

## Literatur als existenzielle Kommunikation

### 1. Bewertungsfetischismus

Man kommt aus dem Kino, dem Theater, dem Museum, dem Konzertsaal, man klappt ein Buch zu oder drückt die CD aus dem Schlitz, und sofort beginnt das ewige Fragen: Und? Wie fandest du das? Wie war es? War es gut? Schlecht? Hat es Dir gefallen? Versucht von solchen Fragen, geschieht es oft, dass man schon während des Lesens, Hörens oder Sehens eines „Kunstwerks“ eine passende Antwort auf diese Fragen formuliert. „Kunst“ ist zum Kunstobjekt und Kunstprodukt verkommen, das geradezu zwanghaft eingeordnet, etikettiert und kanonisiert werden muss. Längst ist die Kunst vereinnahmt worden von der Bewertungsmanie unserer Gesellschaft, eine Manie, die auf völlig übersteigertem Leistungsfetischismus basiert. Egal, was wir erleben und sehen, ob Essen, Wein, Sex, Hotels, Städte, Reisen, Menschen, Witze, Arbeit, auf alles muss sofort mit einem „gut“, „nett“, „sympathisch“, „schön“, „schlecht“, „übel“, „furchtbar“ reagiert werden. Dieser Zwang war natürlich immer schon da und kann nie aus dem Innersten des Menschen radiert werden, nur lässt sich beobachten, dass in unserer Zeit – bedingt durch die mediale In-Besitz-Name menschlicher Erzeugnisse – dieser Bewertungszwang geradezu ins Groteske gesteigert und verzerrt wird. Koch-Shows, Superstars, Top-Models, die ZDF-Show Unsere Besten (endlos ausweitbar: Menschen, Musiker, Bücher, Maler, Sternstunden der Deutschen, Fernsehereignisse etc.), aber auch Fußballspiele oder Dennis-Scheck'sches Loben und Verreißen der Spiegel-Bestseller-Liste, all das bedient nicht nur die Bewertungslust der Menschen, es züchtet sie hoch, minimiert die Bandbreite möglicher andersartiger Reaktionen auf den einen und einzigen Punkt: das Hopp-oder-Top-Urteil. Es schürt die menschliche Lust, zum Vernichter, Verächter, Bewunderer oder Liebhaber von etwas oder jemandem zu werden und verklebt in seiner Ausschließlichkeit und durch das Vermeiden

von Zwischentönen oder tiefer gehenden Blicken jeden Ansatz zu einer ernsthaften Auseinandersetzung.

## **2. Literaturkritik**

Wenn wir uns auf den literarischen Text als Kunstform konzentrieren, so bleibt die oben angesprochene Form der oberflächlichen Bewertung oft die erste und leider manchmal auch einzige Reaktion. Es wimmelt in der Betrachtung eines Romans von nicht näher hinterfragten Etiketten wie „meisterhaft“, „poetische Sprache“, „ein packendes Buch“, „fulminant“, „klischeehaft“, „kitschig“, „langweilig“. Die Literaturkritik im weitesten Sinn reiht sich dort zunächst ein. Viele Menschen, mit denen ich spreche, geben freimütig zu, dass sie lediglich den ersten und letzten Absatz einer Rezension lesen, denn im letzten Absatz kommt es zum endgültigen Urteil: Verriss, Hymne oder Unentschlossenheit. Im Mittelteil einer Rezension findet sich neben der obligatorischen Inhaltsangabe aber meist noch mehr: Der Versuch einer Begründung des Urteils. Leider finden sich dort oftmals Argumente, die wieder nach weiterer Begründung schreien. Zum Beispiel das totgetretene Etikett „poetische Sprache“: Was soll das heißen? Was genau ist poetisch? Welche Vorstellung von Poesie liegt diesem Urteil zu Grunde? Oder: „spannend“: Warum ist das spannend? Wie schafft der Autor eine Spannung? „Subtil“, „lakonisch“: Wo ist der Bezug zur Funktion innerhalb des Textes? Warum und wann wird welches Mittel wie eingesetzt?

