

Über Ingo Schulze

„Nomaden des Raumes und der Zeit“

Walter Schmitz

Ingo Schulze hat sich in die deutsche Literatur als ein Autor eingeführt, dessen Interesse der Lesbarkeit der Stadt gilt. Seinen ersten Roman *33 Augenblicke des Glücks* widmet er den „Erlebnissen der Deutschen in Pitr“, er schreibt also einen Stadtroman über ein gerade vergehendes „Leningrad“, in dem wieder „Sankt Petersburg“ zu entdecken ist. Doch auch im Zentrum der folgenden *Simple Stories*, einem Roman aus der ostdeutschen Provinz, steht eine Stadt, wenn auch nur eine kleine Stadt: Altenburg in Thüringen – wiederum aber kein fixierter Raum, sondern der Ort einer Transformation – oder, um diesen massiven Terminus der politisch-sozialen „Transformations“-Forschung seit 1989 transparent zu machen für die Flüchtigkeit der schon von Walter Benjamin herauspräparierten Erfahrungsmuster von „Modernität“: der Ort für Passagen zwischen Vergangenheit und Zukunft, Räume ohne Koordinaten. Das dritte Romanprojekt, an dem Ingo Schulze arbeitet, findet – nach Metropole und Kleinstadt – eine neue Variante, schließt freilich auch wiederum an die Lebensstationen des Autors an. Es geht in diesem Roman um eine mittlere Großstadt, um Dresden. So diffus diese Räume, von denen wir in Ingo Schulzes Texten lesen, nun auch scheinen, so gesättigt wären sie doch mit autobiografischer Erfahrung, wenn wir den schlichten Daten aus dem Lebenslauf des Autors denn vertrauen wollten: Geboren ist er 1962 in Dresden, besucht dort die Kreuzschule, studiert dann an der Universität

Jena – Altphilologie, etwas Germanistik und Kunstgeschichte –, kommt 1989 nach Altenburg; im Jahr 1993 finden wir ihn in Sankt Petersburg; heute lebt er in Berlin – und es gibt im *Zeit*-Magazin schon ein Gespräch zwischen Richard Ford und Ingo Schulze, mit Fotografien der Wirklichkeit: „Berlin ist eine unschuldige Stadt“ lautet der Titel.

Die Authentizität des Lebenslaufes verbürgt freilich nicht die Lesbarkeit der Welt und erst recht nicht ihre Erzählbarkeit. So führt sich der Erzähler in Schulzes Geschichten nie als Gewährsmann ein. Dennoch umreißen für uns die biografischen Daten des Autors nicht nur den Erfahrungsraum einer Topografie; sie fordern auch eine Historisierung der Poetik, ansetzend im Jahr 1989. Dieses Jahr hat Ingo Schulze eben als Zeit des Wandels und der Wende erfahren; es hat ihn zum Schriftsteller gemacht. Denn die DDR war für ihn nicht „literarisierbar“ gewesen.

Vor allem in den *Zehn Sätzen zur Trauerfeier für Helmar Penndorf* bekennt sich Schulze zu der Erfahrung eines anderen Sprechens in den Wochen der Wende. Diese *Zehn Sätze* führen ein Gespräch mit dem Freund fort, das bei den „Aktionen und Zusammenkünften des Neuen Forums“ begonnen hatte. Dort war die Nähe zwischen den beiden entstanden: „Wir gehörten zur selben Sprachfamilie.“ Darauf erinnert die Trauerrede: „Ich danke Dir, daß Du dabei warst, denn mit Dir zusammen wurde es lebbar. Plötzlich schien es real, daß sich die vielen kleinen Kreise zu einer Öffentlichkeit hin erweiterten,

daß ein neuer Raum entsteht, in dem die notwendigen Dinge besprochen und getan werden können. Bei Dir kam beides zusammen: Du hast Artikel geschrieben, die keine Kampfschriften waren, sondern einfach die ‚andere‘ Sprache, und trotzdem hast Du angerufen und agitiert, wir sollten jetzt das Sicherheitsgebäude besetzen, und Du chauffierst, und wir fuhren mit Deinem Auto vor, das der Aufkleber: Vorsicht Kunst! schmückte, und ließen uns fragen, ob wir uns denn nicht schämen, und warum wir so aggressiv seien. Dabei waren wir sprachlos, auch über die Armseligkeit.“

In diesen Tagen des Umbruchs von 1989 beginnt so die Neuorientierung des „literarischen Feldes“. Dies gilt für jene Autoren, die – affirmativ oder kritisch – die DDR-Literatur repräsentierten; aber es gilt auch für jene, die – wie Gert Neumann oder Wolfgang Hilbig – zur nicht-veröffentlichten Gegenöffentlichkeit der DDR-Kultur zählten, und es gilt schließlich für jene Jüngeren, die hier den Zerfall eines scheinbar zementierten Erfahrungsräumes erlebten. So entsteht die „Post-DDR-Literatur“ der neunziger Jahre. Wenn sich Thomas Brussig etwa mit Ingo Schulze einig weiß in der Erfahrung, jetzt „eine gesamtdeutsche oder gar internationale Leserschaft“ zu haben, wenn ihm seine und Schulzes Bücher „vom Ansatz her [...] irgendwie ähnlich“ vorkommen, so bekennt er sich zugleich zu jener Erfahrungsgemeinschaft, die wohl noch für geraume Zeit eine „Post-DDR“-Literatur begründen wird. In seinen poetologischen Kommentaren hat Ingo Schulze dabei auch von den Grundlagen jener Erfahrungsgemeinschaft gesprochen, und zwar aus einer erstaunlichen Nähe heraus. Seine ersten literarischen Versuche hatte er an Gert Neumann geschickt, der eine „kleine Erzählung“ mit einer Argumentationsfigur der „Abwesenheit“ lobte, – „sie berge, so schrieb er, ein Geheimnis, weil ich um ein Schweigen he-

