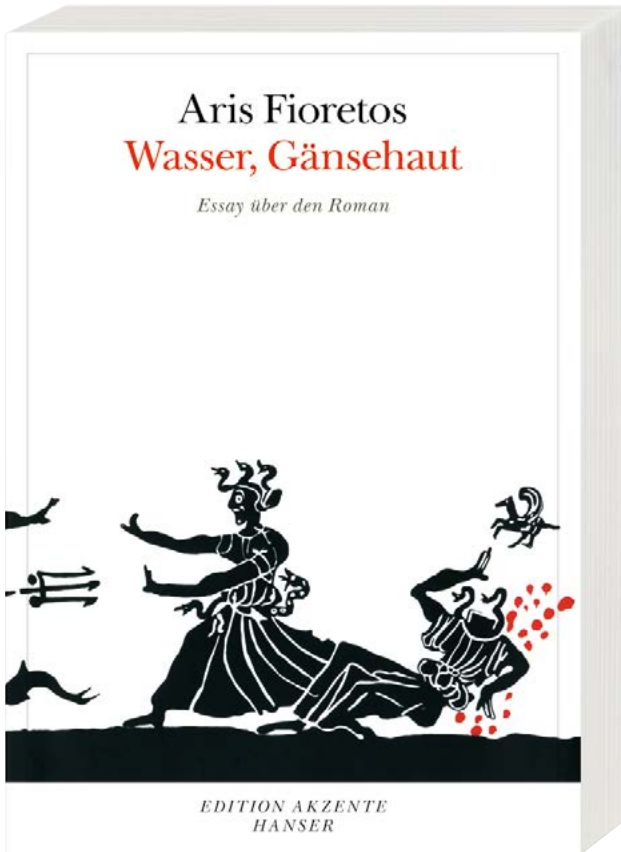


Leseprobe aus:

**Aris Fioretos**  
**Wasser, Gänsehaut**



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf  
[www.hanser-literaturverlage.de](http://www.hanser-literaturverlage.de)

© Carl Hanser Verlag München 2017

HANSER



# Edition Akzente

Aris Fioretos  
Wasser, Gänsehaut  
Essay über den Roman

Aus dem Schwedischen  
von Paul Berf, Lukas Dettwiler  
und Kristina Maidt-Zinke

Carl Hanser Verlag



Die schwedische Originalausgabe erschien 2016 unter dem Titel  
*Vatten, gåshud* bei Norstedts in Stockholm.

Der Verlag dankt dem Swedish Arts Council  
für die großzügige Förderung der vorliegenden Übersetzung.

**SWEDISH  
ARTSCOUNCIL**

*Dieser Essay geht auf die jährlichen Poetikvorlesungen im Literaturhaus Zürich zurück, die im vorliegenden Falle an drei Donnerstagen im November 2015 gehalten wurden. Herzlichen Dank an Barbara Naumann und die Universität Zürich für die Einladung, an Gesa Schneider und Isabelle Vonlanthen im dortigen Literaturhaus für die Gastfreundschaft sowie an Ladina Caduff, Stephanie Knecht und Ariane Rippstein für die bibliographische Hilfe. Dank auch an Stéphane Boutin, Heinrich Detering, Georges Felten, Werner Hamacher, Karin Hoff, Barbara Naumann, Ernst Osterkamp und Edgar Pankow für Kommentare zum Text.*

Die deutsche Übersetzung besorgten  
Paul Berf (Vorwort, Kapitel I sowie Illustrationen),  
Lukas Dettwiler (Kapitel II)  
und Kristina Maidt-Zinke (Kapitel III).

1. Auflage 2017

ISBN 978-3-446-25657-6

© Aris Fioretos 2016

Alle Rechte der deutschen Ausgabe

© Carl Hanser Verlag München 2017

Umschlag: Peter-Andreas Hassiepen, München

Illustration: Birgit Schlegel, gewerkdesign, Berlin,  
Bearbeitung eines Gemäldes auf einem Keramikgefäß  
aus dem 5. Jh. v. Chr.: Perseus, Medusa und Pegasus  
(Museum of Fine Arts, Boston)

