleichen könnte. Ich fürchte, hier liegt ein Missverständnis vor, dass ich nämlich ein Buch über Dresden geschrieben habe und mir zutraue, Bescheid zu wissen, was und wie Dresden war oder ist. Nein. Ich habe ein Buch zuerst einmal über mich selbst geschrieben, über die Frage, was kann man *wissen und erzählen*. Zweitens über eine, in dem Falle meine eigene, Familie, die ein zur Objektivierung gebrachter singulärer Körper ist, ein besonderes Allgemeines. Wie assimiliert der kleinste soziale Verband die Gesellschaft und wie dringt Macht ins Innere der Subjekte? Dass ich von mir und meiner Familie in diesem Kontext erzähle, hat den einzigen Grund, dass ich sie als exemplarisch vorfinde und natürlich besser als irgend etwas anderes kenne. Und wenn das nun alles in Dresden stattfindet, dann ist das zwar sehr konkret und auch signifikant, aber doch in einer eher nachgeordneten Bedeutung. Aber es stimmt natürlich, eine reizbare Stimmung, eine schnell überhitzte und zum Streit geneigte Atmosphäre habe ich schon

wahrgenommen, und so steht es ja auch im Buch. Ebenso aber stimmt, dass mich die Vergangenheit immer wieder eingeholt und überwältigt hat und es zu einer Überzeichnung der Affekte kam, zu einer seltsamen Gleichzeitigkeit von verdrängten und augenblicklich erlebten Stimmungslagen.

Ein anderes Merkmal der zornigen Dresdner Debattenkultur ist die Gabe, aneinander vorbeizureden oder eine Verständigung von vornherein auszuschließen. Hängt das mit der Versagenshistorie der Nachwendzeit zusammen?

Das kann gut möglich sein. Auf jeden Fall ist es das Resultat einer Kränkung. Der Andere ist nur noch der Feind. Ein schlimmer, gefährlicher Zustand. Es gibt Spuren in meinem Text, die nach Erklärungen suchen. Aber ich suche eben und erkläre es nicht. Oder die Erklärung ist mit der Suche identisch. Ich nehme ja immer wieder neue Perspektiven ein, halte das Objekt von mir weg oder ziehe es heran, denke vom Gegenteil her. Nichts ist schlimmer, als Bescheid zu wissen. Ressentiments gibt es genug. Literatur ist Differenz und Differenzierung. Das Andere, Neue, Ungewohnte. Oder sie ist Kunstgewerbe und liegt bei Karstadt zum Sonderpreis in der Kiste. Das können wir vergessen, weil es niemandem nutzt.

In »Dresden. Die zweite Zeit« wird immer wieder auf Pegida [Abkürzung für: Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes] reflektiert. Diese Reflexion bringt viele neue Ansätze für ein Verständnis dieser Bewegung. Lassen sich Kernthesen formulieren, die das Phänomen Pegida greifbar machen?

Nein. Oder wenn, dann nur als Negation. Ich habe Pegida stets als unverständlich empfunden, affektiv und diffus. Immer, wenn ich glaubte, jetzt hätte ich etwas Rationales in der Hand, eine stringente Linie, die Reiz und Reaktion miteinander verknüpft, kam wieder etwas von außen dazu, das in keine Kohärenz zu bringen war. Es ist wie ein Gefäß, das alles aufnimmt, was nirgendwo sonst einen Ort hat. Am besten ist es wohl mit jenem Objekt klein a ausgedrückt, das nie erkannt und symbolisiert werden kann, aber unablässig Botschaften sendet. Jedes Ding hat einen solchen Punkt, an dem es nicht mehr gesehen werden kann und auf den Betrachter zurückblickt. Vielleicht ist Pegida auch so ein Punkt, ein Mangel, der nie gefüllt werden kann. Dann müsste man alles als Metaphern lesen, was vulgär auf Transparenten steht. Und das habe ich ja in gewisser Weise auch getan. Man muss es übersetzen, vom Realen ins Symbolische, wo es zur Sprache gebracht werden kann. Aber soviel Zeit gibt die Geschichte nicht frei. Wenn es hart auf hart kommt, kriegt man eins auf seine herme-

neutischen Nüsse, die Masse fackelt da nicht lange, und Lacan hilft dann leider auch nicht.

An einer Stelle im Roman wird die Formel »Hauptsache Widerstand!« als ein über Pegida und AfD hinausweisendes Markenzeichen des Zorns diskutiert. Inwieweit bedeutet dieses pauschale Dagegensein eine Gefahr, und mit welchen Strategien könnte man dieser Gefahr entgegenwirken?