rumgeschrieben hätte“. Indessen fühlte Schulze sich „für etwas gelobt, das ich nicht beabsichtigt hatte“. Und er beruft sich – angesichts seiner Schreibpraxis doch überraschend – auf Franz Fühmanns Essay *Das mythische Element in der Literatur*; diesen Essay wiederum nahm auch Wolfgang Hilbig vor 1989 in einer Argumentation auf, die den „dialogischen Charakter der Sprache“ zu sichern suchte; denn es gebe, so Hilbig, „schwer benennbare epische Substanzen im literarischen Material, an denen Poesie sich über die Zeiten hin als Poesie erkannt hat, und die der Literatur, in Glücksfällen, eine Tiefendimension verleihen, die ins Unergründliche reicht“; kommunizierend mit „anonymen Mythen“ verbürgte sie einen Dialog über die Wirklichkeit. Dabei beruft sich Hilbig auf die romantische Konzeption der „Naturpoesie“, so wie Ingo Schulze die Verbindlichkeit der Poesie auf dem weltverwandelnden Eichendorffschen „Zauberwort“ beruhen lässt. Die Autoren der „Post-DDR-Literatur“ sind so in einem – oft verdeckt in Anspielungen und Reminiszenzen geführten – Dialog ihrer Texte verbunden.

Wenn aber Schulze nach dem poetischen „Zauberwort“ zur Verwandlung der Welt sucht, wie bei Hilbig, Erkundungen von Schöpfungsalternativen, sondiert er Experimente eines Lesers: „Würde ich nicht lesen, würde ich auch nicht schreiben.“ „Ich habe selten ein Buch so erwartet wie dieses“, bekennt Ingo Schulze in einer Notiz zu Wolfgang Hilbigs jüngstem Roman *Das Provisorium*: „Vielleicht weil sich anhand der letzten Arbeiten des Autors eine Spur ausmachen ließ, die auf ein Terrain zulief, aus dem ich mir Auskunft erwartete, einer, die nur er geben konnte.“ Das „Terrain“ indessen, aus dem sich Ingo Schulze „Auskunft erwartete“, wird wohl kaum die ostdeutsche „Provinz“ um Meuselwitz und Altenburg sein, wo seine *Simpelen Stories* wie Hilbigs „Romane“ ihren

„epischen Raum“ finden; doch projiziert Schulze dieses „Terrain“ ganz in die Räume einer schon literarisierten Welt. Denn Schulze schreibt eben den „Text eines Raumes“ weiter, den „Text der Stadt“ wie den „Text der Provinz“. Seine beiden Bücher treiben die schon von Hilbig immer wieder demonstrierte Eigenmacht der Rede vollends ins Virtuose; die Rolle des Autors wird aber prekär.

Kennwort „Wahnsinn“

Dabei war Schulzes erstes Buch sogar autobiografisch abgesichert und aufwendig beglaubigt. Die 33 *Augenblicke des Glücks* gehen, so liest man immer wieder, auf den Aufenthalt des Autors in St. Petersburg zurück; dort war er mit der Gründung einer Zeitschrift beauftragt, und von seinem Alltag in dieser verwirrenden Stadt berichtete er dem todkranken Freund Helmar Penndorf in Faxbrieffen, die wiederum die Entstehung des späteren Romans einleiten; doch wurde das private Sprechen ausdrücklich der öffentlichen Rede übergeordnet: „Die Zeitung geht mich natürlich viel an, aber diese Zeilen an Dich sind mir wesentlich wichtiger, das wird auch so bleiben.“ Überschuss des Lebens über jeden Sinn der Schrift kennzeichnet zunächst und vor allem die Stadt erfahrung des Briefschreibers: „Ich könnte über eine einzige Stunde länger als eine Stunde schreiben. Ich tauschte heute zwanzig Dollar für ein-tausend Rubel. Vielleicht ist es auch dieser Wahnsinn, daß ich mit den Preisen überhaupt nicht klarkomme“; Erfahrungszerfall, Intertextualität als Sinnbrücke, Gegenwelten der Fantasie markieren die Schreibkonstellation – „Wahnsinn“ lautet das Kennwort, das ja übrigens auch Hans Magnus Enzensberger an den Schluss seiner Besichtigung eines sich nach 1989 neu gestaltenden Kontinents gestellt hatte: *Ach Europa. Alte Orientierungen, klischeehafte Bilder taugen jetzt – in Ingo Schulzes Stadt nach 1989 – nur*

