

# SINN UND FORM

ERNST JÜNGER, GERSHOM SCHOLEM *Briefwechsel* · DETLEV SCHÖTTKER  
»Vielleicht kommen wir ohne Wunder nicht aus.« *Zum Briefwechsel Jünger –  
Scholem* · PHILIP FISHER *Die Ästhetik der Angst* · HARTMUT LANGE  
*Der Mörder meines Bruders* · ADELBERT REIF *Gespräch mit FRIDO MANN*  
KONRAD KELLEN *Als Sekretär von Thomas Mann in Los Angeles* · VOLKER  
BRAUN *Flickwerk · Gedichte von VOLKER BRAUN und RÓŽA DOMAŠCYNÁ*  
JÜRGEN ENGLER *Wolfgang Hilbig und die »schöne Revolution«* · HARRY  
LEHMANN *Zur Erzählphilosophie von Ingo Schulze* · INGO SCHULZE *Nach  
der Flut. Laudatio auf Lukas Bärfuss* · JÖRG FESSMANN *Über Alfred Döblin*  
FRIEDRICH CHRISTIAN DELIUS *Goethe, die Barbaren und das Jahr 2043*

EINUNDSECHZIGSTES JAHR / 2009 / DRITTES HEFT

Mai / Juni 9 Euro

# SINN UND FORM

BEITRÄGE ZUR LITERATUR

HERAUSGEGEBEN VON DER  
AKADEMIE DER KÜNSTE

61. JAHR / 2009 / 3. HEFT

AUFBAU VERLAG

## INHALTSVERZEICHNIS

ERNST JÜNGER, GERSHOM SCHOLEM / Briefwechsel 1975–1981	293
DETLEV SCHÖTTKER / »Vielleicht kommen wir ohne Wunder nicht aus.« Zum Briefwechsel Jünger – Scholem	303
PHILIP FISHER / Die Ästhetik der Angst	309
HARTMUT LANGE / Der Mörder meines Bruders	337
ADELBERT REIF / Gespräch mit Frido Mann	352
KONRAD KELLEN / Mein Boß, der Zauberer. Als Sekretär von Thomas Mann in Los Angeles	362
VOLKER BRAUN / Flickwerk	372
VOLKER BRAUN / Gedichte	378
RÓŽA DOMAŠCZYNA / Gedichte	382
JÜRGEN ENGLER / Wolfgang Hilbig und die »schöne Revolution«. Eine Reminiszenz	385
HARRY LEHMANN / Geschichten aus dem blinden Fleck. Zur Erzählphilosophie von Ingo Schulze	390
INGO SCHULZE / Nach der Flut. Laudatio zur Verleihung des Anna-Seghers-Preises an Lukas Bärfuss	413
JÖRG FESSMANN / »Nachschlagewerk für alle Schreibenden«. Über Alfred Döblin	420
FRIEDRICH CHRISTIAN DELIUS / Goethe, die Barbaren und das Jahr 2043. Stadtschreiber-Rede in Bergen-Enkheim	424
ANMERKUNGEN	428
EINGESANDTE BÜCHER	430

HARRY LEHMANN

## GESCHICHTEN AUS DEM BLINDEN FLECK

Zur Erzählphilosophie von Ingo Schulze

*für Isabel Mundry*

Es gibt Bücher, die spinnen heimlich einen Faden zur Philosophie. Man liest sie ein erstes Mal und ist erstaunt, man liest sie ein zweites Mal und sinnt ihnen nach. Ingo Schulzes »Handy«, jene »Dreizehn Geschichten in alter Manier«, ist ein solches Buch: »Ich weiß bis heute nicht, was ich davon halten soll. War es eine Katastrophe? War es eine Lappalie? Oder einfach nur etwas Unalltäglichen?« – mit diesen Sätzen beginnt eine der Geschichten, und dies ist auch die Haltung fast aller Erzähler im Buch. Sie haben etwas erlebt, von dem sich nur schwer sagen läßt, was es ist; sie sind von einer Begebenheit beunruhigt, deren Tragweite sie nicht durchschauen. »Vielleicht hatte ich nur zu viel getrunken. Das wäre die einfachste Erklärung, natürlich, aber eine andere Erklärung, wie soll ich sagen ... Ich kann ihnen nur das Drumherum beschreiben, das aber worauf es ankommt – da werden Sie denken, ich sei plemplem. Das kennen Sie entweder selbst oder ...« Schulze erzählt Geschichten gleichsam aus dem blinden Fleck. So wie die Netzhaut dort, wo der Sehnerv ins Auge tritt, unempfindlich für Lichtreize ist, so gibt es auch eine Art Existenzblindheit im Leben der Menschen. Sie laufen offenen Auges in ihr Glück oder in ihr Verhängnis – aber sie nehmen es nicht wahr.

### *Die unsichtbare Geschichte*

Es gibt eine Geschichte in »Handy«, in welcher der blinde Fleck einen Namen hat: »Calcutta«. Sie spielt in einer ostdeutschen Einfamilienhaussiedlung. In dem einen Haus lebt der Ich-Erzähler mit seiner Frau Martina und Sohn Felix, in dem benachbarten das Ehepaar Becker mit drei Kindern. Nach »alter Manier« setzt die Erzählung mit einem Vorkommnis ein – Kevin Becker liegt nach einem Verkehrsunfall im Koma –, und sie endet drei Wochen später mit einem Morgentraum des Erzählers, in dem sich sein Schicksal mit dem des Nachbarjungen verbindet. Als er sich an den Traum erinnert, wendet er sich ratlos an den Leser: »Waren Sie eigentlich schon mal in Calcutta?« Die Frage geht auf ein Gartenzaungespräch mit dem Nachbarn zurück, dessen Sohn verunglückt war. Der Ich-Erzähler fragte damals »Und? Wie geht's?«, worauf der

Nachbar nur sagte »Waren Sie schon mal in Calcutta?« »Ich dachte«, fährt der Erzähler fort, »er hätte sich versprochen und meinte den Inder, der auf dem Gelände der alten Russenkaserne Neueröffnung hatte. Zum Glück sagte ich nur ›nein‹. ›Das ist eine Stadt‹, rief er, ›die müssen Sie gesehn haben! Man versteht nichts von der Welt, wenn man Calcutta nicht erlebt hat.‹ Er begann zu erzählen und fand überhaupt kein Ende mehr. Mir kam das alles merkwürdig vor, trotzdem hörte ich zu. Das heißt, zuerst dachte ich noch an Martina, an Martina und an mich, aber dann hörte ich dem Mann von Beckers einfach nur zu.« Beckers Sätze sind Schlüsselsätze der Geschichte, aber sie sind nicht nur dem, der sie liest, sondern auch dem, an den sie sich richten, reichlich unverstänglich. Der Ich-Erzähler war auf ein Gespräch über das verunglückte Kind eingestellt, so wie er und seine Frau es schon mit Frau Becker geführt hatten. Ihm war klar, daß es heikel werden würde, als der Nachbar ihn ansprach. Aber statt von seinem Sohn zu erzählen, erzählt er von einer indischen Stadt, in der er wahrscheinlich einmal auf Dienstreise war.