Jetzt zitiere ich am besten aus meinem Roman, denn besser kann ich es jetzt auch nicht sagen: »Eine rhetorische Figur aber, die immer wieder auf einer Pegida-Veranstaltung auftaucht, beschäftigt mich länger: *Im Widerstand sein*. Wer ist gegen wen und warum im Widerstand? So genau lässt es sich gar nicht herausbekommen, es ist ein Topos an und für sich, eine jedem Inhalt vorweggenommene Grundhaltung – man könnte auch sagen: ein Trotz. Der Redner wirft irgendetwas der Menge vor die Füße, und sie skandiert sofort: ›Widerstand! Wi-der-stand! Wi-der-stand!‹ Gemeint sind dann entweder die ›Lügenpresse‹ oder die ›Rautenpolitik‹ von Frau Merkel oder die ›Messerstecherkultur‹ der Migranten, eine leere Substitution, die unendlich fortlaufen kann. Hauptsache *Widerstand!* Darauf warten sie – einen Anlass zu haben, um im Widerstand zu sein, der indessen keinen substanziellen Grund finden kann, keine Form der Zuweisung, die nicht auch austauschbar wäre. Genau diese Labilität aber, diese Leerstelle im Diskurs, ist eine Gefahr, weil sie aufs übelste instrumentalisiert werden kann – und ja auch wird. Zweitens, und das finde ich noch erschreckender, haben wir es mit einer Affektverschiebung zu tun, die von den verdrängten oder verleugneten Objekten (der nicht mehr ansprechbaren D.D.R.) soweit abgerückt ist, dass wir sie nicht mehr erkennen. Die Beliebigkeit der Tatsachen, gegen die rebelliert wird (oder in rüdester Weise gemotzt), führt eine zweite und tieferliegende Intention vor: die eines pauschalen Dagegenseins; nicht wie Bartlebys ›Ich möchte lieber nicht‹, das ja ein System aus seiner eigenen Logik heraus kollabieren lässt, sondern eher wie die leere Negativität eines Oblomow, dessen letzter Sinn des Lebens sein Mittagsschlaf ist. Genau diese Metonymie aber, *Widerstand* als die große Geste der Freiheit mit *Mittagsschlaf* zu übersetzen, regt mich so wahnsinnig auf.«

Am Ende von »Dresden. Die zweite Zeit« steht der Satz: »Und ich habe das Fehlende zu meiner Substanz gemacht, zum Mittelpunkt meiner eigenen Geschichte.« Beschreibt der Satz auch die Herangehensweise bei der Entstehung des Romans?

Das ist eine gute Frage. Tatsächlich korrespondiert dieser Satz, der ziemlich am Ende steht, mit dem Ex-

positionalsatz: »Ich suche etwas, von dem ich nur weiß, dass es mir fehlt«, über den ich schon gesprochen habe und wie sehr er mich in den Text hineinbrachte. Im Zuge des Erinnerns fällt mir dann auf, dass es die Verluste sind, die Abschiede, die Risse der Existenz, aus denen heraus ich zu sprechen vermag. Die Fülle hat mich nie interessiert, das Positive, es langweilt mich buchstäblich zu Tode. Die Rückseiten, Dispositive, Leerstellen des Seins, damit verstehe ich umzugehen, das macht mich, wenn überhaupt etwas, produktiv. Es geht immer um die Stelle, an der sich ein Schmerz zeigt, die zu Erkenntnissen führt und neue Wege eröffnet. Aber wir leben ja in einer Palliativgesellschaft, um ein Wort von Byung-Chul Han zu verwenden. Glück ist sich selber genug, die Liebe, ehe sie abstürzt, braucht kein Gedicht. Nun gibt es die manischen Impulse, die zur hübschen Schleife werden, zum exzessiven Verbrennen von Substanz, wie im Barock. Vielleicht bin ich zu sehr protestantisch, nein, nicht erzogen, wir sind mit einem religionsfeindlichen Materialismus aufgewachsen, durch und durch atheistisch, ich und meine Geschwister, aber protestantisch im Sinne *transgenerativer Erbschaften*, um jetzt ein Wort dafür zu finden, das es bezeichnet. Wir alle haben ein Schicksal, das eben auch in den Genen liegt. Darum hat mich der Satz von Karl Marx: »Man erbt immer ein Geheimnis«, so sehr fasziniert, dass ich ihn als Motto meinem Buch vorangestellt habe. Der Gott des Sziens und Kritiker des Kapitals findet etwas, das nicht verstanden werden kann und auch noch die individuelle Urgeschichte beschreibt – unglaublich! Irgendwo im Roman beschreibt K. den tiefen protestantischen Komplex seiner Mutter, der sich im Wiederholungszwang manifestiert hat, und dann findet er ihn im eigenen Unbewussten wieder in Form einer diffusen Schuld. Einer Schuld an sich, da und am Leben zu sein, etwas zu beanspruchen, was einem anderen fehlt. Das ist irrational und tief vergraben im Zeichenfeld des Körpers, von wo aus es Signale sendet, wie eben den Putzzwang der Mutter, der ja für nichts steht, eine leere, bedeutungslose Energieverbrennung ist. Aber bedeutungslos dann eben doch wieder nicht, weil er als Ritual einer Selbstbestrafung natürlich auch eine Funktion übernimmt. *Wie wir wurden, was wir sind*, das will ich ja herausbekommen und die Schnittstellen finden, in denen äußere und innere, soziale und private, politische und psychologische Konstitution aufeinander reagieren und korrelativ sind. Ich bin mir völlig uninteressant jenseits dessen, etwas zu verkörpern, das über mich hinaus etwas aussagt. Gleichsam die Familie, das soziale Umfeld und so weiter. Aber noch einmal zurück zur Substanz des Fehlenden. Im Buch ist es vielerlei, die tot geborene Schwester, der frühe Tod des Bruders, die verlorene Liebe, immer wieder das Loch im Gewebe von etwas. Das ist Glücks-