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Angelika Kudella, Köln

Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg  
Printed in Germany



**MIX**  
Papier aus verantwortungsvollen Quellen  
**FSC® C014889**

# Inhalt

Vorwort .....	7
I .....	11
II .....	61
III .....	121
Illustrationen .....	189
Literatur .....	192
Register .....	204



*Someday long  
off someone will  
see me  
fling me up  
until I hook  
into sky*

*drop his memory*

*My hair  
dry water*

RITA DOVE

## Vorwort

Als Italo Calvino gegen Ende seines Lebens über die Rolle der Literatur im nächsten Jahrtausend nachdachte, fragte er sich nicht, wie das Los »des Buches im sogenannten postindustriellen technologischen Zeitalter« aussehen würde. Sein Vertrauen in die »spezifischen Mittel«, die der Literatur zur Verfügung standen, war für Untergangsfantasien zu unerschütterlich. Als Schriftsteller fällt es einem nicht schwer, diese Haltung zu teilen.

Seit die Arbeit an *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* abgebrochen wurde (Calvino starb 1985, ehe er dazu kam, die letzte Vorlesung zu schreiben), ist das postindustrielle Zeitalter jedoch in eine digitale Revolution übergegangen, die die Bedingungen für das Buch verändert hat. Medien, Vertriebsformen, Lesegewohnheiten – fast alles ist beeinflusst worden, und zwar grundsätzlich. Gleiches lässt sich für die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur sagen. Die Grenze zwischen Kunstformen. Oder einen Begriff wie Kanon. Und es gibt gute Gründe anzunehmen, dass momentan etwas Ähnliches mit unserer Vorstellung von Nationalliteraturen geschieht. Die Zeiten, in denen der Ungar Arthur Koestler und Anaïs Nin mit ihrer französisch-spanisch-dänischen Herkunft beinahe die Einzigen waren, die in ihrer Zweit- oder Drittsprache schrieben – Deutsch beziehungsweise Englisch – sind seit langem vorbei. Die Karten der Literatur und der Geografie sind nie identisch gewesen, heute sind sie es weniger denn je.

In diesem Essay erlaube ich mir, vom Roman zu träumen. Ähnlich wie Calvino möchte ich mich mit »einigen Werten oder Qualitäten der Literatur [...], die mir besonders am Herzen liegen«, beschäftigen. Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass die Welt unruhiger geworden ist, seit er schrieb. In



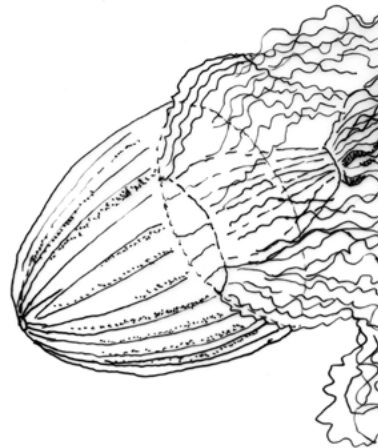
den letzten dreißig Jahren – ebenso viele vor der Jahrtausend-  
wende wie danach – ist nicht nur eine Übersicht verlorenge-  
gangen, die zu besitzen wir uns vielleicht nur eingeredet ha-  
ben, sondern auch der Glaube an sie. Es fragt sich sogar, ob es  
WIR möglich ist, »wir« zu sagen und wirklich zu wissen, was damit  
gemeint ist.

Um dieser Unordnung gerecht zu werden, sind Calvino's  
sechs Punkte im vorliegenden Essay ergänzt worden. Außer-  
dem wird ein Beispiel antiker Vasenmalerei aufgegriffen, das  
in bearbeiteter Form auf dem Umschlag des Buchs wiederge-  
geben ist. Die Gedankengänge sind in einer Reihe von Wor-  
ten zusammengefasst – Mittel, Eigenschaften, Phänomene;  
Träume, Alpträume –, die der Einfachheit halber am Seiten-  
rand platziert wurden. Die meisten scheinen eher Schlag-  
SCHWARM wörter zu sein. Dennoch bewegen sich diese Betrachtun-  
gen hoffentlich wie Fischschwärme: als eine Einheit, obgleich  
sie aus vielen wechselnden Teilen bestehen. Auch wenn ein  
solches Verfahren eher suchend als bestimmend wirken mag,  
folgt das Buch doch einer Linie. Nur dass diese Linie, die von  
dem auf dem antiken Gefäß abgebildeten Mythos ausgeht,  
bei genauerer Betrachtung einer Unzahl von Punkten oder  
Worten entspricht. Übrigens vermute ich: Calvino würde die  
Auffassung teilen, dass der Essay ein sich schlängelndes Un-  
MÄANDER terfangen ist. Gäbe es für ihn ein Emblem, es wäre der Mäan-  
der.