Was diesseits des Gartenzauns passiert, ist weit unerheblicher. Berichtet wird vom Alltag eines Bauingenieurs, eines ehemaligen Projektleiters, der sein Leben auf Projekte im Kleinen umstellt, davon, wie er den Tag mit Geigenspiel, Arbeit im Garten und Hausmannsdiensten verbringt. Eigentlich weiß dieser Mann nicht, was alles zu seiner Geschichte mit den Beckers gehört und was aus seinem Leben erzählenswert ist. Er ist unschlüssig: »Vielleicht sollte ich noch was zu der Maus sagen, zu der Maus und den Mücken.« Zu der Zeit schien sich nämlich eine Maus ins Haus eingeschlichen zu haben, worauf man sich von den Beckers eine Mausefalle borgte – aber das Tier ließ sich selbst mit Rührkuchen und Schinken nicht fangen. »Es war immer Martina, die die Maus hörte. Ohne sie hätte ich gar nichts von einer Maus gemerkt. Ich dagegen litt nachts unter den Mücken. Ich dachte immer, Mücken sterben im Herbst. In diesem Jahr wollen sie anscheinend bei uns überwintern.« Es bleibt bis zum Schluß offen, ob es die Maus im Haus wirklich gab oder ob sie nur in der Einbildung der Ehefrau existierte. Eines Morgens wurde dem Mann klar, daß er »nichts weiter zu tun hatte, als die Falle zu schließen, sie in den Garten zu tragen und abends Martina zu sagen, daß die Maus wie ein Pfeil herausgeschossen sei.« Es verdichten sich die Anzeichen, daß auch der Erzähler an Überempfindlichkeit leidet. »Meine Mutter erkundigt sich neuerdings immer, ob ich gut schlafen kann. Das ist ihr Kriterium für Wohlbefinden geworden. Ich sagte, daß ich gut schlafen würde, wenn nicht die verdammten Mücken wären.«

In Schulzes Geschichten werden solche Alltagsvorgänge wie Indizien behandelt, die einem normalerweise gar nicht auffallen. Unerheblich kommen sie auch den Protagonisten vor, und doch geht eine gewisse Beunruhigung von

ihnen aus, so daß sie erzählenswert erscheinen. Den Leser beschäftigen indes-  
sen die Fragen, die der Erzähler nicht beantworten kann. Stören die Mücken  
den Schlaf, oder schläft der Mann so schlecht, daß ihn jede Mücke stört? Als  
morgens der Wecker seiner Frau klingelt und sie sich auf die Bettkante setzt,  
sagt der Mann: »Ich spürte, daß sie mich nicht einmal etwas fragen mußte, daß  
schon ein einzelnes Wort oder irgendeine Kleinigkeit reichen würde – und ich  
verlöre die Beherrschung. Mit diesem Gefühl habe ich allmählich Erfahrung.  
Es ängstigt mich kaum noch. Es überkommt mich mit fast schon beruhigender  
Regelmäßigkeit. Ich gebe ihm nach, natürlich nur, wenn ich allein bin. Auf  
andere, und gerade auf die, die mich zu kennen glauben, würde das sehr irri-  
tierend wirken. Im Grunde ist es aber nichts anderes als das Entlüften der  
Heizkörper. Das muß auch ab und zu gemacht werden.« Der Erzähler befindet  
sich in der leidigen Lage eines arbeitslosen Mannes, wo die Frau das Geld  
verdient, der sechzehnjährige Sohn sich seine erste eigene Wohnung gesucht  
hat und er nicht umhinkommt zu bemerken, daß seine Frau »jetzt immer öfters  
zu spät« kommt. Eine Situation ist entstanden, aus der die alltäglichen Kata-  
strophen in einer westlichen Wohlstandsgesellschaft hervorgehen, als wären  
sie programmiert.

Was aber hat das alles mit Calcutta zu tun? »Hat knapp neben uns eingeschla-  
gen, knapp daneben«, kommentiert Felix beim Abendbrot, als er vom Unfall des  
Nachbarsohns erfährt. Zu Bruch ging wohl auch im eigenen Haus etwas, nur  
daß man nicht weiß, was es ist und wohin es führt. Die Geschichte endet damit,  
daß der Mann im Morgengrauen die Nachbarn fortfahren hört, und da sie die  
Garagentür offenlassen, ihre beiden Töchter ins Haus zurückjagen und Frau  
Becker vor sich hinschluchzt, ahnt man, daß es schlecht um ihren Sohn steht.  
Der Gartenzaun trennt das heraufziehende Unglück von der wahren Katastro-  
phe; er ist der Limes zwischen den Verletzungen und Gefahren des Alltags und  
dem Verhängnis, das jederzeit über das normale Leben hereinbrechen kann.

Als Becker von Calcutta erzählt, spricht er letztendlich doch über seinen Sohn.  
Calcutta steht für einen Ort, wo Kinder tagaus, tagein zu Grunde gehen – wegen  
Armut, Krankheit oder Kriminalität. Anders als seine Frau, die bis zuletzt  
hofft, daß Kevin aus dem Koma wieder erwacht, glaubt Becker nicht an ein  
Wunder. Was aber könnte helfen, sich an den unfäßbaren Gedanken zu gewöh-  
nen, daß das eigene Kind sterben wird? Da Frau Becker Martina nicht darum  
bittet, für ihr Kind zu beten, sondern ihm »die Daumen zu halten«, kommt  
religiöser Trost nicht in Frage. Es bleibt nur der Versuch, das Unglück zu  
relativieren, indem man es in den Lauf der Welt einordnet. Auch in Calcutta  
müssen Kinder sterben, dort ist es Alltag, dieses traurige Schicksal trifft nicht  
nur ihre Familie. Deshalb fing Becker an »zu erzählen und fand überhaupt

kein Ende mehr«, deshalb ruft er aus: diese Stadt »müssen Sie gesehen haben! Man versteht nichts von der Welt, wenn man Calcutta nicht erlebt hat.« Anders gesagt, man versteht auch nichts vom Leben in einer deutschen Wohnsiedlung, wenn man nicht einen Blick in die Vorhölle von Calcutta geworfen hat.

Die Geschichte spannt eine Art Koordinatensystem des Unglücks auf. Das eine lauert im Haus, das andere geschieht hinterm Gartenzaun, das dritte ereignet sich am anderen Ende der Welt. Auch wenn sich das Ganze nicht gleich beim ersten Lesen erschließt, auch wenn Herr Becker nicht weiß, warum er seinem Nachbarn von Calcutta erzählt, auch wenn der Erzähler bis zum Schluß nicht versteht, warum er dies alles für berichtenswert hält, kurzum: auch wenn die Geschichte im Stande der Unwissenheit erzählt wird und nichts als blinde Flecke beschreibt – so verdichtet sie sich letztlich doch zu einem Bild, das auf Einsicht zielt. Daß Literatur mit einem solchen »Erkenntnisanspruch« auftritt, versteht sich keineswegs von selbst; um so erstaunlicher ist es, wenn sie auf Resonanz stößt und man sie für »spannend« hält. Wie ist das zu erklären? Worauf weist dieses Interesse hin?