Aber natürlich finden sich auch in Rezensionen manchmal substantielle Argumente als Beleg für ein Scheitern oder Gelingen eines Romans. Dem Roman „Die Umarmung“ von Martin Gülich beispielsweise wurde in einer Kritik „Vorhersehbarkeit“ vorgeworfen. Das ist ein guter Grund, weswegen ein Buch scheitern kann: Wenn ich als Leser immer schon weiß, was passieren wird, oder es zumindest ahne, kann dies zu einem Spannungsabfall und damit zu

einem Interesseverlust führen. Das Argument beruht auf einer zutreffenden Beobachtung, aber mit einem gewandelten Lese-Vorzeichen wird aus dem Argument für ein *Scheitern* des Buches ein Argument für dessen *Gelingen*. Sehe ich die „Vorhersehbarkeit“ nämlich als „Unausweichlichkeit“ an, verschiebt sich der Blickwinkel. Die Unausweichlichkeit dessen, was geschehen wird in diesem kurzen Roman (auf dessen Inhalt ich jetzt nicht näher eingehen kann), macht gerade dessen Reiz aus. Wir wissen und ahnen von Anfang an, wohin der Roman uns führen wird, trotzdem lesen wir mit angehaltenem Atem und folgen der kulminierenden Kettenreaktion der Szenen. Das ist eine große Wirkung, die erzeugt wird. Und in der Literatur Gang und Gäbe. Es gibt wohl kaum einen „vorhersehbareren“ Roman als den Roman „The Virgin Suicides“ von Jeffrey Eugenides. Denn Eugenides schreibt im ersten Satz, (in der Übersetzung von Mechthild Sandberg-Ciletti): „An dem Morgen, als die letzte Lisbon-Tochter Selbstmord beging – Mary diesmal, mit Schlaftabletten wie Therese –, wussten die Sanitäter schon genau, wo die Schublade mit den Messern war, wo der Gasherd und wo im Keller der Balken, an dem man das Seil festbinden konnte.“ Vom ersten Satz an wissen wir: Alle Lisbon-Schwester haben sich umgebracht. Durch diese Enthüllung des „Dass“ lesen wir das Buch mit klopfendem Herzen, weil wir das „Wann“ und „Wie“ und „Warum“ nicht kennen und in jeder Szene Angst haben müssen, *dass* es geschieht. Die Spannung erwächst also nicht aus dem, *was* geschieht, sondern aus der Qual, auf die bekannten Ereignisse hinlesen zu müssen, aus der „Unausweichlichkeit“.

### **3. Literaturvorstellungen**

Man sieht: Die Subjektivität der Betrachtungsweise ist dem „Urteil“ über den Text immanent. Dies ist eine banale und klare Feststellung. Der Klang eines Textes ist immer abhängig vom Resonanzkörper des Lesers. Viele Bücher, die heute zur Weltliteratur

gelten, wurden bei ihrem Erscheinen verrissen. Nabokov ist von Dostojewski angeödet, es gibt Leser, die Nabokovs Literatur für manieriert halten. Kafkas Kurzprosa kann als didaktisch und moralinsauer angesehen werden, Hesses Werke als Kitsch, Bernhards Kaskaden als neurotische Da-Capo-Literatur, Musils „Mann ohne Eigenschaften“ als Abstraktionsmaschinerie. Es gibt Leser, die finden Flauberts *Madame Bovary* öde und langweilig, Edgar Allan Poe pubertär und Thomas Mann einfach nur nervtötend. So viel liegt also am einzelnen Leser, nicht nur an seiner individuellen Sicht, sondern auch an seiner momentanen Befindlichkeit. Je nach Stimmung kann ein und dasselbe Werk zu völlig gegenteiligen Reaktionen führen. Mit einem guten Freund, dessen literarischen Blick ich sehr schätze, hatte ich kürzlich eine erbitterte Diskussion über Ian McEwans Roman „Saturday“. Einer hielt ihn für grandios, der andere für völlig missglückt. Die jeweilige Stimmung, in der wir das Buch lasen, entschied unseren Zugang. „Priming“ nennt man dies in der Hirnforschung: Springt man einmal auf den Zug auf, findet man auf jeder Seite immer wieder neue Stellen für sein Gelingen, hat man sich einmal kopfschüttelnd gegen das Buch entschieden, so sucht der lesende Blick nur noch nach Schwachstellen, die das einmal gefasste Urteil bestärken.

In meinen Augen hat sich die Literaturkritik und auch der Leser ständig darüber zu vergewissern, *was der Text will*. Viel zu oft ist es so, dass wir eigene Erwartungen an einen Text legen wie eine Latte, die dieser Text zu überspringen hat, nicht nur Erwartungen, auch Wünsche, Hoffnungen und Vorlieben. Wir müssen uns ständig darüber im Klaren sein, dass wir selber immer bestimmte Literaturvorstellungen haben. Nur wenn wir dies in unserer Betrachtung mitreflektieren, sind wir in der Lage, dem Text überhaupt gerecht zu werden. Lese ich zum Beispiel die ersten 50 Seiten von Ralf Rothmanns Roman „Hitze“, kann ich dort eine bestechende Milieuschilderung entdecken, eine gestochen scharfe Bestandsauf-