Sollte für die Unzahl der Worte am Seitenrand eine Bezeich-  
nung erforderlich sein, müsste es ein Begriff aus der Welt der  
Sammler sein. *Desiderata* bezeichnet eine Liste der »begehr-  
ten Dinge«, die für einen besonderen Zusammenhang not-  
wendig sind. Weniger hochtrabend könnte das Verzeichnis  
auch eine Such- oder Wunschliste genannt werden. Zum ein-  
nen würde dies die Suche nach Erkenntnis betonen, die den  
Roman seit dem cholерischen Feldzug eines gewissen Ritters  
in Spanien um 1600 geprägt hat. Zum anderen würde es den  
Wunsch als Existenzmodus unterstreichen; will sagen die op-  
tative Verbform, die in den germanischen Sprachen und im

Lateinischen vom Konjunktiv übernommen wurde, der meiner Vermutung nach die besondere Daseinsform der Literatur bildet. (Besteht die Welt in einem Roman nicht eher aus Möglichkeiten als aus Realitäten? Ist sie nicht immer »sozusagen«?) Doch mir gefällt das Wort *Desiderata*. Vielleicht weil der Plural andeutet, Begierde ist eine Vielzahl.

BEGIERDE





## I.

Im Herbst 1908 befand sich der deutsche Dichter Oskar Loerke auf Samland. Die Halbinsel an der Ostseeküste gehörte damals zu Ostpreußen. Heute ist sie ein Teil von Kaliningrad oblast, einer russischen Exklave zwischen Polen und Litauen, die in erster Linie für ihre Militärbasis bekannt sein dürfte, von der die U-Boote kommen sollen, die angeblich schwedische Hoheitsgewässer besuchen. Vielleicht auch für ihre industriell betriebene Fischerei und die üppigen Bernsteinvorkommen. Eines Tages wanderte Loerke am Meer entlang:

In einer Vertiefung des Strandes hat sich eine Wasserlache gebildet. Eine wundervolle Qualle mit violetten Kränzchen im zartweißen Leibe rudert graziös darin umher. Sie wird vertrocknen müssen, wenn das Beiwässerchen versickert ist. Da weiß ich plötzlich, daß ich genau zu dieser Stunde hierher kommen mußte, um die Qualle ins Meer zu werfen, weil ihr Schicksal noch nicht zu Ende ist, weiß, daß meine Reise, meine ganzen Meerestage mit jedem Anblick und Inhalt, mit jedem geringsten Kreuz- und Querwandern sein mußten, damit ich jetzt eingreife, weiß, daß mein bisheriges Leben ohne Rest für diesen Augenblick notwendig war, ich weiß, daß vor hunderttausend Jahren Bernsteinfichten wachsen und mit ihrem Wurzelboden versinken mußten für mich und diese Qualle und diesen Augenblick [...]. Es ist mir selbstverständlich und wichtig: ich fühle Religion. [...] Alles ist gleichwertig. Und überall ist der Mittelpunkt der Welt.

WASSERLACHE

ÜBERALL

Selbst wenn man das Wort *Religion* aus der Schilderung striche, würde sie die meisten Kennzeichen einer Offenbarung aufweisen. Die Reise von Berlin, die einsamen Tage an der Küste, die Anblicke und die Streifzüge durch Land und Wald ... Alles, was der Entdeckung der Wasserlache vorausgeht, erscheint als »ohne Rest [...] notwendig«, ist für sich genommen aber nicht ausreichend. Erst bei dem unerwarteten Anblick eines fast durchsichtigen, fast formlosen Tiers offenbart sich ein tieferer Sinn, der jedoch in der Zukunft liegt. Nur wenn Loerke dieses minimale Wesen – bestehend aus zwei Prozent Kollagen und ansonsten seiner Umgebung, also: aus Wasser – dem Meer zurückgibt, kann sich das Schicksal erfüllen.