### *Die übliche Geschichte*

Bemerkenswert an »Calcutta« ist, daß die Beschreibung der blinden Flecke nicht, wie in der Postmoderne üblich, der Mystifikation des Unsagbaren dient, sondern auf Transparenz zielt. An solcher Erzählhaltung scheiden sich die Geister und driften zwei Weltwahrnehmungsarten auseinander. Genau das ist attraktiv für eine Philosophie, die sich für die Konstruktion neuer Sichtweisen interessiert. Im Unterschied zur Kunst experimentiert sie nicht im Medium ästhetischer Erfahrung, sondern im Medium von Begriffen und Theorien. Aufschlußreich wird es genau dann für sie, wenn die Erfahrungsbilder der Kunst und die Gedankenkonstrukte der Philosophie in Resonanz geraten. Eine Geschichte wie »Calcutta« zu interpretieren heißt nicht nur, eine bestimmte Erzählart mit einer bestimmten Weltsicht zu verbinden, sondern dieser Verbindung auch einen normativen Rang zuzusprechen. Alle Kunstkritik gründet in solchen Synthesen. Aus diesem Blickwinkel wird die kleine Geschichte über Calcutta zur großen Literatur. Sicherlich können und wollen nicht alle von Schulzes Geschichten das leisten.

Eine vergleichsweise einfache Geschichte ist »Glaube, Liebe, Hoffnung Nummer 23«, die – wie ein Pausenzeichen zum Luftholen – genau in der Mitte zwischen den zweimal sechs Geschichten des Erzählbandes steht. Marek ist Rechtsanwalt in einer größeren Firma und wird zu ihrem dreiundzwanzigsten Teilhaber ernannt. Die Mitteilung erhält er eines Abends von Magda, die für

einen Zustellservice arbeitet. Dabei kommt es zu dem, was man ›Liebe auf den ersten Blick‹ nennt, so daß Marek am nächsten Morgen glücklich in Magdas Bett erwacht. Sie verabreden sich für den Abend, doch der Tag verläuft quälend, bis schließlich sein Liebestraum zerplatzt. Zunächst gratuliert ihm niemand zur Beförderung; er meint, daß die Partner die Entscheidung des Chefs vielleicht nicht akzeptieren und ihn deshalb mit Ignoranz strafen. Dann wird er von einer Feier überrascht, einem pompösen Empfang, den die Firma für ihn ausrichtet. Man nimmt ihn wie bei einer Initiation als Nummer 23 in den Kreis der übrigen auf. Als Marek das Angebot zum Weiterfeiern in einer Kneipe ausschlägt, weil er mit Magda verabredet ist, erfährt er, daß sie ein »surprise« vom Chef ist – die schöne Botin zur schönen Botschaft, die von der Firma bei solchen Anlässen gleich mitgeschickt wird. Statt mit ihr verbringt Marek den Abend nun mit den Kollegen beim Bier; aber die Sache nimmt zum Ende eine unerwartete Wendung: Plötzlich steht Magda vor ihm und sagt: »Komm mit«.

Die Geschichte ist gut geschrieben und unterhaltsam zu lesen. Doch ihr fehlt der blinde Fleck, jene bestimmte Unbestimmtheit, durch die das Erzählte erst Raum gewinnt und dem Leser die Welt erschließt. Stattdessen geistert ein Klischee durch den Text, nämlich der Mythos, daß die Hure ihren Kunden liebt und beide miteinander glücklich werden. Gerade wegen seiner Unwahrscheinlichkeit wird er wieder und wieder kolportiert, besonders in der Trivilliteratur. Der Punkt ist nicht, daß man nicht alte Geschichten aufs neue erzählen darf – problematisch sind alte Geschichten »in alter Manier«.

Stellt man beide Geschichten einander gegenüber, erscheint es fraglich, ob »Calcutta« tatsächlich eine »Geschichte in alter Manier« ist – alte Manier verstanden als ein Erzählschema, dessen Formel lautet: etwas passiert im Leben des Helden (Marek verliebt sich in Magda), wodurch der Leser in Spannung versetzt wird, welche Wendung die Sache nimmt (ob sie glücklich zusammenkommen oder nicht). Eine Erwartung wird erzeugt – der Anfang einer Geschichte –, sie erfüllt sich oder wird enttäuscht, und dies definiert das Ende der Geschichte. Wie das tonale System in der Musik hilft solche Grammatik in der Erzählkunst, Geschichten schnell zu erfassen und zu verstehen.

In »Calcutta« hingegen gibt es kein Erzählschema, das das Lesen erleichtert; was auf den ersten Blick danach aussieht (die Geschehnisse vom Unfall bis zu Kevins Tod), ist bloße Rahmenhandlung und organisiert nur scheinbar den Text. Die eigentliche Geschichte spielt sich im Verborgenen ab. Ihren ›Anfang‹ und ihr ›Ende‹ muß der Leser sich im wahrsten Sinne des Wortes zusammelen: Es geht um die Calcutta-Frage des Nachbarn, auf welche der Text eine Antwort gibt.



Gerade weil der Titel bereits einen klaren Hinweis auf diese Leseperspektive enthält, drängt sich die Frage auf (die sich normalerweise kaum stellt), ob man die Geschichte ›mißversteht‹ oder ›überhaupt nicht versteht‹, wenn man sie ohne anspruchsvolle Interpretamente einfach bloß durchliest. Die naheliegende Antwort lautet, daß der Text »doppelcodiert« sei und also beide Lesarten gleichberechtigt nebeneinander stünden. Zu den Büchern, die eine solche Doppelcodierung besitzen, gehört Umberto Ecos »Der Name der Rose«. Das Buch ist einerseits eine Kriminalgeschichte, die der Logik »Es gibt einen Toten – wer ist der Mörder?« gehorcht. Andererseits enthält es ein Netz von Verweisen und Zitaten aus der Kultur- und Literaturgeschichte, das sich über den Roman legt und die Geschehnisse auf seine Weise verknüpft und zusammenhält. Das Buch besitzt also einen Krimi- und einen Literaturcode. Verständlich wird das Spiel der Verweise aber nur dem, der sich in der Geistesgeschichte auskennt.

Ganz anders in Schulzes Geschichten, wo sich der Sinn des Ganzen mit jeder Wendung, die der Text nimmt, mehr entfaltet. Die verschiedenen Deutungen scheinen in einem Punkt zusammenzulaufen, ohne daß man ihn sofort bestimmen könnte. Doch das Feld der Deutungsmöglichkeiten wird kleiner, je genauer man liest. Zumindest bei »Calcutta« handelt es sich um eine Geschichte, die sich beim Lesen depluralisiert. Dies widerspricht dem postmodernen Textideal, das gegenwärtig aus zwei Gründen besonders plausibel erscheint. Auf der einen Seite erhöhen Textstrategien, die dezidiert auf plurale Lesarten setzten, die Anschlußfähigkeit – und damit auch die Vermarktbarkeit – eines Textes. Auf der anderen Seite wird Pluralität derzeit als ein apriorischer Wert gehandelt, was er aber nur aufgrund einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Problemlage ist. Schulzes Geschichten antizipieren von ihrer Erzähldynamik her einen anderen als bloß affirmativen Umgang mit Pluralität. Sie führen modellhaft vor, wie eine radikal plurale Ausgangssituation, die viele Lesarten ermöglicht, sich aufgrund ihrer Komplexität begrenzt und damit der Beliebigkeit entzieht.