verweigerung in eben jener strengen protestantischen Tradition, die sich mir über die Mutter vermittelt hat. Und dann kommt es zur Interferenz – fast möchte ich sagen: zum Beischlaf – mit dem Realsozialismus und seiner euphorischen Glücksmetaphorik. Das ist ja nur grauenhaft, wenn man länger darüber nachdenkt. Ich musste dreihundert Seiten schreiben, um das herauszubekommen, dass diese zwei Sätze, von denen wir hier reden, die ganze Geschichte erzählen, ihr Anfang und ihr Ende sind. So sehr erstaunlich, finden Sie nicht?

Ich möchte gern noch zur Form fragen. Ihre drei Romane »Spiegelland«, »Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte« und »Dresden. Die zweite Zeit« entspringen der gleichen Wurzel – Verletzungen, die das Aufwachsen in einer Diktatur und in einer Familie, die diese Diktatur verkörperte, erzeugt haben. In »Spiegelland« korrespondiert mit der Verletztheit und Verletzlichkeit der Hauptgestalt ein Text, der sich – mit musikalischen Prinzipien, Wiederholungen und Unterstreichungen arbeitend – wie eine Partitur liest. Ein Verfahren, das mich an Thomas Bernhard erinnert hat, dessen Texte ja auch aus Verletzungen herrühren. Ich sehe »Spiegelland« als ein großartiges Sprachkunstwerk. Der Roman »Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte« liest sich wie ein Schelmenroman aus der Hölle. Ein erschütterndes Buch, in dem die DDR-Diktatur in ein absurdes Szenario verwandelt wird, bei dem der Leser eigentlich gleichzeitig lachen und weinen müsste. Ein unglaublich dichtes Buch, ein Sprachstrom, der von der ersten bis zur letzten Zeile seine Kraft behält. Der dritte Roman nun zeigt sich als ein Essay-Roman in Tagebuchform. Wann fällt die Entscheidung über die Form eines Romans? Geschieht dies mitten im Schreibprozess oder steht das vor dem ersten Kapitel fest?

Bei Byung-Chul Han habe ich einen grandiosen Satz gefunden, der die Motorik des Schreibens in eine kurze Formel bringt: »Der Schmerz setzt die Erzählung erst in Gang.« Das ist gar nicht semantisch gemeint im Sinne von: Es geht immer um einen Schmerz, um das Objekt des Schmerzes, das ja auch im Verlust, in der Negativität, vorhanden bleibt. Vielmehr verstehe ich es formal. Der Schmerz hat eine Form, die sich zum Bild oder zum Wort syntaktisch verhält. Wie ist der Schmerz, das will der Leser von Literatur erfahren, dafür leistet er den Aufwand, auch schwierige Texte zu lesen, die erst einmal enigmatisch bleiben und immer auch übersetzt werden müssen. Belohnt wird er mit einer Intensität von Gefühlen, die er der Lektüre verdankt. Diese emotionale Intensität ist mit einer historischen Beschreibung nicht zu erreichen. Ein Satz wie: »Ich habe Angst vor dem Krieg« ist im Grunde vollkommen leer. Wie ist diese Angst, das wäre im literarischen Kontext zu zei-