Die Szene ist somit ebenso sehr eine Besinnung wie ein Versprechen. Sie verlangt ein Eingreifen, wenn das Leben vor und nach der Qualle nicht gleich bleiben soll. Diese entscheidende Handlung stützt sich auf ein Gefühl von Immanenz – eine Ahnung von einem dem Dasein innewohnenden Reichtum –, welches das Bedürfnis nach Transzendenz ersetzt. Das Erlebnis ist mit anderen Worten eher physisch als metaphysisch,\* weshalb das Wort *Religion* wohl in seiner ursprünglichen Bedeutung verstanden werden muss, als »Bindung«. Die Begegnung mit einem Tier der Klasse *Scyphozoa* lässt Loerke eine Freund-, eine Verwandtschaft mit dem unbedeutendsten Teil des Daseins verspüren. Fortan hängt alles in einer Weise zusammen, die diese Welt nicht hierarchisiert. Dank der Qualle ist »der Mittelpunkt« jetzt »überall«.

WENDEPUNKTE

Ähnliche Wendepunkte sind aus anderen literarischen Werken bekannt. Das Muster ist in der Regel das gleiche. Ein triviales, aber unerwartetes Ereignis führt zu einer so grundlegenden Umwertung des Daseins, dass dies eigentlich eine neue Zeitrechnung verlangen würde. Bei Loerke wird kein neuer Kalender eingeführt, dennoch verweist gerade der Zeitaspekt

UMWERTUNG

\* Ich leihe mir die Distinktion von Loerke, der sie in einer Rezension von Georg Heyms gesammelten Gedichten 1912 macht.

am deutlichsten auf das Besondere an seinem Erlebnis. Es zeigt sich am Wechsel der Tempora, zum Beispiel an dem Übergang von Perfekt (»hat sich eine Wasserlache gebildet«) zu einem Präsens (»Eine wunderbare Qualle rudert [...] graziös darin umher«), das umgehend etwas sowohl Beharrliches als auch Flehendes bekommt. Nur wenige Verben später geht es nicht mehr um das Tier, sondern um seinen Zeugen: »Da weiß ich plötzlich«, »weiß«, »weiß«, »ich weiß« ... Mit jeder Wiederholung verwandelt sich das Ich ein wenig, bis es nicht mehr ein wissendes Subjekt, beobachtend und vernunftorientiert ist, sondern wahr- und teilnimmt: »ich fühle«.

Loerke beschreibt ein Ereignis, das eine Vorgeschichte hat, dessen Bedeutung jedoch von dem abhängt, was folgt. Der Text gibt nicht nur die Zeit und den Ort für diesen Umbruch an, das Erlebnis ist so intensiv, dass es sich zudem weitaus später – im Moment des Schreibens – einzig im Präsens wiedergeben lässt. Für die Person, die den Stift führt, fließen die Zeiten ineinander. So zeigt sich die Vergangenheit keineswegs überholt, sondern drängt sich der Gegenwart auf. Wie formuliert Van Veen, der Erzähler in Vladimir Nabokovs Familienchronik *Ada oder Das Verlangen*, dieses Phänomen? Als er sich im Alter seine Geliebte in Erinnerung ruft, die er als Kind in einem fernen Land kennenlernte, ist es, als täte Ada, in ihrer früheren Gestalt, noch alles, um »meinen jetzigen Bleistift wach zu rütteln« – *to jolt my present pencil*.

Ich werde auf dieses »Rütteln«, auf dieses *jolt* (und im Übrigen auch auf den Bleistift) zurückkommen, weil es zeigt, dass es bei Literatur um Aktualisierung geht. Hier reicht es festzuhalten, dass das Geschehen bei Loerke mehrere Dimensionen enthält. Einerseits basiert alles auf einem »bisherigen Leben«, das »ohne Rest notwendig war«. Andererseits wird eine Handlung vorausgesetzt, die ausgeführt werden muss. Außerdem bildet das Erlebnis selbst einen »Augenblick«, der sich erneut vergegenwärtigen lässt, und daraufhin wird sich zeigen, dass er seine Gültigkeit bewahrt hat, im neuen Jetzt.