Man kann also durchaus den Schluß ziehen, daß der Untertitel des Buches ein ironisches Understatement ist. Aber er hat einen wahren Kern, denn hier erfolgt keine Negation des Erzählens in der Erzählung, keine avantgardistische Auslöschung der Erzählform, erst recht lösen sich die Texte nicht in reines Sprachgewebe auf. Schulzes Geschichten weiten den Begriff der Erzählung nicht aus, sondern gewinnen ihm die charakteristischen Gattungsmerkmale zurück. Eine jede erschafft sich die ihr gemäße Erzählform und begründet sie in sich selbst, und so gesehen handelt es sich tatsächlich um ›Geschichten in alter Manier‹.

Eine solche Erzählposition hat Folgen. Sie führt zu einer verzögerten Wahrnehmung, die Geschichten verstehen sich nicht von selbst, sondern fordern

das wiederholte Lesen heraus. Sie geben, nach einem schönen Wort von Kant, »viel zu denken«. Zudem reflektieren sie den Begriff der Erzählung in der Erzählung und vergewissern sich der eigenen Erzähllogik, die aus dem konkreten Stoff heraus erst gefunden werden muß.

Beispiele für diese Art Selbstreflexion finden sich in vielen Geschichten, besonders in der letzten mit dem wenig aussagekräftigen Titel »Noch eine Geschichte«: »Eine Art Protokollstil wäre vielleicht der Geschichte am ehesten angemessen, ein sachlicher Tonfall, Sätze ohne Ich-Erzähler. Der aufmerksame Leser wüßte sofort, daß der wahre Grund der Reise nicht notwendigerweise mit dem von unserem Reisenden (ein Name ließe sich schon finden) behaupteten übereinstimmte.« Der Erzähler denkt offen über seinen Erzählstil nach, was durchaus zu einer Geschichte paßt, die von der Suche eines Schriftstellers nach einer neuen Geschichte handelt: so offen wie das, was erzählt werden soll, ist auch das Wie. Schulzes Alter ego begibt sich auf eine Zugfahrt von Budapest nach Wien, ein Sujet, über das bereits zwei Schriftsteller vor ihm geschrieben haben, und hofft, dieser literarischen Reise »noch eine Geschichte« hinzufügen zu können. Selbstreflexiv ist der Text vor allem deshalb, weil er die Schwierigkeit beschreibt, in Nachwendezeiten – nach dem Verlust der großen historischen Stoffe – etwas Substantielles zu erzählen. Der heitere Ausgang, den die Geschichte nimmt, besteht im glücklichen Herausfallen des Schriftstellers aus der Literatur. »Unser Reisender, bis eben weder froh noch traurig, sozusagen auf halbem Weg von einer verlorenen Geschichte zu einem heimlichen Rendezvous, spürt etwas, das ihm so unlogisch erscheint wie der Reiseplan. Doch er überläßt sich dem unbezwingbar aufsteigenden Jubel seiner Seele, als habe er tatsächlich eine Grenze überwunden, als sei er einem schmachvollen Schicksal entronnen, als habe er einen großartigen Entschluß gefaßt.« Als der Mann im Fahrplanflyer den Endbahnhof seines Zuges sucht, wird ihm plötzlich klar, daß er bis nach Griechenland und in die Türkei reisen könnte – und keine Paßkontrolle würde ihn daran hindern. Die vor fünfzehn Jahren noch unüberwindliche Grenze existiert nicht mehr, dem schmachvollen Schicksal eines reiseunfreien Menschen ist er entronnen, und sein »Entschluß« liegt wohl darin, sich all dies wirklich bewußt zu machen. Genau diese Erfahrung wird für ihn erzählenswert. Der Schriftsteller wird zum Reisenden, der nicht mehr nach den verlorenen Geschichten sucht, sondern seine eigene Geschichte findet. »Unser Reisender ist voller Liebe, so daß er nicht zu lesen vermag, das Buch von Örkény zuklappt, die Augen schließt und sich mit der rechten Schläfe an die Kopfstütze schmiegt wie ein zufriedenes verwöhntes Tier.«

*Geschichtengeschichte I*

Ingo Schulze hat bislang drei Erzählbände veröffentlicht, die sich im ersten und zweiten Fall zur Romanform verdichten: »33 Augenblicke des Glücks« (1995), »Simple Storys« (1999) und »Handy« (2007). Der Stoff, aus dem die Geschichten gemacht sind, ist extrem verschieden. Spielt das erste Buch in St. Petersburg während der Perestroikazeit, als ein ganzes Imperium implodierte, so das zweite kurze Zeit später in Altenburg, einer Kleinstadt in der ostdeutschen Provinz. In beiden sind die Geschichten durch ein historisches Großereignis verbunden, dessen Folgen in »Handy« nur noch gelegentlich zu bemerken sind. Während man bei den St.-Petersburg-Geschichten den Eindruck hat, daß die Protagonisten vom Malstrom der Weltgeschichte förmlich mitgerissen werden – immer wieder kommt es zu den absurdesten Situationen –, spürt man in Altenburg kaum noch etwas von diesen Schicksalsmächten. Hier werden die Menschen nicht länger in außergewöhnliche Begebenheiten verstrickt, doch ihr Blick auf die Welt verändert sich. In den Handy-Geschichten wiederum haben sich auch für die ostdeutschen Ich-Erzähler die Lebensverhältnisse soweit gefestigt, daß ihre Biographien nicht mehr jeden Tag von der Historie umgeschrieben werden.

Von Erzählband zu Erzählband ist es immer weniger die Geschichte, die die Geschichten schreibt. Damit kommt Schulze in dieselbe Lage, in der sich die Autoren seiner Generation im Westen immer schon befanden: in einen notorischen Erzählnotstand. Auch ihm stellt sich nun die Frage, ob und wie man Geschichten ohne Geschichte schreiben kann. Es gibt im Prinzip zwei Strategien, mit dieser Schwierigkeit fertig zu werden, ohne daß man auf standardisierte Erzählmuster wie den Krimi, die Lovestory oder die Schauergeschichte zurückgreift. Man kann, gewappnet mit Literaturtheorien, die Erzählung als Gattung preisgeben und sich als Autor von der Aufgabe freisprechen, die Ereignisse in einen Erzählzusammenhang zu bringen und zu einer ›Geschichte‹ zu verdichten. Oder man kann die erzählte Welt subjektivieren, so daß nur noch selber Erlebtes den Erzählzusammenhang konstituiert, ohne daß es über die Grenzen des Partikularen hinausweist. In Anbetracht des unvermeidlichen Verschwindens der Geschichte aus den Geschichten scheint Schulze in »Handy« einen dritten Weg zu suchen. Er hält daran fest, in alter Manier zu erzählen, und verbindet damit einen in den Geschichten selbst thematisierten universellen Anspruch. Die permanent mitlaufende, teils spielerische, teils ernsthafte Suche nach dem eigenen Erzählbegriff in der Erzählung zieht sich wie ein roter Faden durch den Band.