noch zur nostalgischen Erinnerung: „Wir überquerten den Newski. Da war plötzlich das ‚gewohnte‘ Petersburg, das des Touristen. Ich sah es auch mit Wehmut.“ Der Leser findet Sinnangebote in der Literatur: Aus einem Essay von Joseph Brotzki über „Ossip und Nadeshda Mandelstam“ hatte Ingo Schulze sich den Satz notiert: „Für sich genommen ist die Wirklichkeit keinen Pfifferling wert. Es ist die Wahrnehmung, die die Realität zur Bedeutung befördert“; und so erscheint ihm etwa die Figur der „Marina in Sorokins Roman viel echter, als ich überhaupt zu glauben wage. Die gibt’s hier wirklich.“ Damit ist die Passage von der Fantastik des Authentischen in die Authentizität des Fantastischen vorbereitet: Am 8. Januar um 15.16 Uhr langt zum ersten Mal eine gezeichnete Nase auf dem Fax des Schreibers ein; sie spielt nun mit im Petersburger „Wahnsinns“-Leben. „Liebe Nase, Du lieber Näsgerich“ beginnt der Antwortbrief vom 9. Januar: „Deine Nase tänzelt mir den Gribojedow-Kanal hinterher, auf ihren dünnen Beinchen bewegt sie ein solches Gewicht, daß sie mich manchmal bittet, ein wenig zu warten. [...] Plötzlich höre ich ganz dicht bei mir ein Ausschneuzen [...] Kannst Du ihr nicht, sie bittet darum, es Dir anzutragen, obwohl sie in solchen Sachen sehr zurückhaltend ist, ob Du ihr nicht noch einen Schal, ‚so einen, wie Du hast‘ (sagt sie zu mir), mitschicken könntest. Die Farbe ist ihr ziemlich egal.“ (Seite 24) Am 9. Januar um 11.39 Uhr verfügt die Nase bereits über „Stiefel und Schal – den Schal kann sie sich auch als roten Teppich auslegen“.

Die graziös surreale Nase entpuppt sich als Führer in ein Labyrinth von Petersburg-Diskursen. Ingo Schulzes Petersburger Notate wie sein Buch schreiben ja an jenem „Petersburger Text“, wie ihn in der so genannten „formalistischen Schule“ der Literaturwissenschaft, die in der Sowjetunion nach Tartu abgedrängt

wurde, vor allem Lotman und Toporov nachgezeichnet haben. „Wie jede andere Stadt“, heißt es bei Toporov, „hat auch P[etersburg] seine eigene ‚Sprache‘. Es spricht zu uns von seinen Straßen, Plätzen, Flussarmen, Inseln, Gärten, Gebäuden, Denkmälern, durch die Menschen, die Geschichte, das Gedankengut und bildet von seiner Art her einen heterogenen *Text*, dem ein gewisser allgemeinbedeutender Sinngehalt zuzuschreiben ist und auf dessen Fundament möglicherweise ein bestimmtes Zeichensystem rekonstruiert werden kann, das sich im Text realisiert. Wie einige andere bedeutende Städte hat auch P[etersburg] seine Mythen“; aber darüber hinaus ist es „in der russischen Geschichte“ von Petersburg wohl, wie Toporov weiter ausführt, „nach übereinstimmender Auffassung [unikal], daß der Stadt ein besonderer ‚Petersburger‘ Text gewidmet ist, genauer, ein gewisser synthetischer Übertext, mit dem sich höhere Sinnstrukturen und Ziele verbinden. Nur über diesen Text vollzieht P. den Durchbruch in die Sphäre des Symbolischen und des Providentiellen. Der P[etersburger] Text verweist möglicherweise empirisch auf den Kreis der wesentlichsten Texte der russischen Literatur, die mit ihm angemessen seinem chronologischen Rahmen verbunden sind. Die Entstehungszeit des P[etersburger] Textes wird etwa an der Schwelle der zwanziger zu den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts gesehen.“

Die reale Stadt verwandelt sich also in ein Palimpsest fantastischer Stadterzählungen. Denn an dem Dialog der beiden Freunde in Schulzes Faxbriefen nimmt jetzt auch Nikolai Gogol als dritter Partner teil. Von ihm stammt die Erzählung *Die Nase*, jene Erzählung, die geradezu als eine Schule der Seltsamkeit gelesen werden kann, eine frühe Version vom „Wahnsinn“ dieser Stadt. Immer wieder beteuert deren Erzähler, dass er Unverständliches berichtet: „Readers in search

of profundity“, kommentiert Donald Fanger in seiner Studie *The creation of Nicolai Gogol*, „have found it there by following their own noses, seeing the story as an indictment of physicality, an orthodox Freudian castration phantasy, a sermon against godlessness, a symbolic comment on the driftaway from orthodox observance and so on“. Gewiss fordert Gogols eigener Hinweis auf die Ebenen des Bewussten und des Unbewussten, das er das „Wissen der Seele“ nannte, zu einer tiefenpsychologischen Betrachtungsweise seiner Person und seiner Werke heraus; aber es gab eben auch das Vorbild von Sternes *Tristram Shandy* mit seiner skurrilobszönen „Nasologie“, es gab in den 1820er und 1830er Jahren überdies eine „large literature on noses“, die Viktor Vonogradow schon in den 1920ern wieder in einem literaturarchäologischen Unternehmen ans Licht gebracht hat: „Noses were fashionable.“ Aber ebenso gilt dies von Geschichten über abhanden gekommene Schatten, Spiegelbilder und Ähnliches, gilt dies für Geschichten fragmentierter Identitäten, wie sie die „deutsche Romantik“ faszinierten – und die „Serapionsbrüder von Petrograd“, auf die sich Ingo Schulze gelegentlich beruft. Vorbilder also hat sie genug, aber trotz dieser ruhmreichen Genealogie lässt sich die „Nase“ nicht beschreiben; ihr Bild, so suggestiv und sympathisch sie uns auch entgegentritt, bleibt enigmatisch, ein Rätselbild. Ein selbstständiges Fragment, verrät sie etwas von der Fragmentierung von Identitäten im Spiel von Sinnzuschreibungen; so gerät ja auch der einfache Sinn von Schulzes privaten Faxbriefen in der Öffentlichkeit, als einem Raum sich überlagernder Texte von Sterne und Gogol bis zur russischen „Moderne“, ins Flimmern. Und vielleicht ist, wie nochmals Fanger viele frühere Ansichten pointierend festhält, Gogols Erzählung *Die Nase* selbst ein Manifest von der Selbstdäigkeits der Sprache, ihrer verspielten, irri-