gen, hervorzubringen, durch eine Umgebungstextur, die den Aussagesatz mit Leben erfüllt. Soweit meine poetische Vorstellung. Entsprechend sind meine Bücher entstanden, weniger in einem auf Objekte konzentrierten Handlungsstrom, sondern assoziativ und sprachorientiert, weil es mir zuerst um Gefühlswahrheit geht. Die Sprache selbst ist ja eine Figur der Substanz, sie bildet nichts ab, sondern nach. Wir haben weiter oben von Entfremdung durch Sprache gesprochen, dass ein Wort der Tod des Dinges ist, das es bezeichnet. Bei Lacan spaltet sich hier das Subjekt, in eines, das ist, und in ein anderes, das spricht, $S1 \rightarrow S2$, woraus folgt, dass S ausgestrichen $\rightarrow (\$)$ wird. Literatur nimmt etwas von dieser Spaltung zurück, zumindest dort, wo sie die Form dafür hat, und das auch ist für mich der längste Prozess, ehe ich etwas beginnen kann: die Form zu finden, mit der sich erzählen lässt. »Spiegelland« hatte etwas von diesem parataktischen Sprachstrom, der den Zorn pur weiterleitet, vielleicht etwas viel Thomas Bernhard, dann aber doch wieder anders. Der Kaspar-Hauser-Roman »Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte« war die absolute Metaphorisierung von DDR-Realität. Ich war in Rom zu der Zeit, als ich anfang damit, und nichts war ferner als Leipzig, wo ich die letzten Jahre der DDR erlebt habe. Das dunkle Gefühl, aus einem Erdloch zu kommen, heimatlos wie schon in »Spiegelland«, aber zudem entstellt und illegitim und in einer Beweispflicht, überhaupt zu existieren. Mit dem ersten Satz: »Wir liebten die Welt unter der Erde«, war gleichsam ein surrealer Grundton gegeben, der den ganzen Text strukturiert. Komik und Tragik fallen im Absurden der Erzählung zusammen, sie werden zu einem Nullpunkt der Geschichte. In der »Zweiten Zeit« gute zehn Jahre später ist das wieder anders. Das Reale kommt zurück und entfaltet sich im Konkreten der Familiengeschichte. Eine Flucht ins Imaginäre misslingt, wobei imaginär immer noch viel bleibt. Es führt jetzt zu weit, darüber zu spekulieren, warum das so ist. Kunst hat ihr internes Geheimnis, das auch nicht mehr gelöst werden muss. Vielleicht ist das Älterwerden so, dass sich eine Sehnsucht nach Unmittelbarkeit in gleicher Weise verdichtet, in der die Lebenszeit abnimmt. Das Wort Authentizität nehme ich jetzt besser nicht in den Mund, das wäre wohl wieder eine Falle, aus der wir uns dann umständlich herauswinden müssten.

Ich würde gern noch einige Fragen anschließen, die über den Roman hinausführen. Die exemplarisch zu deutende Hauptfigur in »Spiegelland« hört auf zu sprechen, verweigert die Sprache, wird stumm, weil sie die Sprache der Eltern nicht mehr von der Herrschaftssprache, von der verordneten Sprache des Staates unterscheiden kann. In Ihrer Biografie gibt es viele Parallelen. Mit welchen

Strategien sind Sie gegen die verordnete Sprache angetreten? Es galt ja nicht nur eine private Umgangssprache zu finden, die Mutter- und Vaterliebe wieder zulassen konnte. Es galt auch eine taugliche Sprache zu finden, in der die Welt beschrieben werden konnte. Und drittens, eine Sprache zu finden, in der Sie sich als Schriftsteller verwirklichen konnten, also eine Sprache, die Mehrwert erzeugt. Ich sehe das als drei unterschiedliche Aufgaben.