»Eine Nacht bei Boris« ist nun ein Text, in dem diese Form der Selbstreflexion nicht nur ironisch mitläuft, sondern zum Inhalt der Erzählung wird: Es ist eine

Geschichtengeschichte, also eine Geschichte, in der man sich mehrere Geschichten erzählt. Berichtet wird von der Wohnungseinweihung von Boris, der sich als Gastgeber bestens auf das Erzählen versteht: »In Boris' Gegenwart glaubt man schnell, geistreich und unterhaltsam zu sein, weil er beinahe alles als Stichwort für eine Geschichte nutzt oder zumindest mit einem Auflachen beantwortet, das einem Mut zum Weiterreden macht.« Boris' Geschichten haben allerdings allesamt den Charakter einer »Fliesenlegerstory« und verlaufen etwa nach dem Muster: »Er [Boris] war gegen zehn Uhr abends nach Hause gekommen, hatte gesehen, daß alles krumm und schief war, hatte sich ins Auto gesetzt und die Fliesenleger aus dem Bett geklingelt, ›um zu retten, was zu retten war, solange man die Dinger noch abbekam!« Es sind die berühmten Geschichten, die das Leben schreibt. Über ihren Wert gehen die Meinungen auseinander: »Boris, so, wie ich ihn kannte, war ein geborener Erzähler – ein Quatscher, wie Susanne fand.«

Diese ›Storys‹ bilden das Hintergrundrauschen für ganz andere Geschichten, die man sich nach dem Abendessen zu erzählen beginnt. Den Anlaß hierfür bietet Elvira – anfangs halten sie alle für die Geliebte von Boris –, die auch eine Handwerkergeschichte erlebt hat. Während der Renovierung ihrer Wohnung hatte sie sich angewöhnt, die Maler, Klempner und Maurer mit Kaffee, Cola und Brötchen zu versorgen. Eines Tages kam der Schweißer, der außen auf einem Gerüst arbeitete und dem sie den Kaffee bislang rausgestellt hatte, durch die Balkontür herein, um die Toilette zu benutzen. Er betrachtete das Zimmer, als wäre es ein Museum, und sagte: »Alles schön, aber wenn man arbeitet und schläft, sieht man das gar nicht.« Vermutlich ist es dieser Satz, der Elvira zum Erzählen reizt und Boris provoziert. Letztlich aber wissen beide nicht so recht, was sie hier vor ihren Gästen verhandeln; die Außenbeobachtung des Schweißers markiert mehr einen blinden Fleck als ein transparentes Streitmotiv.

Um den in der Luft liegenden Konflikt zwischen den beiden zu entschärfen, beginnt Charlotte nun ihrerseits etwas zu erzählen: »Ich kenne das, so was hab ich auch mal erlebt ...«. Sie hatte ihre Wohnung an eine Filmfirma vermietet und lebte mit ihrem Mann Paul und ihrer Tochter Martha drei Tage im Hotel und bekam dafür nicht nur dreitausend Mark, sondern auch die Wohnung komplett renoviert. Als sie zurückkommen, passiert Folgendes: »Und dann stehen wir da, in unseren vier Wänden, und alles ist wie früher, nur eben frisch gestrichen. Irgendwie ist das komisch. Paul merkt es und ich merke es, aber wir reden nicht darüber ... Und da plötzlich heult Martha los, sie steht auf der Schwelle zu ihrem Zimmer und heult immer lauter. Ich seh rein, kein Grund zur Aufregung, denke ich, die Fotos und die Poster hängen alle ungefähr dort, wo sie auch vorher gewesen waren, nur ein Poster ist abgerissen, und ich frage,

wer hat denn das gemacht – aber es war Martha selbst. Sie hat es abgefetzt und fetzt schon das nächste herunter, eins nach dem anderen, obwohl die alle an der richtigen Stelle hingen. Ich weiß nicht, wie ich es beschreiben soll.« Es gibt nun Mutmaßungen darüber, was passiert ist. Die einen meinen, es sei so, als ob Einbrecher im Haus gewesen wären; Charlotte hingegen sagt, daß es vor allem deshalb unheimlich war, weil alles so aussah wie vorher.

Doch man diskutiert diese Frage nicht weiter, sofort übernimmt der nächste den Stab: »Irgendwas ist passiert«, sagte Ines, »aber du kriegst es nicht zu fassen, du kriegst es nicht zwischen die Hände, du kannst es nicht mal sehen, aber es ist da.« Sie erzählt von einer Motorbootfahrt in Kroatien, bei der Rückfahrt von den Kornati-Inseln gibt der Führer plötzlich Gas und prescht mit waaghalsigen Manövern übers Wasser, so daß die kleine Urlaubergruppe um Leib und Leben fürchtet. Als er wieder auf Normalgeschwindigkeit herunterfährt, schreien Ines und ihr Freund Pawel ganz außer sich: »We want to live!« Der Kroatie winkt nur verächtlich ab und ruft »It's like nothing« oder – darüber wird man sich nicht einig – »Life is nothing«. Als die Gruppe an Land geht, hat er die Sonnenbrille abgenommen, und Ines sieht, daß ihm ein Auge fehlt: »Vielleicht klingt es pervers, aber als ich die vernähte Augenhöhle sah, beruhigte ich mich, das war so etwas wie eine Erklärung«. Sie vermuten, daß der Mann am Jugoslawienkrieg teilgenommen hat und aufgrund seiner Erlebnisse derart selbstmörderisch den Motor ausfährt.

Auffällig an den bislang gehörten Geschichten ist, daß die Protagonisten alle behaupten, sie würden von einer unerklärlichen Begebenheit berichten und zugleich eine »Erklärung« für das geben, was vorgefallen ist. Erzählt man sich die Geschichten, um sie für sich zu klären? Gibt es das Geheimnisvolle überhaupt, das die kleine Runde zum Geschichtenerzählen anstachelt, oder liegt es an der Kraft, die solche Geschehnisse im späteren Leben entfalten? Diesen Punkt bringt der nächste Erzähler ins Spiel: »Man kann oft gar nichts dafür«, sagte Fred, »so wie euer Peter vielleicht auch nicht viel dafür kann. Mir ist mal so was passiert, kein Krieg natürlich, aber so was kann ganz schnell gehen, ein blöder Scherz, eine Unbeherrschtheit, Geilheit, das reicht schon.« Fred berichtet, wie er als Siebzehnjähriger mit seiner sechzehnjährigen Freundin in einem Waldteich badete und wie sie dabei von vier Männern überrascht wurden, die ihnen die Sachen wegnahmen. Die wollten sie nur unter der Bedingung zurückgeben, daß die beiden, nackt wie sie waren, aus dem Wasser kämen und die Kleidungsstücke einzeln bei ihnen abholten. Obwohl Fred sich angesichts dieser Übermacht nichts vorzuwerfen hatte, zerbrach an dem Zwischenfall ihre Liebe. »Vielleicht hätte es uns gerettet, wenn wir die Nacht zusammengeblieben wären. Aber vielleicht ging das schon nicht mehr, danach

jedenfalls ging das von Tag zu Tag weniger ... Jedes beliebige Wort konnte uns zurück an den Waldteich führen.«

Vier Geschichten hat man bislang gehört: Elviras Geschichte mit dem Schweißer, Charlottes Erzählung über die Drei-Tage-Vermietung ihrer Wohnung, Ines und Pawels Bericht von der gefährlichen Bootsfahrt und die Badegeschichte von Fred. Elvira ist zu diesem Zeitpunkt bereits eingeschlafen, man verharret eine Weile schweigend und der Erzähler erinnert sich: »Eine seltsame Ruhe war über uns gekommen ... Als irritierend empfand ich, daß das Erzählte ein angenehmes Gefühl in mir hinterlassen hatte.« Wenn man bedenkt, daß es sich in keinem der Fälle um eine heitere oder glückliche Geschichte handelte, ist das schon verwunderlich. Selbst auf den aufgebrachtten Boris wirken sie beruhigend. Wie ist dies möglich?