tierenden, provozierenden Autonomie gegenüber dem Realitätsanspruch der „Wirklichkeit“.

Gogols Geschichte

Jedenfalls nimmt die 1836 erschienene Erzählung unter den „Petersburger Novellen“ Gogols einen besonderen Platz ein. Und seltsam genug ist die Geschichte. Am Morgen eines 25. März findet sich die Nase des Kollegienassessors Kowalev im Frühstücksbrot seines Barbiers. Der entsetzte Barbier entsorgt das Corpus delicti, wird jedoch von der Polizei beobachtet und festgenommen. Doch hier hüllt sich das Vorgefallene in dichten Nebel, erklärt der fiktive Erzähler: „... und was noch weiter geschah, entzieht sich unserer Kenntnis.“ Dann, im Hauptteil der Novelle, bemerkt Kowalev das Fehlen seiner Nase, begibt sich auf die Suche und trifft zu seiner Überraschung und Bestürzung die Nase mitten in der Hauptstadt auf offener Straße in der Uniform eines Staatsrates; er vermag freilich, als er versucht, das abtrünnige Körperteil zur Rede zu stellen, wenig gegenüber dem Höhergestellten: Die soziale Ordnung setzt sich selbstverständlich gegen die natürliche Ordnung des Lebens durch. Ehe nun Kowalevs weitere verzweifelte Bemühungen erfolgreich wären, bringt ihm die – stets verlässliche – Polizei die Nase zurück. Doch will sie sich an ihrem angestammten Platz nicht mehr anbringen lassen. Und wieder eskaliert die Handlung, die Unmöglichkeiten folgen einander, bis sich „das Geschehen erneut in Nebel“ hüllt – und „was dann geschah, ist gänzlich unbekannt“. Zuletzt jedoch ist die Nase wieder an ihrem Platz, sodass Kowalevs Alltag ungestört fortgesetzt werden kann. Der Erzähler steuert ein Schlusswort bei, das freilich die Verwirrung nur erhöht. Er beteuert, dies alles nicht zu verstehen – aber, „was das Allerseltsamste, das Unbegreiflichste ist: Wie können sich Schriftsteller solche Sujets

aussuchen?“ So bleibt unentschieden, ob hier, in einem verborgenen Subtext, der ohnehin argwöhnischen Zensur eine obszöne Etude um ein phallisches Körperteil untergeschoben wurde, oder ob es sich – weniger anzüglich – um eine Metapher der Identitätskrise, eine Gesellschaftssatire oder doch, wie schon Alexander Puschkin anlässlich des Erstdruckes bemerkte, um einen „Scherz“ handelt.

Vielleicht besteht der Scherz aber eben darin, dass die Sprache mit allen diesen Bedeutungszuweisungen spielen kann, dass sie sich nicht in den Ernst und die Ordnung, in diese prätentiösen Vereinbarungen zwingen lässt, die wir „Realität“ nennen. Wie sich die Sprache Gogols in souveräner Fiktionalität sich über diese Ordnung hinwegsetzt, so verflüchtigt sich nun auch das „Ich“ der beiden Briefpartner der 1990er Jahre in einem solchen Spiel der Elemente des „Petersburger Textes“. Die Stadt, die Bewohner und ihre Geschichten verwandeln sich in ein Zeichenlabyrinth, eines verweist auf das andere, Irrwege tun sich auf, Spiegelungen lenken ab. Der bittere Ernst der existenziellen Lage, das Gespräch mit dem todkranken Freund selbst verliert seine Einmaligkeit. Es spielt gleichsam eine Ursszene nach: Am 21. Mai 1839 starb der junge Graf Joseph Wielgorski in den Armen Nikolai Gogols. In den erst postum veröffentlichten Bruchstücken eines poetischen Journals *Nächte in der Villa* hat Gogol Zeugnis von der Innigkeit des Verhältnisses zwischen ihm und dem jungen Mann abgelegt: „Sie waren so süß, so er-mattend, diese schlaflosen Nächte. Er saß krank im Sessel. Ich neben ihm. Der Schlaf wagte nicht, meine Augen zu berühren, er schien schweigend und unwillkürlich die Heiligkeit dieser Nachtwache zu achten. Für mich war es so süß, neben ihm zu sitzen und ihn anzuschauen. Schon seit zwei Nächten sagten wir ‚Du‘ zueinander. Wieviel näher war er mir seitdem gekom-

men! Er saß immer gleich da: sanft, still und ergeben. O Gott, mit welcher Freude, wie fröhlich hätte ich seine Krankheit auf mich genommen; und hätte der Tod ihm seine Gesundheit wiedergeben können, wie bereitwillig wäre ich ihm entgegengeileit!" Das zuerst postulierte Verhältnis von privater und öffentlicher Rede kehrt sich um: Die autobiografische Erfahrung der beiden Brieffreunde des Jahres 1993 mag gewiss authentisch sein; ihre Veröffentlichung aber löst diese Authentizität im Labyrinth der Petersburg-Erzählungen auf.