nahme von Menschen, Orten, Gerüchen und Gegebenheiten, ich lese Dialoge und höre die Menschen beim Lesen förmlich sprechen, so genau ist das eingefangen, es handelt sich um eine Wort-Kamerafahrt, wie man sie sicherer nicht hätte schreiben können. Ist meine Literaturvorstellung aber eine andere (nämlich beispielsweise die einer stark plot-orientierten, handlungsreichen Erzählung, die den Leser mit einer Frage, einem Rätsel, einer Geschichte in ihren Bann zieht), dann wird mir „Hitze“ als langweilige Abpinselliteratur erscheinen, als Kunstmalerei. Oder: Wenn ich eine barocke, überbordende, wortschöpferische Sprache für ein literarisches Werk reklamiere, wird mich Hemingway anöden; wenn ich umgekehrt das Reduzierte, feine, vom Verschweigen Lebende liebe, so werfe ich „Die Blechtrommel“ angewidert in die Ecke. Es ist unabdingbar, beim beurteilenden Blick auf Literatur von eigenen Wünschen und Vorstellungen abzusehen. Nein, ich meine nicht, dass wir unsere Vorlieben verleugnen und abstreifen oder uns verbiegen müssen. Es geht nur darum, der Literatur ein möglichst breites, offenes Spielfeld einzuräumen, auf dem sie sich frei entfalten kann. Und wir neigen dazu, die Offenheit mit unseren eigenen Scheuklappen zu schnell und zu sehr einzuengen.

#### **4. Literaturwissenschaft**

Um herauszufinden, was der Text will, kann die Literaturwissenschaft helfen. Sie geht einen Schritt weiter als die Literaturkritik und gewinnt an Bedeutung gegenüber dem Feuilleton, weil sie zu meist auf Bewertungen verzichtet. Sie analysiert den Text von dem her, was dort steht und was im Text angelegt ist. Welche Mittel setzt der Text wie genau ein, um zu erreichen, was er erreichen will. Autoren, die Gegenstand von literaturwissenschaftlichen Essays, Aufsätzen oder gar Doktorarbeiten werden, sprechen mit glänzenden Augen zu mir, froh, dem elenden Bewertungssumpf entronnen zu sein. Aus der schnöden Beurteilung oder kurzatmi-

gen Begründung derselben wird in der Literaturwissenschaft eine intensive Auseinandersetzung mit dem Text. Aber auch die Literaturwissenschaft – und das ist wichtig so – bleibt auf der inhaltlichen Textebene: Handwerk, Machart, Mittel, Zweck, Ebenen, Funktion.

## **5. Literatur als Beginn existenzieller Kommunikation**

Wann ist ein Text „gut“?, fragt der Leser und bleibt damit in der Dimension eines Bewertungsurteils. Ich möchte nun aber auf die Suche gehen nach der ethischen Dimension eines literarischen Textes: Wann und wie bricht ein Text unser Denken auf, verwandelt es und verändert so unsere Handlungen? Dazu möchte ich zunächst darstellen, wie der Prozess des Schreibens sich vollzieht oder vollziehen kann.

### **5.1. Selbstoffenbarung und Offenheit**

Fast jeder Autor beginnt zwangsläufig sein Schreiben mit dem sogenannten therapeutischen Text. Wie auch immer dieser aussieht: Ob Tagebuch oder Brief, intime Aufzeichnung, Aufschrei, es werden innerste Befindlichkeiten in direkter, ungefilterter Art aufs Papier geknallt. Schreiben als Ausbrechen im Sinne von „Auskotzen“, als Das-Innerste-nach-außen-Kehren. Ich möchte das therapeutische Schreiben auf keinen Fall abwerten. Im Gegenteil. Es ist wichtig für jeden Schreibenden. Es ist der erste Schritt hin zu einem möglichen literarischen Text und Ton. Dem therapeutischen Schreiben im besten Fall wohnt eine rohe, ungezimmerte Kraft inne, ungeheurer Schwung, Elan, Energie. Es ist eine Qualität des Textes, die auch später nicht verloren gehen darf. Es ist die Kraft der Dringlichkeit, die einem literarischen Text sein Fundament verleiht. Gerade im rohen, rauen Anfang liegt oft Furor und Heftigkeit. Wenn nicht im Debut, dann in den Werken, die unverfö-

fentlicht bleiben, in der Schublade, weil sie zu sehr überschwemmt sind von dieser Kraft und zu wenig gestaltet.