Es ist zu früh, daraus Schlüsse für den Roman zu ziehen.

RÜTTELN

Dennoch frage ich mich, ob die Qualle an der Ostsee nicht recht gut zeigt, wie Literatur funktioniert. Auch Bücher sind sowohl der Vergangenheit als auch der Zukunft zugewandt. Und sie liegen, immanent, vor, müssen jedoch gelesen werden, damit dieses unförmige Etwas, das wir unzureichend ihren Inhalt nennen, realisiert wird. In dieser Hinsicht ist der Schreibende machtlos. Er oder sie hat den Text hervorgebracht, aber der Leser steht für seine Erlösung. Einzig die fremde Person, die eines Tages auf das Buch stößt, kann bergen, was sich aus seinem Wasser bergen lässt. Und es einem weiteren Wissen wiedergeben, diesem sich ständig erweiternden Medium, das alle gelesene Literatur ist.

ERWEITERUNG

Ich werde mich im Folgenden auf erzählende Prosa beschränken, weil mir als schreibendem Wesen diese am nächsten steht. Aber ich merke, dass alles, was ich bisher gesagt habe, ebenso gut für andere Ausdrucksweisen gelten könnte – für eine Gedichtzeile, eine Revuenummer, ein Gebet. Und somit, dass ich bislang über die Literatur im Allgemeinen spreche. Vermutlich werde ich auch im Weiteren ein wenig im Ungefähren bleiben, tröste mich jedoch mit dem Filmregisseur Jean-Luc Godard, der auf die erzamerikanische Frage »*What do you mean exactly?*« antwortete: »*I mean, but not exactly.*« Der Forderung der Wissenschaft nach Exaktheit und Methode tritt die Kunst mit »Genauigkeit und Seele« entgegen, um mit Robert Musil zu sprechen. Sie darf sich vage ausdrücken, tut aber gut daran, niemals diffus zu werden. Außerdem vermag ich die traditionellen Genres nicht als grundverschieden zu betrachten. Was hindert einen Roman daran, poetisch zu werden? Oder das Gedicht daran zu dramatisieren? Handelt es sich nicht um Varianten des gleichen H<sub>2</sub>O?

NOT EXACTLY

H<sub>2</sub>O

Von den Gattungen, die Aristoteles in der ältesten erhaltenen Poetik unterschied – die Dramatik, die lyrische und epische Poesie sowie der Dithyrambos –, dürfte die Epik zum Entstehen der populärsten Variante von Literatur in moderner Zeit geführt haben. Ich denke natürlich an den Roman.

Es heißt, dieser Sonderfall des Erzählens sei im Europa des Mittelalters entstanden. Er sei in gleicher Weise eine Erfindung des alten Kontinents gewesen wie die Demokratie und der Impfstoff gegen die Pocken. Oder Daumenschrauben und Biometrie. Als Ursprung gilt die Romanze, ein von höfischen Rittern mit Lanzen und Jungfrauen mit Handarbeiten im Schoß bevölkertes Genre. Doch seit Cervantes seinen Don Quijote gegen Orthodoxien unterschiedlichster Art anreiten ließ und die Zeitungen zwei Jahrhunderte später begannen, Feuilletons zu drucken, ist der Roman in einer Unzahl von Gestalten aufgetreten.

Da gibt es russische Familienchroniken voller Säbelrasseln und Samoware. Aber auch französische Sittengemälde, zum Beispiel die Geschichte von der Verwandlung eines anmutigen Blumenhändlers in die Liebhaberin seiner Ehefrau in einigen turbulenten Jahren während der Ersten Republik. Es gibt sachliche Porträts Chemie studierender Frauen in der nervösen Hauptstadt der zwanziger Jahre, Berlin. Aber auch innere Monologe irischer Sonderlinge, die sich an einem gottverlassenen Strand den Mund mit Steinen vollstopfen. Wie Wasser scheint der Roman die Fähigkeit zu besitzen, immer neue Gestalten anzunehmen. Denn was hat Leo Tolstois historisches Panorama *Krieg und Frieden* mit Rachildes verstörendem Genusklassiker *Monsieur Vénus* gemein,\* Vicki Baums *Stud. chem. Helene Willfüer* mit Samuel Becketts grauer Litanei *Molloy*? Und was hat wiederum irgendeines dieser Bücher mit Danilo Kiš' *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*