Vom Verschwinden des Sakralen

Vielleicht wird so die Welt nicht völligrätselhaft, aber sie wird doch vieldeutiglesbar, und die Stadt „Petersburg“ wird zur Chiffre dieser mehrfachen Lesbarkeit der Welt. Die Motive, die so diskret das Briefgespräch per Fax strukturieren, der erotische Subtext und die Suche nach Orientierung eskalieren dann im Roman *33 Augenblicke des Glücks*. Kommunikation und Kommunion sind die Leitthemen, die immer wieder zu merkwürdigen „Augenblicken des Glücks“ kristallisieren. Sie verweisen in ihrer hartnäckigen Wiederkehr auf eine Abwesenheit. Denn diejenige Instanz, welche uns die Erkenntnis durch das Wort und die Erkenntnis der Körper, also Kommunikation und Liebe, verbürgt, jene Instanz, deren Rede einst die Ordnung der Schöpfung hervorrief, Gott, der in der Literatur seit der deutschen Romantik zur Metapher einer weltschaffenden Poesie geworden war, Gott also fehlt in den Stadtuniversen, die Ingo Schulze entwirft. Der Platz des Schöpfers in diesem erzählten Universum ist leer.

Freilich sind in den Erzählungen von *33 Augenblicken des Glücks* die Spuren „Gottes“ noch deutlich erkennbar. Vielleicht dient er als einer jener „anonymen Mythen“, von denen Hilbig gesprochen hatte.

In einer der Geschichten, die – wie es heißt – noch immer „weitergehe“, verwandelt sich eine im Museum ausgestellte Ikone in ein wundertägliches Bild. So gleich die zweite Erzählung, die in einer höchst unheiligen Familie situiert ist, schildert eine perverse Kommunion mit sich selbst, das Verzehren der eigenen Exkreme, das wiederum in einem Konnex von Sexualität und Gewalt – unerklärt, und doch folgerichtig – in einer Szene negativer Erlösung mündet: „[...] niemand muß mehr Angst haben“ [...] Mit einem Ruck riß er die Decke weg. Valentina Sergejewna hockte auf dem Laken und streckte ihren weißen Hintern in die Luft. „Komm, mein Hitler, komm“, flüsterte sie und vergrub ihr Gesicht im Kopfkissen.“ Und wiederum die Spiegelung und Steigerung des Erlösungswahns in Schlussgeschichte: Eine Ärztin lässt auf offener Straße vor einer begeisterten Menge einem sterbenden Bettler den letzten Orgasmus zuteil werden: „„Gott mit dir, eine Heilige!“ [...] „Alles, alles wird sich wenden!“ Und schon krakeelten die ersten: „Er ist auferstanden!“ Während derart der Umschlag von säkularer „Heilung“ in sakrales „Heil“ als Öffentlichkeitserlebnis der Masse inszeniert und damit mentale Spuren der politischen Religionen des totalitären Zeitalters offen gelegt werden, ist die im symmetrischen Aufbau der 33 Abschnitte zentrale Erzählung einer Inversion des Abendmales gewidmet; sie sei die einzige Geschichte, so Ingo Schulze, für die er „keine Entsprechung gefunden habe“, die also singulär ist. Drei satanische Besucher „vernaschen“ – wie es die Kritik banalisierend formulierte – eine Prostituierte; sie verzehren sie, die sich zuvor selbst sorgsam als „Tisch“ eines Gastmahl präpariert hatte, nach einem Ritual „wie ein Gebet“ in wachsender Gier und „Leidenschaft“, die Opfer und Täter bei diesem „eigenartige[n] Mahl“ zu einen scheint. So thematisiert die Erzählung den Übergang vom

Diskurs zum Körper im – gewalttätigen – Augenblick des „Glücks“, einer säkularen Kommunion mit dem „abwesenden“ Gott – oder dem anwesenden Widergöttlichen. Sie variiert damit zugleich das Leitthema einer Lehre von der Dichtung, wie sie in diesen Geschichten verborgen ist. Denn jede dieser Geschichten erzeugt ihren Stoff gleichsam aus einem Repertoire anderer Geschichten, aus einem vorhandenen „Text“; so handeln sie nicht von der „Abwesenheit“ Gottes als Schöpfers einer authentischen Welt, sondern vom Verschwinden des Autors als des Garanten textueller Authentizität, einer wahren „Text-Welt“. Sie potenzieren so jenes unsichere Changieren der „Identität“ zwischen dem öffentlichen und dem privaten Sinnraum, wie es sich in den Faxbriefen bei genauer Lektüre zeigte. So werden im „Karneval“, den Michail Bahtin zum Modell einer Poesie der Freiheit gewählt hatte, „die Verhältnisse zum Tanzen gebracht“.