Ausgangspunkt für einen literarischen Text ist die Situation der Vereinzelung, der Selbstbespiegelung, der Mut zur Selbstentfesselung. Man *mus* einfach schreiben. Über sich, über sein Leben, über erlittene Verletzungen und die eigenen Untiefen. Aber das alles ist nicht mehr und nicht weniger als der Beginn. Denn: „Das eigene Leben ist ein schlechter Ratgeber für die Literatur“, lässt John Irving seine Romanfigur Garp sagen, im Roman *The World according to Garp*. Und er hat recht: Wenn man es beim eigenen äußeren Leben beließe, bei der Schilderung dessen, was wirklich geschehen ist, ungefiltert, ergäbe sich ein therapeutischer Text, bestenfalls eine Autobiographie, aber noch keine Prosa, kein erzählender Text, keine Kurzgeschichte, kein Roman. Dazu ist weit mehr vonnöten.

## 5.2. Imagination

Es kommt etwas Neues hinzu. Nach der Nähe des Erlebten, der Unmittelbarkeit des Erfahrenen und der Ungeschminktheit des Aufschreibens ereignet sich nun nichts weiter als – Zeit. Zeitverstreichen. Durch das Verstreichen der Zeit erfindet sich die Distanz. Distanz zum Erlebten. Distanz zum Stoff. Distanz zu dem, was geschrieben wurde. Ab-stand schärft den Blick. Ab-Stand verleiht einen neuen Stand. Nach der Unruhe des Loswerdenmüssens ereignet sich die Ruhe des Überblicks. Das ist die Geburtsstunde der Imagination.

Die Imagination steht zunächst einmal in enger Verbindung mit der Erinnerung. Jede Erinnerung ist rückwärts gerichtete Vorstellung. Wir stellen uns vor, was geschehen ist, wir versetzen uns wieder neu in das damals Erlebte hinein. Wir erfinden das Geschehene im Erinnern neu. Erinnerung ist immer auch *Ver*-Innerung. Bei Erlebnissen, die uns prägten und die wir immer und

immer wieder Freunden und Menschen erzählen, führt die Wiederholung des Erzählens zu einer Art Zementierung der Vergangenheit. Durch das viele Drüber-Sprechen verfestigt sich das Erinnernte und verliert dadurch die Ursprungskraft des Erlebten. Die Imagination hilft uns dabei, das Erlebte neu zu durchleben. Damit ist nicht etwa eine Entstellung oder eine Verfälschung gemeint, sondern eine Neudurchdringung.

Die Imagination ist nicht nur Schwester der Erinnerung und Wegbegleiterin des Erlebten, die Imagination richtet sich auch auf alles *Nicht-* und *Noch-nicht-*Erlebte: ein Gemisch unserer Sehnsüchte, Hoffnungen, Tag- und Nachträume, ihr Quell ist alles, was wir nicht für möglich halten und worüber wir nachsinnen, alle ungelösten Fragen, Rätsel und Geheimnisse, ist Rumspinnen und Denken, Fabulieren und Ausmalen.

Die Imagination zielt in der Literatur oft auf eine klar umrissene Idee: Jemand beschließt im Alter von drei Jahren nicht mehr zu wachsen (*Die Blechtrommel*), jemand begibt sich auf die Suche nach einem weißen Wal (*Moby Dick*), jemand kann besonders gut riechen (*Das Parfum*) usw. Aus der Idee wächst eine Geschichte, und diese Geschichte bildet einen Rahmen für all das, was den Autor umtreibt, sie ermöglicht dem Autor einen gestalteten Blick auf das, was ihm unter den Nägeln brennt. *Die Blechtrommel* weist eine Fülle autobiographischen Materials auf. Durch den Blick Oskar Matzeraths erscheinen diese biographischen Momente in einem neuen Licht, verzerrt, grell, bizarr, und dadurch um ein vielfaches eindrücklicher als beispielsweise die autobiographischen Erinnerungen in Günter Grass' Buch *Beim Häuten der Zwiebel*.

Die Imagination (als Erfindungs- und Veränderungs-gabe im weitesten Sinn) kann auch jenseits des Inhaltlichen auf das Formale zielen: Thomas Bernhards Kunst ist eine Imagination durch Übertreibung und Entstellung, eine Imagination durch Wiederholung und Einpeitschung; durch die wüsten, lawinenhaften Satzkas-



kaden brennen sich Bernhards Lebensthemen Selbstekel und Weltekel in den Leser ein.

Die Imaginationskraft des Autors richtet sich selbstredend auch auf die Durchdringung, Veränderung und Neugestaltung dessen, was uns allen so bekannt zu sein scheint, die Sprache. Der Plot zu Siegfried Lenz' Roman *Schweigeminute* ist ein Plot (Schüler verliebt sich in Lehrerin), den sich auch Soap-Opera-Schreiber hätten ausdenken können. Aber durch Lenz' Sprache entsteht aus diesem harmlosen Plot Literatur.