\* Das Buch verdient eine Fußnote. Rachilde wurde als Marguerite Vallette-Eymery geboren, bevorzugte jedoch ihren *nom de plume*. Auf der Visitenkarte, die sie in den 1880er Jahren hinterließ, stand im Übrigen bloß: »*homme de lettres*«. Der skandalöse Roman *Monsieur Vénus* führte dazu, dass ein belgisches Gericht die Autorin in Abwesenheit zu einer Gefängnisstrafe verurteilte. Später heiratete Rachilde und gründete mit ihrem Mann die literarische Zeitschrift *Mercure de France*, machte sich für einen noch unbekanntem Iren (Oscar Wilde) stark, wurde mürrisch konservativ, obwohl sie gelegentlich immer noch Plastron und Jackett trug, und gab 1928 das Pamphlet *Warum ich keine Feministin bin* heraus.



oder Anne Michaels *Fluchtstücke*, Franz Hessels Kindheits-schilderung *Der Kramladen des Glücks* oder Primo Levis *Das periodische System* gemein, um einige persönliche Favoriten zu nennen? Eine nicht allzu fantasievolle Vermutung dürfte lauten: allein die Genrebezeichnung.

Von Balzacs und Fontanes realistischen Porträts vom Wohl und Wehe des Bürgertums über Sylvia Plaths und Ingeborg Bachmanns Studien einsamer Seelen in Not und Nathalie Sarrautes schwindelerregende Dialoge bis zu den ebenso sinnlich genussvollen wie gedanklich raffinierten Konstruktionen Clarice Lispectors, William Gass' und Anne Carsons, Alexander Kluges literarischen Aggregatzuständen und der sogenannten Autofiktion unserer Tage – während der letzten zweihundert Jahre hat der Roman gezeigt, dass er schier unendlich viele Formen annehmen kann, ohne deshalb unkenntlich zu werden. Mal ist er ein Verständnislabor, mal Erinnerungskunst, mal ein Skandal. Mit anderen Worten: Erzählende Prosa kann sich verwandeln, ohne ihre Identität zu verlieren. Es ist in der Tat schwer zu sagen, was dies »exakt« ermöglicht. Vielleicht ist es auch eine Frage, die besser den Theoretikern überlassen werden sollte. Aber bedeutet es nicht zumindest so viel: Es gehört zum Wesen des Romans, eine Vielfalt von Versionen seiner selbst zu enthalten, wie Wasser in Wasser?

VIELFALT

Mir reicht dieser Verdacht, um die Prosa-kunst näher zu untersuchen. Das Interesse wird eher Aspekten des Handwerks als Themen und Figuren gelten. Aber ich werde tun, was ich kann, um zu zeigen, dass es gar nicht so leicht ist, Gegenstand und Darstellung auseinanderzuidividieren. Jeder, der einmal versucht hat, eine Qualle aus dem Wasser zu heben, weiß, wie schwierig das ist. Die pulsierende Form, die langen, schönen Fäden, die stechende Gefahr, die in einigen Zentimetern Tiefe erahnt werden – das Tier schrumpft auf dem Strand zu etwas glitzerndem Kollagen. Übersetzt in Literatur: Form und Inhalt haben teil aneinander.

Wenn der Roman eine Ausdrucksform ist, die viele enthält, und doch wiedererkennbar bleibt, befindet sich sein »Mittelpunkt« wahrscheinlich auch ein wenig »überall«, um mit Loerke zu sprechen. Lassen Sie mich von dieser Annahme ausgehen, da ich mich frage, ob die Veränderlichkeit nicht als größter Vorteil der Prosa betrachtet werden muss. Vielleicht bildet diese Liquidität (um einen Begriff der Ökonomen wörtlich zu nehmen) sogar den besten Grund, weiter an den Roman als selbständige Erkenntnisform zu glauben – will sagen etwas anderes als die schablonenmäßige Erzählkunst, die dichtgedrängt in den Flughafengebührenhandlungen dieser Welt steht.\*