Das sind alles keine Prozesse, die man sich vornehmen kann. Sie passieren, und rückblickend fragt man sich dann: wie sind sie passiert, durch welche inneren und äußeren Bedingungen. Das durchzieht ja nicht nur meinen letzten Roman, sondern ist ein Topos aller meiner Literatur. Sprache zu beobachten, sie zu verweigern und neu zu organisieren im Kontext eines poetischen Sprechens, eines Antitextes, wenn man so will, das ist mir sehr früh schon begegnet. In *Spiegelland* habe ich viel darüber geschrieben, aber auch immer wieder in Essays. Dabei geht es um Literatursprache, um den Akt des Sprechens, der die Sprache als System der kollektiven Entfremdung auf das eigene Subjekt hin aktualisiert. Aber dann gibt es ja die Sprache des großen Anderen, der wir unterworfen sind wie einem Gesetz und die zum Begehren im Unbewussten wird, über das wir nicht mehr verfügen. Allenfalls als Störung, Kurzschluss, Aphasie, also in der Verweigerung. Aber ebenso, wie wir nicht *nicht* kommunizieren können, können wir auch nicht *nicht* sprechen. Wir können nur verstummen, um nicht lügen zu müssen. Das habe ich getan, als Kind, in einer Art von körperlicher Revolte. Aber die Sprache hört ja deshalb nicht auf, ein System der Unterwerfung zu sein. Der poetische Text, die Überschreitung der grammatischen Funktion hin zu einer Sprache der *Jouissance* – des genießenden Subjekts –, ist vielleicht die einzige Möglichkeit, der disziplinierenden Sprache zu entkommen. Das hat mich zur Literatur gebracht und zum Schreiben: die Macht der Wörter über den Körper vom Körper abzuwenden. Das sind natürlich keine bewussten Prozesse. Man geht ja nicht los und sagt: Ich wende jetzt mal die Macht der Wörter von mir ab. Es geschieht im Gebrauch, im poetischen System einer neuen Ordnung des Sprechens.

Es ist sicher kein Zufall, dass Ihr Essayband »Was gewesen sein wird« (2015) mit Essays über Gustave Flaubert und Franz Kafka eingeleitet wird. Beide hatten wie Sie einen Kampf mit dem eigenen Vater zu bestehen. Kann man sagen, dass beide über dieses Spannungsfeld zum Originären ihrer Literatur gefunden haben? Würden Sie das auch von sich behaupten?

Mich mit diesen Giganten der Literatur zu vergleichen, wäre maßlos. Das machen wir jetzt nicht. Aber es gibt natürlich enorme Parallelen in der Entwicklung

zum Schriftsteller. Das wird man ja nicht, wie man Friseur oder Schulleiter wird. Das ist auch keine höhere Berufung, keine Eingebung im esoterischen Sinn. Es ist eine aus vielen Faktoren zusammengesetzte Fügung, in der Begabung nur ein Teilaspekt ist. Begabt zu sein ist noch nichts Besonderes, das sind viele, einige wissen es, andere nicht. Aber was daraus wird, wie Begabung sich durchsetzt und Kontinuität beweist, das ist noch einmal etwas ganz anderes. Das hat Sartre in seiner gigantischen Flaubert-Studie gezeigt, wie verwoben soziales, politisches und privates Leben miteinander ist und eben auch darüber entscheidet, was einer wird und was eben nicht. Und gerade Flaubert ist mir so unheimlich nah, dass es natürlich irgendwann zwingend sein musste, darüber nachzudenken und zu schreiben. Sein Konflikt mit dem Vater, der ein berühmter Chirurg in Rouen war, seine Legasthenie in der Kindheit, die Verweigerung, die Sprache der Gesellschaft zu sprechen, um sie dann sofort literarisch zu gebrauchen, kleine Theaterstücke, die er schon mit zwölf, dreizehn Jahren verfasst und mit seiner älteren Schwester Caroline aufgeführt hat und vieles mehr, ich kann das hier nicht weiter ausführen. Oder Kafka, dessen Vater ein Titan für ihn war, den er nur auf dem Feld der Literatur schlagen konnte – was sind das für gewaltige kulturelle Transformationen. Natürlich sind das Verwandtschaftsverhältnisse, Ähnlichkeitsbeziehungen, parallele Strukturen. So liest man ja auch, um sich selbst im Anderen neu zu begegnen. Wer was und warum liest, das ist ja nicht zufällig so. Das kann man über sich wissen, muss es aber nicht. Immer aber spiegelt es etwas zurück, das tief mit einem selbst verbunden ist. So stimmt es wohl, was Paul de Man sagte: Man liest immer sich selbst, wenn man liest. Und man schreibt, wenn man schreibt, auch immer über sich selber. Da kann der Stoff noch so entfernt von einem sein – irgendwo leuchtet etwas in der Textur, das tief mit dem eigenen Selbst verbunden ist, oft projektiv und hinter einer Maske verborgen.