### **5.2.1. Das Imaginieren von Menschen**

Nicht zuletzt richtet sich die Imaginationskraft des Autors auf das Erschaffen und Erfinden anderer Menschen. Das eigene Leben, die eigene Verfasstheit wird überstiegen auf das andere Leben hin, auf die Verfasstheit des Fremden, des Unbekannten. Geht das überhaupt? Kann es gelingen, sich mit Haut und Haar in einen anderen Menschen zu versetzen? Beim Schreiben so zu werden, wie der, über den oder als der ich schreibe? Sind die Grenzen des eigenen Körpers, Geistes, der Einstellung, nicht unabstreifbar? Inwieweit ist der erschaffene andere Mensch immer nur Reflex der eigenen Verfasstheit? Denn der erschaffene andere Mensch entsteht doch immer nur im Durchgang durch den eigenen gestaltenden Geist, der diesen Menschen erschafft. Inwieweit bleibt die erschaffene Figur letzten Endes nur ein fades Abziehbild des Schriftstellers selbst oder ein Abziehbild einer seiner Facetten? Wie kann ein Dostojewski gleichzeitig Aljóscha, Iwán, Dimítiri, Ssmerdjakóff, Stáretz Sossíma und all die anderen erschaffen? Oder wie kann ein Philipp Roth in einem einzigen Roman (*Der menschliche Makel*) eine Vielzahl von Menschen genauso von innen heraus sprechen, handeln, gestikulieren lassen wie es der jeweilige Mensch tun würde, egal ob Professor, Putzfrau oder Vietnamveteran? Woher weiß der das?

Bevor ich dies beantworte, möchte ich die Ebene des Textes verlassen und einen Blick werfen auf eine wirkliche Begegnung mit einem wirklichen Menschen in unserem wirklichen Leben. Auch hier gelingt eine echte Begegnung – genau wie in der Vorstellung unserer eigenen Erinnerungen – nur mit Hilfe der Imagination: Ich stelle mir immer nur vor, wie es im Anderen aussieht, ich erfinde die Gefühle des Anderen für mich neu, ich lese im vom Anderen Gesagten das Ungesagte, meine Trauer über das dem Anderen Zugestoßene ist zunächst einmal *meine* Trauer und nicht der vom Anderen gefühlte reale Schmerz. Dieser bleibt beim Anderen. Die wirkliche Begegnung mit Anderen und mit uns selbst ist immer von Fiktionen getragen, von Sich-Hineinversetzen, Sich-Vorstellen, Nach-Empfinden. Dieses Mitfühlen, Mitdenken, Mitleben mit dem Anderen gelingt umso besser, je näher wir dem Anderen stehen. In der engsten, liebenden Beziehung in welcher Form auch immer, fühlen wir am heftigsten den Schmerz des Anderen und seine Freude, hören wir am lautesten seine Gedanken und sehen am leichtesten mit seinen Augen, setzen uns am heftigsten mit ihm auseinander.

Gleiches gilt auch für den Autor. Einem Autor, der versucht, lebendige Menschen zu kreieren, muss es gelingen, zu diesen Figuren eine fast lebensechte Nähe und Intimität herzustellen, um das große Wort Liebe zu meiden. Selbst Schurken und Mörder, wie Grenouille in *Das Parfum* oder Price in *American Psycho*, selbst hässlichste Zyniker wie Mickey Sabbath in Philip Roths *Sabbaths Theater* gewinnen erst dadurch an Lebendigkeit, dass der Autor beim Schreiben mit ihnen einen *liebenden Kampf* ausficht.

Fassen wir also zusammen: Unsere wirkliche Begegnung mit Menschen ist geprägt von Imaginationen. Sie wird Boden und Modell für die erfundene Begegnung in einem literarischen Text. Inwieweit, und das ist das, worauf es mir ankommt, inwieweit kann ein literarischer Text, mit seinen imaginierten Begegnungen

und imaginierten Menschen nun wieder Boden und Modell sein für eine erneute, gewandelte Begegnung mit wirklichen Menschen in unserem wirklichen Leben? Einfacher gesagt: Was bringt uns der literarische Text für unser wirkliches Leben, außer vielleicht guter Unterhaltung oder Befriedigung von in diesem Fall zweitrangigen intellektuellen Bedürfnissen? Was bedeutet also der literarische Text für unser eigenes Leben im Schritt zum anderen Menschen hin?