LIQUIDITÄT

Zu meiner Unterstützung werde ich eine bemalte Vase heranziehen, die ich vor einigen Jahren in Boston sah. Es handelt sich um ein Gefäß aus dem späten 5. Jahrhundert vor Christus. Weil es noch dauert, bis ich zu dem darauf abgebildeten Mythos komme, sollte ich vorab vielleicht sagen, dass dieses Bild das meiste dessen enthält, was man sich von einem Roman wünschen kann. Es finden sich darauf Spannung, Schönheit, Verstecke, Besinnung, Präzision, jäher gewaltsamer Tod und eine überraschende Geburt – nicht unbedingt in dieser Reihenfolge. Oder um es als eine Kreuzung zwischen zwei Extremformen von Prosa zu beschreiben, dem Katalog und dem Groschenkrimi: Das Gemälde enthält sieben Gestalten (sechs von ihnen lebend), fünf Buchstaben, vier verschiedene Waffen, drei Tiere, zwei Handtaschen und ein fehlendes Glied.

MYTHOS

\* Warum »schablonenmäßig«? Weil die Bücher an Inhaltismus leiden. Weil die Sprache als Transportmittel dient. Weil der Text vielleicht einen Gebrauchswert hat, aber nur selten einen Mehrwert hat. Weil uns alles in der Handlung vertraut ist, obwohl Namen von Orten und Personen fremd bleiben und obwohl wir die geschilderte Zeit nie selbst erlebt haben. Weil der Zweck ist, zu unterhalten und bestenfalls, uns einen Teil der Welt zu zeigen, dagegen kaum, uns etwas zu lehren, was wir nicht schon wussten, und nie, uns zu verzaubern. Weil sich solche Bücher nicht noch einmal mit erneutem Gewinn lesen lassen und folglich nicht zur Da capo-Literatur gehören. Weil diese Teddybärisierung der Welt doch nicht das letzte Wort sein kann.

EKPHRASIS

Eine Qualle. Ein Bleistift. Oder ein 2500 Jahre altes Gefäß. Im Grunde kann alles Ursprung von Literatur sein. Wenn die Darstellung besonders einprägsam ist – wie die berühmte Beschreibung von Achilles' Schild im achtzehnten Gesang der *Ilias* –, hat die Poetik uns gelehrt, das Ergebnis eine Ekphrasis zu nennen. Der Begriff wird aus den griechischen Wörtern für »aus« oder »von« (*ek*) und »sprechen« (*frázein*) gebildet. Die Bezeichnung deutet an, dass die Ekphrasis eine sprachliche Ableitung von einer Quelle darstellt, die selbst nicht aus Worten besteht. Wenn die antiken Rhetoriklehrer ihre Schüler beauftragten, solche Texte zu verfassen, wollten sie ihnen jedoch kein Genre beibringen. Eher sollten diese die technischen Fertigkeiten erwerben, die den Gegenstand der Aufmerksamkeit »anschaulich« und »lebendig« hervortreten ließen. Gerade die Kraft der Darstellung – was die Griechen *enárgeia* nannten – war wichtig. Nur ihr war es zu verdanken, wenn das Objekt in einem anderen Medium zum Leben erweckt werden konnte. Solange sich die künftigen Redner auf Fragen wie Wer oder Was, Wann oder Wo konzentrierten, durften sie sich also allem Möglichen widmen. Es brauchte nicht ein bewundertes Bild oder eine berühmte Statuengruppe zu sein, sondern konnte sich ebenso gut um eine unbekannte Person oder einen abgenutzten Gebrauchsgegenstand handeln, einen bestimmten Zeitpunkt oder einen besonderen Ort. Erst später war der Begriff der energischen Beschreibung speziell Kunstgegenständen vorbehalten.

ENERGIE

Nach meiner Erfahrung als Schriftsteller, begrenzt auf eine Handvoll Prosabücher, ist diese Energie unabdingbar, damit ein Text überhaupt entsteht. Obgleich ich nicht sagen kann, woraus ihre spezifische Kraft besteht, weiß ich, dass mir die Worte ausgehen, wenn sie nicht intensiv genug ist. Ihr Einfluss auf die tägliche Arbeit ist allerdings veränderlich und muss mit List und Sinn für Ökonomie verwaltet werden. Will ich zu viel, wo ich es lieber langsam angehen sollte, oder gönne ich mir, meiner Sache nonchalant sicher, ein paar Tage Ruhe, wo ich so klug hätte sein sollen, die Gunst der Stunde

zu nutzen, ist zu erwarten, dass dem Vorhaben die Luft ausgeht.