Erzählt wird jedesmal von einem existentiellen Ereignis, das einen Bifurkationspunkt im Leben markiert. Besonders deutlich wurde dies in der letzten Geschichte, in der durch Schikane eine fragile Liebesbeziehung zerbricht. Was Fred zum Erzählen drängt – das eigentlich Unfaßbare an der Geschichte – dürfte jedoch darin liegen, daß alles auch ganz anders hätte ausgehen können, daß dieses Erlebnis die beiden Verliebten nicht unbedingt entzweien mußte, sondern sie ebensogut auch fester hätte aneinander binden können. Das ›Beunruhigende‹ ist, daß es weder zum damaligen Zeitpunkt noch zwanzig, dreißig Jahre später eine sichere Antwort darauf gibt, was man tun soll, um heil und unbeschadet aus einer solchen Situation herauszukommen.

Wie läßt sich diese Idee auf die anderen drei Geschichten übertragen, in denen sich die Alternative von Gelingen und Mißglücken weit weniger deutlich stellt? Die Erzählung von der für drei Tage in ein Filmstudio verwandelten Wohnung spielte sich zu einer Zeit ab, »als [Charlotte] noch mit Paul zusammen war«. Schnell wird deutlich, daß Charlotte in dieser Geschichte auch ihre alte Beziehung mitdiskutiert: »Der wußte ja angeblich immer, wie man es macht, und hat – zu mir natürlich kein Wort – unsere Adresse einer Agentur gegeben, falls sie mal eine Location suchen, Werbespots und solches Zeug.« Zwar führte die lukrative Zimmervermietung nicht, wie der Badeausflug von Fred, unmittelbar zur Trennung der beiden, aber sie scheint eine Situation zu schaffen, in der zwei Entwürfe vom guten Leben miteinander in Konflikt geraten. Paul ist pragmatisch, er geht davon aus, daß man die Gelegenheit, in drei Tagen dreitausend Mark zu verdienen, unbedingt nutzen sollte, und er überzeugt oder besser gesagt überredet auch seine Frau. »Paul fragte mich immer wieder, ob ich ne andere Arbeit wußte, bei der man in drei Tagen dreitausend Mark verdient. Mir wäre da schon eine eingefallen, aber das hab ich mich nicht getraut zu sagen, dann wäre er wohl ausgerastet.« Bei Charlotte hingegen

scheint es Werte zu geben, die sich weniger klar artikulieren und nur schwer ins Feld der Familiendiskussion führen lassen, die aber dafür um so stärker ihr Handeln bestimmen. Charlottes Empfinden läßt es eigentlich nicht zu, die eigene Wohnung an Fremde zu vermieten. »Ich hatte so was von Heimweh, das hab ich noch nie erlebt. Ich fühlte mich tatsächlich, als wäre ich auf den Strich gegangen, und dann mußten wir darüber lachen, weil es ja Blödsinn war.« Aber es war natürlich kein Blödsinn, sondern Lebenssinn, der hier sichtbar wird. Charlotte merkt, daß für sie die Wohnung als Ort der Familie ›unverkäuflich‹ ist, sie spürte schon vorher, daß sie dieses Geschäft auch ihrer Tochter nicht zumuten kann: »Ich dachte noch an Martha, aber Paul meinte, wir könnten es ihr ja als Überraschung präsentieren«. Was sich an dieser lapidaren Bemerkung zeigt, ist, wie anders die Glücksökonomie von Paul beschaffen ist, der beim besten Willen nicht versteht, in was für ein Familiendrama er hier geraten ist und welche Rolle er dabei spielt. Charlottes Geschichte führt nicht zur Trennung, aber sie zeigt plötzlich und unerwartet, daß eine Trennung möglich ist, daß hier zwei Menschen zusammenleben, die vielleicht nicht zusammenpassen. Die Beunruhigung, die für Charlotte von diesem Erlebnis ausgeht, liegt in der Ambivalenz der ganzen Situation, denn sie muß weder sich noch kann sie Paul Vorwürfe für diese Geschichte machen, die vielleicht der Anfang vom Ende ihrer Beziehung war.

An der Geschichte von Elvira läßt sich das existentielle Ereignis leicht benennen. Wie man später erfährt, ist sie nicht die Geliebte von Boris, sondern seine vor kurzem bei ihm aufgetauchte Tochter. Die Bemerkungen des Schweißers wurden zum Kristallisationspunkt eines schwelenden Streits zwischen Boris und ihr. Er will, daß sie bei ihm einzieht, sie möchte sich eine Studentenbude suchen. Zum Konflikt kommt es, weil sie mit den Augen eines Fremden, mit seiner Kosten-Nutzen-Rechnung von Arbeit und Leben, auf die Wohnung schaut.

Auch bei der Bootsfahrt in Kroatien geht es um einen entscheidenden Blickwechsel. »Das Leben ist nichts« oder »Das ist gar nichts« bekommen Ines und Pawel und die Touristen zu hören, als sie sich über die halsbrecherische Raserei beschwerten. Es ist nicht ausschlaggebend, ob der Bootsführer sein Auge tatsächlich im Jugoslawienkrieg verloren hat, es reicht, daß man auf einmal spürt, die eigenen Sicherheitsbedürfnisse sind ›nichts‹ im Vergleich mit einem solchen Geschehen.

### *Existentielle Erfahrung*

Literatur reproduziert nicht einfach die Welt, wie sie ist, sondern sie schärft die Wahrnehmung der Realität. Der Philosophie werden dadurch Wirklich-

keitsbeschreibungen bereitgestellt, aus denen sich viel präzisere Gedanken, Begriffe und Theorien entfalten lassen als aus der unmittelbar erfahrbaren Realität. Glückliche Resonanzen zwischen beiden gibt es immer dort, wo die Literatur eine Art phänomenologische Vorarbeit für das philosophische Denken leistet und der poetisch inspirierte philosophische Gedanke Gehalt und Anspruch der Literatur artikuliert.

Schulzes Handy-Geschichten zielen auf ›existentielle Erfahrungen‹ und in manchen, wie in »Calcutta«, gelingt das auf bewundernswerte Weise. »Eine Nacht bei Boris« ermöglicht jedoch am ehesten, diesem Phänomen näher zu kommen. Was hier verhandelt wird, ist so disparat, undurchsichtig und vielgestaltig, daß man eine berechtigte Scheu davor hat, alles auf diesen Begriff zu bringen. Andererseits bietet gerade die phänomenologische Komplexität, welche diese Geschichtengeschichte besitzt, der Philosophie eine Chance, ein Theoriemodell der existentiellen Erfahrung zu entwickeln.