### **5.3. Infragestellung**

Mit mehreren Autorenfreunden habe ich ein Experiment gemacht. Ich habe ihnen eine fiese Frage gestellt. Ich habe gesagt: Nehmen wir mal an, ich wäre ein reicher Mann. Und ich böte dir, sagen wir, fünf Millionen Euro. Du könntest das Geld gut anlegen, es würde für dein ganzes Leben reichen. Du könntest das tun, wovon du immer geträumt hast: In Ruhe schreiben, Buch um Buch. Es gäbe nur eine einzige Bedingung, die ich dir stelle: Du darfst von dem, was du schreibst, kein Wort veröffentlichen, darfst es niemandem zeigen, es muss bis an dein Lebensende in der Schublade bleiben. Würdest du darauf eingehen? Alle gefragten Autoren antworteten sofort, fast ohne nachzudenken: Nein.

Denn ich schreibe nie für mich.

Die eigentliche Antriebsfeder ist: Auseinandersetzung mit dem anderen Menschen im wirklichen Leben. Wir können unseren Text nicht in der Schublade lassen, weil wir die Auseinandersetzung mit den Anderen brauchen wie die Luft zum Atmen. Ich möchte, dass über die Texte geredet wird, und zwar auf einer existenziellen Ebene. Ich möchte erfahren, was den Menschen als Leser berührt, getroffen, verwandelt, erreicht hat, ich möchte ins Gespräch kommen. Schreiben in diesem Sinne ist nichts weiter als ein Angebot zum Austausch. Schreiben, wie ich es verstehe, ist der erste Satz in einem Gespräch mit dem Leser. Dieses Gespräch führt der

Leser nicht mit dem Autor, sondern zunächst still, mit dem Text, er und der Text; dann offen, mit Freunden, die denselben Text gelesen haben, und man verlässt den Text und gelangt auf eine andere Ebene, auf die existenzielle Ebene.

Noch einmal: Im Text steckt zuerst die Selbst-Äußerung eines Schreibenden. Durch verschiedene Weisen der Imagination kann eine solche Selbst-Äußerung als Selbstoffenbarung zu einem literarischen Werk werden. Diese Selbstoffenbarung aber zielt niemals ins Leere. Der Autor möchte, dass der Text und seine Äußerung im Leser nachhallt, dass etwas getroffen, berührt, aufgewühlt, aufgerissen, etwas angeschoben wird, er möchte den Leser *verunsichern*. Die Verunsicherung des Lesers durch die Literatur ist radikale Infragestellung. Das Leben, die Existenz wird für einen kurzen Zeitpunkt ausgehebelt. Es sind vielleicht manchmal nur ein paar Sätze, Worte, versteckt in einer Geschichte. Ein Gedanke, eine sprachliche Verschiebung, eine Idee, irgendetwas, das den Leser im täglichen Dahintrotten stolpern lässt. (Nebenbei bemerkt: Der *Verunsicherung* durch literarische Texte steht eine *Versicherung* durch Texte der reinen Unterhaltungsliteratur gegenüber. Konflikte und Dramen der Unterhaltungsliteratur sind Scheinkonflikte, die sich am Ende in Wohlgefallen auflösen, und man weiß dies schon beim Lesen. Das soll keine Wertung sein: Es gibt beide Bedürfnisse im Menschen, das Bedürfnis nach Versicherung und das Bedürfnis nach Verunsicherung. Niemand könnte ständige Verunsicherung und den permanenten Blick in den Abgrund aushalten, und eine ständige Versicherung würde zu einem rosaroten Zuckerwatteda-sein führen.)

#### **5.4. Gleiche Ebene**

Wenn nun der Text eines Autors der erste Satz einer Kommunikation sein soll, strebt er nach einer Antwort. Das Gespräch zwischen *Text* und Leser kann weitergehen. Aber das Gespräch zwi-

schen *Autor* und Leser? Wohl nicht: Denn Autor und Leser treffen sich in den seltensten Fällen persönlich. Aber man muss sich Folgendes vor Augen halten: Der Autor ist als Autor in erster Linie nicht Autor, sondern selber Leser.

Und das zweifach: Zum einen ist jeder Autor der Leser anderer, fremder Bücher. Nur wenn man selber wie besessen liest und im Lesen Antworten sucht und Fragen stellt und die Literatur liebt als Möglichkeit des Zusichfindens und der Mensch- und Welterkundung, nur dann erfüllt man die Bedingung, vielleicht irgendwann selber einmal schreiben zu können. Wenn ich einen Dostojewskitext lese und mit einem Menschen, der ebenfalls diesen Dostojewskitext gelesen hat, über den Text ins Gespräch komme und mich vom Text ansprechen lasse, kann ausgehend vom Dostojewskitext der Beginn einer Kommunikation erfolgen, die irgendwann die Textebene verlässt und tiefer wandert, hinein in uns, die wir da miteinander reden.