Komplementär zur „Karnevalisierung“ symbolischer Redeordnungen der Macht, spielt Schulze mit der – von Michail Bahtin beschriebenen – Vielstimmigkeit literarischer Rede und erzeugt damit Vielsinnigkeit. Die in Diskursen sedimentierte Literatur wird für Ingo Schulze zum Medium des Erzählens. Seine „abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter“ verraten denn auch „mehr [...] über die Vorstellungen über Rußland als über Rußland selbst“, bieten sogar Anmerkungen mit den literarischen Vorlagen einzelner Erzählungen, sind von „große[n] Vorbild[ern]“ wie Ossip Mandelstams *Armenische Reise* inspiriert: „Ich las Bjeli, Sorokin, Puschkin, Lermontow, Mandelstam, Mamlejew, Gogol, Dostojewski, Charms, Prigow, Chlebnikow, Kawerin, Rubinstein, Majakowski, Sostschenko, Brodski, Jesenin und andere, auch Märchen und Heiligenlegenden. Jedes Buch wurde mir zu einer Anregung, nicht nur weil es [an]

meine eigenen Erfahrungen rührte, sondern weil es mir auch Muster lieferte, die mich zur Sprache brachten, die mir etwas sagbar werden ließen. Ich übernahm Stile, Motive, einzelne Sätze oder versuchte nachzuerzählen.“ Und dies alles wird inszeniert in einer Herausgeberfiktion nach E. T. A. Hoffmanns Manier, jener – wiederum von Franz Fühmann der Lesegesellschaft in der DDR empfohlenen – „Schlüsselfigur für heutige Literatur“. „Ich dachte an Hoffmann“, heißt es lapidar in einem Faxbrief. Die Erzählungen von den 33 *Augenblicken des Glücks* sind, wie in einem Vorbericht von „I. S.“ berichtet wird, ohnehin nicht von ihm verfasst, sondern „Hofmanns Erzählungen“, die „täglichen Aufzeichnungen“, die ein Deutscher namens Hofmann „von Petersburg nach Deutschland geschickt habe“; jetzt werden sie an „I. S.“ von einer Frau gesandt, die nur eine einzige Nacht mit Hofmann verbracht hat, von ihm die Mappe mit seinen Texten erhielt und nun hofft, er werde sich, wenn er sie veröffentlicht sehe, wieder bei ihr melden. Die Texte von den „Augenblicken des Glücks“ sind so Surrogate vergangener Liebe und zugleich Liebesbotschaften, die in eine anonyme Öffentlichkeit gestellt werden; „I. S.“ aber wertet sie als „belebendes“ Material für eine abstrakte „Diskussion um den Stellenwert des Glücks“. Jedenfalls verdoppelt diese Herausgeberfiktion in den 33 *Augenblicken des Glücks* den Autor – und rückt ihn weiter in jene Zone der „Anonymität“, deren Faszination Schulze nicht leugnet; ediert wird ein „Buch ohne Autor“. Aus der Anonymität heraus vermag der Autor mit den Redeordnungen, dem symbolischen Kapital der Gesellschaft, zu spielen. Schulzes Herausgeberfiktion aber verstrickt auch den Leser in ein Suchspiel nach jenem „Deutschen namens Hofmann“ (nicht „Hoffmann“) – und nach den Momenten des „Glücks“, das so in der Freiheit des Lesens und nicht in der

Ekstase und Gewalt des erzählten Geschehens zu finden wäre; in der Irritation eines fehlenden Buchstabens öffnet sich die Differenz zwischen Gegenwart und „romantischer“ Tradition – und damit öffnet sich ein Freiraum interkulturellen Erzähllens. So hat es Ingo Schulze gelegentlich erklärt: „Und über [den deutschen Romantiker] führt wieder eine doppelte Spur nach Russland: erstens in der Rezeption; E. T. A. Hoffmann war in Russland fast bekannter, auf jeden Fall aber geachteter als in Deutschland. Dann aber auch die *Serapionsbrüder*, nach denen sich auch eine nicht ganz unwichtige Schriftstellergruppe am Anfang dieses Jahrhunderts in Petersburg genannt hat. Die andere Spur führt über Michail Bachtin, den Kulturtheoretiker, der mich mit seiner ‚Karnevalskultur‘, in der wiederum E. T. A. Hoffmann steht, sehr beeinflusst hat.“

Perspektiven des Verlustes

„Einfaches“ Erzählen widerstreitet hoffmannesker Optik; sie ist gebrochen, erzeugt Ambivalenzen, Verdoppelungen, und kennt Einfachheit nur als ironischen Effekt; ein autobiografisches Projekt, das seine eigene Geschichte verarbeitet, also Identität und Authentizität gewährleistet oder erzeugt hätte, war Schulze deshalb zwar immer vordringlich und wurde doch jetzt schon zweimal – zu Gunsten der vorliegenden Bücher – aufgeschoben: „Eigentlich“, so gesteht er ein, seien „diese beiden Bücher mehr oder weniger passiert. Ich hatte weder vor etwas über Petersburg zu schreiben noch über Ostdeutschland. [Geplant war vielmehr] ein Buch über die Armee [...], über die NVA, bei der ich vom November 81 bis April 83 war. Das war für mich eine Art Grund- oder Schlüsselerlebnis. Das war DDR nur ohne Watte.“ Aber Schulzes Schreiben entwickelt sich erst aus der Ambivalenz von persönlicher Erfahrung einerseits, wie sie Schulze immer wieder als Schreib-

anlass – bis zur Privatisierung des Erzählers im „Faxbrief“ für den „besten Freund“ – betont, von überpersönlichen Diskursen andererseits, die zum „kollektiven Gedächtnis“ gehören. Aus dieser Ambivalenz wird seine Frage dringlich: „Inwieweit ist dieses Land noch literarisierbar?“ Dabei wird auch die Rolle eines „Chronisten der Provinz“ als Rolle ausgespielt. Die „Abwesenheit Gottes“ aber hat sich potenziert im Verschwinden des Autors als Schöpfers einer Text-Welt.