Es sind vier Momente, die sich hier begrifflich extrahieren lassen. Erstens: Existentielle Erfahrung hat einen blinden Fleck. Wer sie gemacht hat und davon erzählt, bemerkt, daß er sie nicht zu fassen bekommt und nicht ganz durchschaut. Zweitens: Die Erzähler sind von dem, was sie erlebt haben, beunruhigt, ohne sagen zu können, warum. Drittens: Erfahrungen dieser Art sind mit einer Intervention verbunden, einer Verletzung der Eigensphäre durch Fremde: Der Schweißer steigt zu Elvira in die Wohnung, die vier Männer vom Waldteich verletzen die Intimsphäre von Fred und seiner Freundin, eine Filmfirma nistet sich bei Charlotte und Paul ein und der kroatische Bootsführer zerstört rücksichtslos eine heile Urlauberwelt. Viertens wird das Erzählen über diese Erlebnisse als beglückend empfunden, so daß eine existentielle Erfahrung in eine Glückserfahrung umzuschlagen scheint. Ob und inwiefern dies alles miteinander zu tun hat, kann und muß den Erzählenden und dem Ich-Erzähler rätselhaft bleiben. Es ist kein Thema zum Erzählen, sondern Gegenstand der Reflexion.

Der unklare Begriff der existentiellen Erfahrung würde sich klären, wenn man jene vier disparaten Erfahrungsmomente zu einem Modell verknüpfen könnte. Existentiell ist eine Erfahrung, welche die Existenz eines Menschen, seine Lebensform und Lebensweise, betrifft. Es ist eine Selbsterfahrung und nicht bloß eine beliebige Erfahrung in der Welt. Wer im Angeln, Einkaufen oder Autofahren erfahren ist, ist deshalb noch nicht existentiell erfahren, sondern hat lediglich etwas gelernt.

Jede Selbstwahrnehmung korreliert mit einer Vorstellung von ›der Welt‹ oder ›dem Leben‹. Solche subjektiven Welt- und Lebenskonzepte sind Vereinfachungen dessen, was die Welt oder das Leben in seiner ganzen Uferlosigkeit



und Abgründigkeit ›eigentlich‹ ausmacht. Der Vorteil einer solchen Komplexitätsreduzierten Weltvorstellung ist, daß sie an die konkrete Lebensform eines Menschen angepaßt ist und eine lebensweltliche Orientierung überhaupt erst ermöglicht. Man könnte auch sagen, daß jeder Mensch sich mit seinen Weltbildern in der ökologischen Nische einrichtet, in der er gerade existiert – ganz gleich, wie weltoffen er ist. Existentielle Erfahrungen, so läßt sich vermuten, entstehen an den Bruchstellen zwischen Lebenswelt und Welt.

Lebenswelten haben einen Horizont, der sich zwar verschieben, aber nicht überschreiten läßt. Sie ziehen eine Grenze zwischen dem, was für das Subjekt gegeben ist – was in seinem Leben einen realen Wert hat, woran sein Denken und Fühlen hängt, wonach sich seine Entscheidungen richten –, und dem, womit es nicht rechnen muß, was für es quasi nicht existiert. Es gibt nun eine bestimmte Art von welthaltigen Ereignissen, die wie ein Meteorit in die Lebenswelt eindringen. Ein solcher Einbruch von Welt in die Lebenswelt ist die existentielle Erfahrung. Es kommt zu einer Intervention – in Gestalt eines Schweißers, einer Filmfirma oder einer firmengesponserten Geliebten –, doch die damit verbundenen Erlebnisse ergeben für die Betroffenen keinen Sinn. Man weiß nicht, was sie bedeuten, man weiß nicht, wie man sich ihnen gegenüber verhält. Dennoch gibt es auch für derartige blinde Flecken in den Lebenswelten ein Reaktionsmuster, das das Verhalten bestimmt: Das unbestimmte Ereignis erzeugt eine innere Anspannung – eine allgemeine Bereitschaft zu handeln – und bringt damit den aus der Ruhe, dem es widerfährt. Insofern gehören nicht nur die Blindheit und die Intervention, sondern auch die Beunruhigung, welche alle Protagonisten in den Handy-Geschichten durchleben, zur existenziellen Erfahrung hinzu.

Wie aber verhält es sich mit dem vierten Merkmal, dem Glücksgefühl, das der Erzähler empfand? Welchen Ort hat es in diesem Theoriemodell? Am Ende von »Eine Nacht bei Boris« tritt dieser Aspekt noch deutlicher hervor, man ist über dem Geschichtenerzählen eingeschlafen und bleibt bis zum Morgen zusammen: »Es mag merkwürdig klingen, aber nach dem Erwachen empfand ich Stolz, als wäre es eine Leistung, im Sitzen und in Gegenwart anderer eingeschlafen zu sein. Ich war zufrieden, zufrieden und glücklich, wie über ein Geschenk, das man sich schon sein ganzes Leben gewünscht hat.« Wie ist es möglich, daß so beunruhigende Geschichten mit unschönem Ende solch ein Glücksgefühl auslösen, zumal immer ›etwas‹ von außen in die persönliche Sphäre der Betroffenen eindringt und diese verletzt?

Es gibt keine existentiellen Erlebnisse an sich, sondern sie verwandeln sich erst dann in eine existentielle Erfahrung, wenn man sie reflektiert. Erst mit diesem Abstand wird offenbar, was der unmittelbar Involvierte nicht sieht:

daß es ein Bifurkationspunkt im eigenen Dasein ist, eine Verzweigung, an der das Leben auch eine andere Richtung nehmen könnte. Für einen Augenblick erscheint die Welt in der Lebenswelt, zeigt sich die Möglichkeit einer Existenz jenseits der eigenen Grenzen.

Wieso aber ist eine solche Erfahrung eine Glückserfahrung? In hochgradig individualisierten Gesellschaften sind Glücksvorstellungen stark an die Ideale der Freiheit und Selbstverwirklichung gebunden. Entsprechend wird das eigene Leben als beschränkt erfahren, sobald es dem Subjekt als eingegrenzter Möglichkeitsraum erscheint. Mit anderen Worten, in der liberalen Gesellschaft verwandelt sich jeder Freiraum, der als begrenzt erkennbar wird, in eine Form von Unfreiheit und wird als ein Unglück erlebt. Dies ist selbst dann der Fall, wenn das Subjekt niemanden und nichts dafür verantwortlich machen kann als sich selbst. Wer auf ein solches Unglück stößt, für den werden die existentiellen Erfahrungen, die den realen Begrenzungen zum Trotz das eigene Möglichein bezeugen, zu einer Glückserfahrung.

Der Erzähler von »Eine Nacht bei Boris« findet für das Glücksgefühl, das ihn befällt, eine wunderbare Metapher, die ihm wegen ihrer Großspurigkeit aber selbst ein wenig peinlich ist: »Vielleicht rufe ich Spötter auf den Plan, wenn ich bekenne, daß ich an die stillgelegten Tagebaue denken mußte, in denen plötzlich – keiner weiß, wieso – alle möglichen Gewächse auftauchen wie vor zig Millionen Jahren, als wäre nichts weiter dabei, wieder ganz von vorn zu beginnen. So ein Gefühl hatte ich.«

### *Geschichtengeschichte II*

Als der Erzähler sich an seine Befindlichkeit in jener Nacht bei Boris erinnert, ist das Geschichtenerzählen noch lange nicht zu Ende. Es folgen noch eine fünfte und sechste Geschichte, die allerdings andersgeartet sind als die vier vorangegangenen. Zunächst überlegt er, ob er nicht selbst etwas berichten könnte, verzichtet aber darauf und meint im nachhinein: »Ich selbst habe nichts erzählt. Mir widerfährt nichts, was sich zu einer Art Geschichte fügen würde. Ich bin auch kein unterhaltsamer Typ, leider, früher habe ich darunter gelitten. Ich überlegte, ob ich das, was ich ein paar Wochen zuvor im Radio gehört hatte, beisteuern sollte, einen Zwischenfall, an den ich immer wieder denken mußte.« Diese nichterzählte Geschichte geht als fünfte in *Eine Nacht bei Boris* ein.