Sie beziehen sich in Ihrer Sprachkritik u. a. auf Victor Klemperers »Lingua Tertii Imperii«, in welchem die Sprache der Nationalsozialisten analysiert wird. Die LTI, wie sie Klemperer beschreibt, sagen Sie, stehe für jedes erstarrte sprachliche System, das eine gesellschaftliche Verfasstheit verkörpere und am Leben hält. Wenn man sie verstehe, verstehe man auch ein Prinzip. Was können wir bei Klemperer über die Sprache der DDR ableiten, was über unsere gegenwärtige sprachliche Verfasstheit in Deutschland, die einige mit der Wortfindung »Gesinnungskorridor« beschreiben?

Ich habe einen Vortrag über Klemperer gehalten, in Dresden, im Rahmen eines Kolloquiums, einen Essay verfasst, der sich mit der LTI – *Lingua Tertii Imperii*

- befasst, aber das war es auch schon. Eine nachhaltige Referenz geht daraus jetzt nicht hervor. Im Gegenteil, ich war etwas geschockt, als ich am Ende dieses so empfindsam mit Sprache umgehenden und sie analysierenden Buches lesen musste: »Aber soviel auch der Nationalsozialismus von den ihm vorangegangenen zehn Jahren Faschismus gelernt hat, so vieles an ihm Infektion durch fremde Bakterien ist: Im letzten war oder wurde er doch eine spezifisch deutsche Krankheit, eine wuchernde Entartung deutschen Fleisches, und durch Rückvergiftung von Deutschland her ist der an sich gewiss verbrecherische, aber doch nicht ganz so bestialische Faschismus gleichzeitig mit dem Nazismus zugrunde gegangen.« Das ist Kritik im Tonfall des Kritisierten, denn wir haben es mit keiner erlebten Rede oder Rollenprosa zu tun. Die obszöne Sprache des Nationalsozialismus wird zur Autorensprache des Mannes, der wie kein zweiter darunter gelitten hat - und er bemerkt es nicht einmal. Das zeugt einmal mehr von der Macht der Sprache über den Sprechenden. Ich erinnere mich gut, wie die Sprache meines kommunistischen Großvaters gleichsam durchdrungen war von einem Nazijargon, der im völligen Kontrast zur Rhetorik der Ideologie stand. Immer wieder tauchten Wörter auf, die historisch völlig verbrannt gewesen sind und durch die er sich in gewisser Weise auch kompromittierte, selbst einmal auch ein Nazi gewesen zu sein. Bezogen auf die junge Kunst der DDR, die gerade damit anfang, die Abstraktion zu entdecken, oder nicht zu entdecken, sondern in einer großen Kunstschau öffentlich zeigen zu können, sagte er einmal: »Wegsperrten, diese Verrückten, das ist komplett entartet.« Nun gibt es heute natürlich auch diese Sprache, die mit dem Gegenteil dessen verbunden bleibt, das sie angreift oder überwunden zu haben glaubt. Spuren der Rückbindung, die die Vergangenheit immer auch wieder am Leben erhalten und zur Gegenwart werden lassen. Das Wort »Gesinnungskorridor« ist schon auch unheimlich. Etymologisch habe ich da keine Idee, aber die Botschaft ist schon klar: Keiner darf über den Mainstream hinaus eine Meinung vertreten. Und das wird dann zu allen Zeiten und auf allen Kanälen gesendet. Ein im Grunde unglaublicher Vorgang von politischer Denunziation. Hier steckt dem ein oder anderen vielleicht noch das Redeverbot zu Zeiten der DDR in den Knochen oder wirkt auf diese Art nach, dass es auf die Verhältnisse von heute projiziert werden muss, um nachträglich bekämpft zu werden.

In Ihrer Uwe-Johnson-Preisrede (1994) sagen Sie mit Sicht auf die DDR: »Was das System von sich wahrnahm, war nicht, was es vorfand, sondern was es über sich dachte. Es definierte sich von seinen Zielvorstellungen her, wodurch jede Kontrolle über sich selbst als eine ökonomische Gestalt

verloren gegangen war und mit ihr alle sinnvollen Bezüge zwischen Handeln und Sprechen.« Ist das ein Merkmal von Diktaturen oder kann auch die Selbstwahrnehmung einer Demokratie in eine solche Sackgasse geraten?