Schulzes „Roman aus der ostdeutschen Provinz“ *Simple Stories* wird mit einer Geschichte eingeleitet, die unter den Namen des obersten Gottes „Zeus“ gestellt ist; wie beiläufig schildert sie aus der Sicht einer Rollenerzählerin, Renate Meurer, die erste Reise Ostdeutscher nach Italien, kaum wahrgenommen als Einbruch des Neuen: „Es war wie immer“; die „Wende“ hat stattgefunden, aber verarbeitet wurde sie nicht: „Man befindet sich auf der anderen Seite der Welt und wundert sich, daß man wie zu Hause trinkt und isst und einen Fuß vor den anderen setzt, als wäre das alles selbstverständlich.“ In dieser diffusen Lage bleibt auch der Auftritt des Mannes, der den Spitznamen „Zeus“ trägt und eine Predigt wider das kommunistische Unrecht halten will, eine bizarre Episode: „Natürlich wußte keiner, wer gemeint war, als er vom ‚roten Meurer‘ sprach. Die Italiener verstanden ihn sowieso nicht.“ Von der Fassade des Domes von Perugia herab verkündet „Zeus“ seine unverstandene Botschaft, während eines Nothaltes auf der Reise nach Assissi. Die großen Legenden – so ergibt sich aus der unaufdringlichen Symbolik der „Story“ – passen nicht mehr; die säkulare Gegenwart stellt sie notdürftig, auch grotesk gefährlich nach, ohne dass noch ein Dialog über ihren „Sinn“ entstünde: „Zeus hangelte sich am Blitzableiter herunter. Carabinieri nahmen ihn in Empfang und schirmten ihn ab [...]. Ein Feuerwehrwagen mit

Blaulicht rollte an. Gabriela [die Reiseführerin] bekreuzigte sich. Sie gab die Uhrzeit bekannt, zu der wir uns am Bus einfinden sollten, und ging mit Zeus und den Carabinieri davon.“ Was einmal als Lebensreise zum „Heil der Seele“ lesbar war, verblasst zum touristischen Unternehmen; der Prediger gegen die „Staatsreligion“ wird als pathologischer Fall behandelt. „Gottes Abwesenheit“ erregt kein großes Aufsehen mehr. In den folgenden „simplen“ Stories wird sie denn auch nicht mehr spürbar.

Unter der ambivalenten „hoffmannesken“ Doppel-Perspektive aber wird auch die „Heimat“ Schulzes, die ostdeutsche Provinz Altenburg, zur „fremden Kultur“, gleichsam eine Landkarte zur Projektion fremder Diskurse: „Es war Zufall, daß ich nach Abschluß meines ersten Manuskriptes Raymond Carver las. Plötzlich hatte ich einen Ton im Ohr, mit dem ich meine hiesige Gegenwart ansprechen konnte. Dadurch, dass ich versuchte, den Stil der Short-Story eines Hemingway oder Carver auf die ostdeutsche Provinz nach '89 zu übertragen, ließ sich etwas mitteilen. Zufällig war ich auf eine richtige Frequenz gestoßen“; dabei wird der „Blick von außen“ noch durch einen Medienwechsel verstärkt: „je öfter man Carver liest – das ist wie bei einem guten Gedicht –, desto mehr entdeckt man in den Geschichten“. Vor allem, weil *Short Cuts*, ein Film von Robert Altman von 1993, „auf den Stories von Carver“ basiert. Laut Altman war der Film „made of little pieces of [Carvers] work that form sections of scenes and characters out of the most basic elements of [his] creations – new but *not new*“. So hatte der „Altenburger Text“ nicht in „Altenburg“ beginnen können, sondern entstand aus dem internationalen (und nicht nur deutschen) Diskurs des Provinziellen, einer spezifischen Semiotik der Lebenswelt. Über die Mediengrenzen hinweg lässt sich das Diskursmuster fortsetzen: „Daß Altman, was ich nie für

möglich gehalten hätte, wirklich adäquat dazuerfindet und das umsetzt, war für mich die Idee, die *Simple Stories* zusammenzubringen. Bei Altman geht es auch um einen Ort, und Dinge werden aus verschiedenen Positionen gezeigt. Das war mir als Ermunterung und Vergewigserung, so etwas selber zu machen, sehr wichtig.“ Überdies aber inszeniert Altman, in der Annäherung des Kamerablicks vom Helicopter aus auf die zu erforschende Welt, eben die überpersönliche Distanz, wie sie Schulzes Annäherung an die ostdeutsche „Provinz“ nachstellt.