Ich bin weniger daran interessiert zu identifizieren, welche spezifische Energie zu einem bestimmten Buch führt – und hoffentlich in ihm weiterlebt. Vielmehr wundere ich mich über etwas, das ich eigentlich wissen sollte: dass das Gefühl für einen Stoff, der Blick auf die Darstellung sich im Laufe der Arbeit verändert. Was am Anfang lebensnotwendig erscheint, kann zu einer in einem abgelegenen Kapitel versteckten Nebensache werden wie eine peinliche Liebelei. Trotzdem wirkt die Energie weiter, und ich finde es nicht naiv zu fragen, woher das rührt. Was passiert, wenn man von einem bestimmten Bild ausgeht – sagen wir, von einer Qualle in einer Wasserlache –, das Interesse dann jedoch in andere Bahnen mündet? Beeinflusst die ursprüngliche Kraft weiterhin die Arbeit? Ich denke schon. Auch wenn dem Leser der Ausgangspunkt für einen Text niemals bewusst wird, bin ich mir ziemlich sicher, dass die Kraft bleibt wie ein Spuk oder Geist. Zwar ist die Energie gering, aber auf ihre diskrete Art prägt sie das Gesagte. Wie das Wasserzeichen das Papier.

WASSERZEICHEN

Vor ein paar Jahren wanderte ich mit einem Freund in den Schweizer Alpen. Am Nachmittag erreichten wir ein tosendes Gewässer, das aus dem Nichts entsprungen zu sein schien, als wir im selben Moment um einen Felsen bogen und den Riss in der Felswand entdeckten. Erstaunt stellten wir fest, dass dies der Anfang jenes Flusses sein musste, dem wir unten im Tal gefolgt waren. In unsere Verblüffung mischten sich jedoch augenblicklich Zweifel. Entsprang der Wasserlauf wirklich genau hier, zwischen diesen kahlen Steinblöcken?

Mir geht es bei einem Text wie bei dieser ungestümen Eruption von Wasser, zweitausend Meter über dem Meeresspiegel: Ich kann den Verdacht nicht abschütteln, dass dem Ursprung etwas vorausgeht. Ich habe das Gefühl, dass sich immer eine frühere Andeutung finden ließe, wenn ich mich nur anstrengen würde. War zum Beispiel der Wunsch, in Romanform zu

schildern, wie Migration Menschen formt und deformiert, wirklich der Anfang für eine Familienchronik, die sich über drei Generationen und ebenso viele Länder erstrecken sollte? War das nicht eher jener »letzte Grieche« gewesen, der an einem Wintertag 1966 in einer schonischen Militärstadt in der Chirurgie stand und verkündete: »Ich bin Ioannis Georgiadis, Student der Universität Bromölla?« Es *ist* schwierig, den wahren Ursprung eines Buchs zu bestimmen. Am leichtesten kann man sich das, was dem konkret Vorzeigbaren vorausgeht, wohl als ein schwaches und unsichtbares Adergeflecht aus Flüssigkeit vorstellen. Sie rinnt aus verschiedenen Richtungen herbei, verdichtet sich und fließt zusammen, bis sich schließlich ein neues, kraftvolles Phänomen gebildet hat.

QUELLE Dies ernennen wir dann zur Quelle. Mit ihr beginnt die Geschichtsschreibung.

Aber es gibt eine Zeit und einen Ort – eine Dimension, die dem Ursprung vorausgeht und sich lediglich erahnen lässt. Was während dieser prähistorischen Phase der Arbeit vorgeht, kann als eine zerstreute Orientierung, eine ziellose Strömung aus Impulsen betrachtet werden, die gemeinsame Sache machen müssen, ehe aus ihnen Kraft entspringt. Geschieht dies, tritt der Strom in die Geschichte ein. Dieser Augenblick markiert den Beginn, obwohl hier eigentlich nichts anfängt. Aber Einfälle und Irritationen haben sich nunmehr zu einer so greifbaren Arbeitslust verdichtet, dass sie sich in Bewegungsenergie verwandelt.