Eine idealisierte Selbstwahrnehmung, die mit der Realität nichts mehr zu tun hat und zu immer unsinnigeren Handlungen führt, die ihrerseits die Gesellschaft zerstören, implodieren lassen, wie wir das am Osten ja gesehen haben, ist natürlich auch in einer Demokratie denkbar, sobald sie sich selber verliert. Aber ihrem Wesen nach stehen Demokratien ja in einem dauernden Korrekturprozess, der sich aus der Freiheit der Meinungen ergibt und im Diskurs der Kritiken fortsetzt. Das macht sie zum einen langsam, zum anderen widerstandsfähig.

Ihr Langgedicht »Der Körper meiner Zeit« lese ich auch als einen politischen Text, der die Irrtümer und den Irrglauben unserer Gegenwart thematisiert. Existentielle Sichtweisen, die einem Schauer über den Rücken jagen, wechseln mit philosophischen und sprachkritischen Interpretationsversuchen. Man kann aber auch Lachen in diesem Buch, über die Slapsticks des desillusionierten Dichter-Ichs, über dessen Alltagskomik und skurrile Träume. Der Übergang ist oft fließend. Ist das Langgedicht für Sie jetzt die geeignete Form schlechthin, in der man alles unterbringen kann, was in den Sprachfluss drängt?

Jedes Buch hat seine eigene Entstehungsgeschichte. Ich kann nichts wiederholen. Erst weiß ich nicht, wie ich beginnen soll, dann entfaltet sich ein Text aus dem Material heraus, das sich langsam mit Bedeutung anreichert, und dann steht es plötzlich da, das neue Buch, wie ein Kind, das sich von einem losreißt und wegläuft, vertraut und fremd gleichermaßen. Später weiß ich nicht mehr, wie ich es zustande gebracht habe, es ist eben passiert. Aber es lässt sich eben auch nicht mehr kopieren. Jeder Versuch, das noch einmal so machen zu wollen, vielleicht nur mit einem anderen Sujet, aber der Form nach ähnlich, ist ausgeschlossen. Ebenso fürchte ich mich davor, jemals in die Situation des Reproduzierens zu kommen, ich würde mich wie ein Hochstapler fühlen, wie ein Betrüger. Das ist die Gefahr, wenn man mit etwas Erfolg gehabt hat, dass man das dann mit den gleichen Mitteln wiederholen will und im Kunstgewerbe landet, weil das komplexe Zusammenspiel von Semantik und Syntax, die prosodische Struktur, die Zeit und der Ton, eben nur einmal funktioniert. Jeder Stoff schafft sich sein eigenes formales System, da ist nichts gültig auf immer gleiche Weise. So ist auch »Der Körper meiner Zeit« ein Buch, das sich nicht wiederholen lässt. Ein Langgedicht in fünf Büchern, das verschiedene Orte in einem einzigen lyrischen Bewusstseinsstrom miteinander verknüpft und symptomatisch für unsere moderne zerrissene Welt steht wie für das Subjekt ihres

Mangels. Dennoch, im Kern ist es ein Gedicht über die Liebe geworden, auch wenn sie fast immer abwesend bleibt und am Ende gnadenlos scheitert. Aber Liebe muss vielleicht scheitern, sonst war sie keine, weil sie über keinen Anspruch verfügte, der in seiner Grenzlosigkeit niemals erreicht werden kann. Das sind die Aporien der Liebe, an denen die Romantiker zugrunde gingen, weil sie insgeheim an deren Auflösung glaubten. Eines aber kann ich im verallgemeinernden Sinne schon sagen: Kohärenz in der Literatur ist die blanke Erfindung und absolut ungläubwürdig. Wir haben es mit dispersiven Oberflächen zu tun, die alles gleichzeitig zeigen und damit sinnlos werden lassen – das kann man doch ästhetisch nicht ignorieren. Oder man holt sich den auktorialen Erzähler zurück, weil der so beruhigend über alles Bescheid weiß, und dann fließt auch der Zeitstrom regulär wie eine Schweizer Präzisionsuhr tickt. Ich könnte so etwas nicht lesen, allenfalls, wenn ich einschlafen möchte. Das haben meine Bücher dann doch gemeinsam: sie sind, bis in die Form hinein, die kausale Beziehungen auslöscht, Fragmente. Aber nicht im Sinne von: sie finden nicht zu einem Ganzen, sondern: sie meiden es, ein Ganzes zu sein.

Inzwischen hat uns alle die Corona-Krise im Griff. Was bedeutet das für einen Autor, wenn plötzlich das öffentliche literarische Leben nur noch in Online-Foren und ZOOM-Konferenzen stattfindet? Wird auch der Schreibprozess selbst beeinflusst?

Mich macht der Digitalterror, der ein Parallelphänomen der Pandemie ist und nur noch das Ereignis braucht, um unabweislich zu werden, so langsam verrückt.