Der „Osten“ wird damit durch die Medienoptik des „Westens“ sagbar, ohne dass die Verwestlichung des Erzählers, wie sie schon in der Nachkriegs-BRD stattfand, hier schlicht wiederholt wäre. Die Form der *short story* passt wohl jetzt wie schon 1945 zur besonderen historischen Erfahrung, doch derart variiert, dass die „Spiegelung im Amerikanischen“ jetzt schon zur Erwartung einer westdeutschen Leserschaft gehört, ist doch – wie Georg M. Oswald jüngst festhielt – ihre Lebenswelt in Zeichen und Medien längst „amerikanisiert bis ins Detail“. „Ostdeutsche Provinz“ ist damit wiederum keine „Heimat“ des Authentischen, sondern nur ein Residualfall des Noch-nicht-Angepassten. Ein Ausgriff der Diskurse, dem der Ausgriff des gesellschaftlichen Systems vorausging, wurde hier noch nicht bewältigt, und in der Differenz zwischen ihrer früheren Geschichte und der jetzt angemessenen Redeordnung bewegen sich die erzählten Figuren, „in Fragmenten von Sinn, von Handlungsketten, von Weltentwürfen“; sie ist das semiotische Komplement ihrer „gesellschaftlichen Entwurzelung“, macht sie zu „Nomaden des Raumes und der Zeit“, um mit Schulze Josef Brodsky zu zitieren. Während sich die Figuren notdürftig in dieser Differenz der Ordnungen einrichten, schlägt die „Post-

DDR-Literatur“ Ingo Schulzes daraus ihr ästhetisches Kapital.

Ihm bietet die Literatur immer schon das „Zauberwort“ an, das dann die Welt noch einmal sagbar macht. Zugleich wird aber, bei solcher Autonomie des Wortes, der Schöpfer – das authentische Ich des Autors – überflüssig. „Das Schreiben“, so bekennt Schulze in seinem Essay *Lesen und Schreiben*, „war mir erst gelungen, als ich nicht mehr an mein ICH gedacht habe, als ich nicht mehr nach meiner unverwechselbaren Stimme gesucht hatte, sondern mit Hilfe vornehmlich russischer und sowjetischer Literatur auf eine Situation reagiert hatte.“ Und er verabschiedet sich, zögernd, vom Authentizitätszwang der Persönlichkeit, lässt das „Ich in den Text verschwinden“: „Bin ich ein Plagiatator, ein Scharlatan, ohne eigene Substanz und Stimme? Braucht nicht gerade ein Schriftsteller ein, wenn nicht gar genialisches, so doch ausgeprägtes, unverwechselbares ICH?“ Diese Sorge – „Wie komme ich zu einer authentischen Stimme oder lieber doch nicht“ –, „dieses Gerede von einer authentischen Stimme“ verfehlt, wie Ingo Schulze dann doch schärfer formuliert, den „Menschen“; es „braucht Fixpunkte und lässt außer acht, daß wir schon immer sind, was unsere Computer gerade erst werden – nämlich vernetzt“.

Dennoch lassen sich solche Zweifel nicht ohne weiteres mit der üblichen „postmodernen“ Abwehr von Identitätsbehauptungen verrechnen; vielmehr insistiert Schulze auf einer historischen Konkretion, wonach seine beiden Bücher „ohne die Erfahrung der Umwandlung eines wie auch immer sozialistischen Sys-

tems in ein wie auch immer kapitalistisches System so nicht entstanden“ wären, und reklamiert ein „sprachkritische[s] Bewußtsein“ als spezifisch „ostdeutsche Mitgift“; daraus ergeben sich literarische Verbindungen, die gleichsam eine „Veröstlichung“ der Poetik einleiten; das große Thema „der Osten und der Westen“ hatte sich Schulze ja schon bei seiner Petersburger Brodsky-Lektüre notiert. Und weiter: „Welche Rolle die Sprache im östlichen System spielte, haben in meinen Augen zuerst und am besten die Moskauer Konzeptualisten gezeigt. In einem Roman Sorokins [Marinas dreißigste Liebe] löst sich die Hauptfigur allmählich in Komsomolphrasen, in Parteiterminologie auf.“ Wenn Identität derart sprachlich gesteuert wird – „Selbst wenn man sich dagegen wehrte“, betont Schulze, „oder sich nicht um die Existenz dieser Norm-Sprache kümmerte, so klang diese doch in jedem Gespräch mit. Immer stand man zu ihr in Bezug“, so impliziert das Spiel mit Diskursen nicht nur die Preisgabe der „Identität“, sondern rettet insgeheim auch das authentische „Ich“ in diesem einen Augenblick der Wahl des Diskurses; damit inszeniert die Poesie keinen Gengott zum Götzen Staat, aber sie bleibt auch in der „Post-DDR-Literatur“ ein Ort des Widerstandes: „Das Aufeinanderprallen und Nebeneinander verschiedener Stile relativiert nicht nur die jeweils verkündeten, in ihrem Anspruch absoluten Wahrheiten, es legt auch die Verwandtschaft ihrer Ansprüche offen.“

Der Beitrag basiert auf einem Vortrag während des Berliner Autorenseminars der KAS.

Ingo Schulze

wurde am 15. Dezember 1962 in Dresden geboren. Nach dem Studium der Klassischen Philologie, Kunstgeschichte und Germanistik gründete er das „Altenburger Wochenblatt“. Sein Erstlingswerk „33 Augenblicke des Glücks“ wurde 1995 veröffentlicht. Die „Simple Stories“ erschienen 1998.