Zum zweiten ist aber jeder Autor auch immer nur Leser seiner eigenen Bücher. Er ist doch nur für den Bruchteil einer Sekunde Autor, nur für den Blitz des Vorbeistreichens, der im Schreiben liegt. Nach diesem Blitz ist aus dem Schreiben schon Geschriebenes geworden. Das Geschriebene wird *gelesen*. Und zwar zuallererst vom Autor. Der Autor ist Leser, sein erster und wichtigster Leser. Man kann auch sagen, dass er sich all das dem Kopf *liest*, was dort drinnen steckt. Für eine Kommunikation zwischen zwei Menschen, im Ausgang von einem Text, ist es letztlich völlig unerheblich, wer diesen Text geschrieben hat. Der Autor als Leser des eigenen Textes spricht mit jedem fremden Leser über das *eigene* Buch auf gleicher Ebene. *Der Autor ist als Autor Leser.*

Autor und Leser stehen vollkommen gleichberechtigt dem *Text* gegenüber. Denn der Text ist das Zentrum. Der Text ist der Ausgangspunkt und der Boden für die *Begegnung*. Der Autor kann auf einer existenziellen Ebene genauso viel oder genauso wenig zu sei-

nem eigenen Text sagen wie der Leser. (Verglichen werden könnte dies mit einem Satz aus der für den Schulunterricht geschriebenen Philosophiedidaktik von Eckhart Martens: „Der Lehrer weiß in existenziellen Fragen nicht mehr als der Schüler.“) Die wirkliche Auseinandersetzung zwischen Autor, der Leser ist, und Leser, der Autor ist, kann sich nur auf einer gleichrangigen Ebene vollziehen. Der Leser kann durch das ernsthafte Lesen des Textes den Autor genauso infrage stellen, wie dieser durch die Selbst-Äußerung, durch das Schreiben des Textes den Leser. Im Lesen des Textes schreibt der Leser ihn neu und wird so zum Autor. *Der Autor ist als Autor Leser. Und der Leser ist als Leser Autor.* Oder, wie Sartre sagt: „In Wirklichkeit liest man, weil man schreiben will. Lesen ist jedenfalls immer ein wenig neu schreiben.“

### **5.5. Existenzielle Kommunikation**

Fassen wir zusammen: Der Autor zeigt etwas von sich selbst: *Selbstoffenbarung*. Er möchte etwas im Anderen und in sich selbst bewirken: *Infragestellung*. Dazu ist eine Begegnung zweier Menschen nötig, die von einem Text ausgehend in radikaler *Offenheit* über sich selbst sprechen. Der Autor begegnet dem Leser auf einer *gleichen Ebene*.

*Selbstoffenbarung, Infragestellung, Offenheit und Gleiche Ebene*: Die Begriffe hier nicht zufällig gewählt. Es sind sinngemäß verwendete Begrifflichkeiten, die Karl Jaspers benutzt, um eine echte, lebendige Begegnung zweier Menschen zu beschreiben: Er nennt dies die *existenzielle Kommunikation*. In der existenziellen Kommunikation begegnen sich zwei Menschen auf *gleicher Ebene, stellen sich gegenseitig in Frage, offenbaren sich selbst* in radikaler *Offenheit*. In der existenziellen Kommunikation kommen wir als Mensch erst zu uns selbst, oder wie Buber sagt: *Der Mensch wird erst am Du zum Ich*. Wir (also Du und Ich) erfahren gemeinsam, wer wir sind, was uns bedrängt, wer wir sein könnten, welche Fragen uns umtreiben, wir werden

erst lebendig, finden und erfinden uns neu, wechselseitig, als Menschen im *liebenden Kampf*, wie Karl Jaspers sagt.

Es gibt sicher zahlreiche Literaturvorstellungen, die im einzelnen stark divergieren. Letzen Endes aber glaube ich, dass diese verschiedenen Literaturvorstellungen einen gemeinsamen Boden haben: die Existenz. Im Schreiben geht es immer um die Existenz. Immer ums Ganze. Um den Menschen. Wie wir leben (Erlebtes, Erlittenes, Gesehenes, Gehörtes, Wahrgenommenes), worum wir ringen (Gedachtes, Gefühltes), was wir uns einbilden (Geträumtes, Gewünschtes, Ersehntes, Erhofftes), wohin wir gehen wollen (Ziel, Sinn, Glück, Weg). Der Grund, weshalb wir schreibend lesen und lesend schreiben, ist ein Mangel. Ein Nichtverstehen. Eine Fragehaltung, die nach Antworten strebt. Ein Nichtverstehen des Anderen in der mangelhaften Kommunikation. Ein Nichtverstehen seiner selbst in der mangelhaften Selbst-Auseinandersetzung oder im Sichausbleiben, wie Jaspers sagt. Ein Nichtverstehen des Lebens im Gefühl von Sinnlosigkeit oder Absurdität.