Größer kann menschliche Entfremdung kaum werden, als in diesen wie Pilze aus der Erde schießenden Online-Foren, die Echtheit nur simulieren. Die audiovisuellen Verzerrungen und Bildreduktionen in einem Zoom-Meeting haben etwas von jener fragmentierten Körperwahrnehmung, wie sie Kleinkinder haben. Dann die auf einen selbst gerichtete Blickposition, man sieht sich zu, wie man sieht, dass man gesehen wird. Das ist doch im höchsten Maße narzisstisch. So schaut der Voyeur durch ein Schlüsselloch und lässt sich vom Hotelpersonal dabei erwischen. Das ist dann der Blick, der den Blick zum Objekt der Moral macht, wie es Sartre beschreibt. Vielleicht kann man Schnürsenkel auf diese Weise verkaufen. Für Kunst und Literatur, die erst in der Topologie eines Raumes und im Diskurs ihre Bedeutung einlösen, ist das ein grandioser Verlust. Aber besser als nichts, könnte man sagen. Ich weiß nicht, ob das stimmt oder ob nicht der Verzicht die bessere Antwort wäre, weil er das Produkt nicht beschädigt und die Ökonomie des Begehrens nach dem Fehlenden wachhält. Es ist wie bei alkoholfreiem Bier, bei dem das Wort

Bier schon alles ist, was übrig blieb. Dann besser gleich Milch. Meine Meinung. Natürlich spielt hier der Zeitfaktor mit. Nach nunmehr einem Jahr ist man schon froh, wenn es wenigstens noch irgendwo nach Gaststätte riecht, egal, ob man sie betreten kann. Furchtbar wäre nur, wenn diese elektronischen Krücken – denn etwas anderes sind sie ja nicht – nicht wieder verschwinden und unser Leben für immer eben auch ästhetisch verändern. Denn es ist ja klar, dass sie alles verwerfen, was wir sinnlich ausgebildet haben, unsere Gefühle, die vom Sehen, Riechen, Berühren her geformt und mitbestimmt sind, von der physischen Präsenz und Materialität der Dinge. Der Klang einer Stimme ist mindestens ebenso wichtig wie das, was sie sagt. Die Form gehört zur Substanz, der Umweg zum Ziel. Die Maschine aber kennt nur Effizienz und eine Optimierung ihrer Programme, und eben darum wird sie auch nie ein Gedicht schreiben können, jedenfalls keines, das imaginär produktiv wird. Andere finden es schön, durch die elektronischen Technologien jetzt nicht mehr aus dem Haus zu müssen und auch einmal in Unterhosen einem Online-Meeting beizuwohnen. Peinlichkeiten inklusive, wenn jemand vergaß, den Ton abzustellen oder die Kamera in einem Winkel zu halten, der einen nicht kompromittiert. Schließlich spare man Zeit, so das Argument. Ebenso aber fallen die letzten noch verbliebenen Grenzen zwischen Arbeits- und Privatwelt, werden die Felder der Öffentlichkeit so ins Innere der Familien verschoben, dass schlichtweg alles zu einer öffentlichen Sache wird. Aus der Disziplinargesellschaft ist eine Überwachungsgesellschaft geworden mit dem Effekt, dass die Subjekte sich selbst kontrollieren, Häftling und Wärter in einer Person sind. Das Panoptikum als ein Paradigma der Macht bei Foucault ist überholt und hat sich in die Psychomotorik selbst eingeschrieben, ist intrinsisch geworden. Das sind Strukturverschiebungen, die lange schon angelegt waren und nun im digitalen Alltag der Pandemie ihre beschleunigte Durchsetzung finden. Kreativ hat es mich jedenfalls nicht gemacht, wie vielleicht andere, die tolle Einfälle hatten, wie man mit einem Bein tanzt, wenn das andere festklemmt, zum Beispiel. Ich habe immer nur gestaunt. Über die massenhaften Corona-Gedichte, während es mir die Sprache verschlug. Woher kamen die Worte? Ich habe es nicht verstanden und mich ständig defizitär erlebt. Ich werde später darüber reden, was es war, dieses Gefühl, am Ende der Wörter zu sein. In einer Krise ist alles kontingent. Auch die Sprache. Aber dieser Nullpunkt, er lässt es auch zu, noch einmal geboren zu werden. Darauf warte ich gerade. Und auf die Impfung.

Lieber Kurt Drawert, vielen Dank für dieses Gespräch.