### **5.6. Absurdität und Tod**

Für den nichtreligiösen Menschen zeigt sich diese Absurdität am deutlichsten im Tod, im eigenen Tod. Angesichts des Todes scheint alles andere zu erlahmen. Was für einen Sinn haben unsere Bemühungen und Zappereien, unser Ringen nach Bedeutung, unser gesamtes Streben, wenn am Ende ohnehin der Tod auf jeden Einzelnen lauert?

Die Frage eines Lebens *nach* dem Tod muss sich, will er nicht verzweifeln, für einen nichtgläubigen Menschen in ihr allerextremstes Gegenteil wandeln: Ich möchte dem Wort *nach* seine zeitliche Dimension nehmen und es so verstehen wie in der Wendung *Das Evangelium nach Lukas*. Das Leben *nach* dem Tod als Leben *gemäß* dem Tod. Als Leben *vorgegeben vom Tod*. Als Leben *im Angesicht* des Todes. Als Leben *mit der Gewissheit des Todes vor Augen*. Denn

dann wird aus der zeitlich verstandenen Frage zum Leben *nach* dem Tod ihr extremstes Gegenteil, die Frage zum Leben *vor* dem Tod. Das Leben in der Zeitspanne vom Jetzt bis zum unvorhersehbaren Schluss. So, wie es die Existenzphilosophie im weitesten Sinn in vielen ihren Ausformungen nicht müde wird zu betonen. *Alexis Sorbas* brüllt im gleichnamigen Buch von Nikos Kazantzakis den Erzähler und Bücherschreiber an: „Können mir deine Bücher sagen, was der Tod ist? Nein? Dann spuck ich auf deine Bücher!“ Es stimmt, weder Bücher noch Begegnungen oder Gespräche können Antwort geben. Aber sie können die Frage immer wieder neu stellen, immer wieder anders, im Hinblick auf das Leben, das uns bleibt.

## **6. Text und Begegnung**

Und dieses Leben ist für mich nur lebenswert durch die Begegnung mit anderen Menschen. Die Existenz kann nur gelingen im offenen Ausbruch aus der Vereinzelung und im Schritt des Eigenen zum Anderen hin. Du und Ich ermöglichen einander. Wir sind alle „Leser“ unserer selbst und „Leser“ der Anderen. Als Leser unserer selbst und als Leser der Anderen sind wir auch „Autoren“ unserer selbst und „Autoren“ der Anderen. Wichtig, maßgeblich und sinnstiftend ist allein die Begegnung.

Aber ist es nicht so, dass wir im Lauf der Jahre langsam verblasen? Je öfter wir über uns selbst reden, über den Tod, über Sinn und Existenz, umso mehr zementieren wir das Gesagte in ein Fundament des Verfügbaren, das es eigentlich nicht gibt. Umso mehr gießen wir das Unsagbare in eine Form des Sagbaren, in eine Objektivität, die uns in eine schale Sicherheit wiegt. In der Repetition liegt der Tod der Betroffenheit. Wir vergleichgültigen immer mehr. Wir verschütten immer mehr von der Energie, die am Anfang stand. Um die existenzielle Kraft nicht zu verlieren, müssen



wir uns immer wieder neu finden und neu erfinden. Wir dürfen uns nie aus-erzählen.

Und genau dabei kann Literatur helfen. Ein literarischer Text kann Grundlage sein für die Begegnung, Anstoß für eine gewandelte existenzielle Kommunikation, kann mit immer neuen Bildern unser Leben erhellen, ist das frische, bis dato ungesprochene erste Wort einer möglichen Begegnung. Ein literarischer Text setzt im Menschen einen Denk- oder Fühlprozess in Gang, der letztlich zu einem gewandelten Denken, Fühlen, *Handeln* führen und auf diese Weise eine ethische Dimension erlangen kann. Ein literarischer Text, wie ich ihn verstehe, kann viele verschiedene Qualitäten und Verankerungen haben, geht aber *immer auch* aufs Ganze der menschlichen Existenz, stellt die ewigen existenziellen Fragen, beleuchtet sie neu, und trägt das Potenzial in sich, den Menschen zu verändern und mit dem Menschen die Welt. Ein literarischer Text öffnet sich, spricht uns an, stellt uns in Frage, aber er kann noch mehr: Er deckt die Wichtigkeit der Imaginationskraft auf, die jeder existenziellen Kommunikation innewohnt. Existenz finden und neu erfinden im Überstieg zum Anderen: Deshalb schreiben wir, deshalb lesen wir, deshalb ringen wir, deshalb leben wir.

Aus:  
Stephanie Waldow (Hg.)  
*Ethik im Gespräch*  
*Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute*  
Bielefeld (transcript Verlag) 2011