Der Mann erinnert sich an ein Interview, in dem eine Opernsängerin, die ihr Abschiedskonzert gegeben hatte, von der Moderatorin gefragt wurde, »ob man jenseits der fünfzig noch Freundschaften schließen könne, richtige Freund-

schaften, Lebensfreundschaften«, woraufhin die Sängerin aufgebracht rief: »Ja, wieso denn nicht!« und jede Erläuterung schroff zurückwies.

Weshalb diese Empörung? Es ist in modernen Leistungsgesellschaften die Regel, daß Menschen im Alter an sozialer Attraktivität verlieren, so daß auch die Chancen schwinden, neue Freundschaften zu schließen. Freunde aber sind in der eigenen festgefühten Lebenswelt ein Fenster zur Welt. Das Leben zieht sich mehr und mehr zu einem abgeschlossenen Möglichkeitsraum zusammen, in dem alles, was geschieht, vorhersehbar wird – und damit nicht mehr so recht fasziniert. Alle Möglichkeiten, die man in den Blick bekommt, sind Möglichkeiten, die man bereits kennt, und es liegt nahe, diesen Blick auch auf seine Mitmenschen zu übertragen. Mit schwindender Irritationsfähigkeit schwindet aber auch die Lebendigkeit jüngerer Jahre. Die unschuldige Frage nach neuen Freundschaften im Alter erweist sich als Frage nach der Offenheit des Lebensentwurfs; und die Opernsängerin nahm sie als Intervention in ihre Privatsphäre wahr, weil die Frage hier entweder keinen Platz oder keine erfreuliche Antwort gefunden hat.

Interessant ist, daß sich die Frau weder zum Nachdenken noch zum Streiten bewegen läßt, sondern etwas ähnlich Provozierendes tut, indem sie von einem Börsenmakler erzählt, den sie vor kurzem kennenlernte und der ihr gegenüber die Meinung vertrat, »daß der Sozialismus das einzig Richtige sei, man müsse den Armen helfen und den Reichen etwas wegnehmen«. Von diesem Thema läßt sie sich nicht mehr abbringen, es kommt zum ungewollten Rollentausch, bei dem die Rundfunkfrau gefragt wird: »Glauben Sie denn nicht, daß viel zu viele bei uns an Kriegen verdienen?« – woraufhin das Gespräch unterbrochen und Musik eingespielt wird. Das Interview gerät aufgrund einer doppelten Intervention aus der Bahn. Jeder Gesprächspartner beleuchtet den blinden Fleck der jeweils anderen Lebenswelt (die im weitesten Sinne auch eine Berufswelt sein kann) und löst damit Empörung und harsche Reaktionen aus. Man hat es also mit denselben Erfahrungen zu tun, die auch für die anderen Geschichten charakteristisch sind. Dennoch meint der Erzähler, nachdem er sich an die Sendung erinnert hat: »Davon hätte ich sprechen können. Doch das hatte keinen Zusammenhang mit dem bisher Erzählten. Zudem erschien es mir auch armselig, eine Radiogeschichte wiederzugeben.«

Die Vergleichbarkeit mit den vorangegangenen Geschichten wird dadurch erschwert, daß es sich hier um »negative« Erfahrungen handelt. Die Grenzen einer Lebenswelt sind nicht bloß eingebildete Grenzen, die man nach Belieben ignorieren, verschieben oder umdeuten kann, sondern sie setzen dem, der sie überschreitet, immer einen bestimmten Widerstand entgegen. Sowohl beim Alter als auch bei Gesellschaftsordnungen sind Kräfte am Werk, denen der

Einzelne mehr oder weniger hilflos ausgeliefert ist. Denkbar wäre es natürlich, daß man im Alter lernt, sich anderen Menschen noch einmal in einer überraschenden Weise zu öffnen, oder daß man eine Vorstellung davon gewinnt, wie eine kapitalistische Gesellschaft nicht nur Kapital, sondern auch Gerechtigkeit mehreren könnte. Aber wirklich gesehen oder gehört hat man im Radiogespräch der beiden Frauen von solchen Möglichkeiten nichts. Das Interview stößt zwar an Lebensweltgrenzen, prallt aber an ihnen zurück.

Einen ähnlich ›negativen‹ Ausgang weist auch die sechste Geschichte von Pawel und Ines auf. Es ist allerdings gut möglich, daß die entscheidenden Details dieser und der vorhergehenden Geschichte im Halbschlaf des Erzählers verlorengegangen sind, denn dieser meint selbst: »Meine Erinnerung an die Nacht bei Boris verliert nach Freds Bericht an Deutlichkeit, zumindest was Inhalt und Reihenfolge des Erzählens angeht. Die Stimmung ist mir um so gegenwärtiger.« Doch auch der lückenhafte Bericht zeigt, daß es bestimmte Existenzmöglichkeiten für Pawel einfach nicht gibt. Ines und er waren einmal in einem als Privatbesitz ausgedachten Park mit Landhaus spazierengegangen. Später hatten sein Freund Jürgen und die Erbin des Anwesens ein Verhältnis, was Pawel seinen nächtlichen Zuhörern so erzählt: »Als ich dann erfuhr, wen mein Freund kennengelernt hatte, glaubte ich plötzlich an Schicksal, an ein fehlgeleitetes Schicksal, als wäre hier etwas verwechselt worden, eine falsche Telefonverbindung sozusagen ...« Ines lächelte und sagte, ohne die Augen zu öffnen: ›So, so.‹ ›Ich meine doch nur‹, sagte Pawel, ›daß wir dorthin gehört hätten und nicht Jürgen.‹

Man kann sich in den schönsten Illusionen wiegen, solange man ihnen nicht zu nahe kommt und kein zufälliges Ereignis ihre Wirklichkeitsferne offenbart. Ein solcher Realitätstest war für Paul die Bekanntschaft seines Freundes mit der Landhauserbin, die ihm die ganze Unwahrscheinlichkeit seiner Vorstellung vom guten Leben auf dem Lande vor Augen führt. Eine existentielle Erfahrung ist eine Erfahrung der Welt in der Lebenswelt. An dieser Erzählung wird etwas deutlich, das an den vorangegangenen Geschichten weniger auffiel: daß nämlich zur jeweiligen Lebenswelt nicht nur die Realitätsvorstellungen der Menschen, sondern auch ihre Träume, Wünsche und Phantasien gehören; diese bestimmen, was in einem konkreten menschlichen Daseinskreis möglich erscheint. Existentielle Erfahrungen offenbaren also nicht nur ungesehene Möglichkeiten, sondern reinigen auch die Vorstellungswelten der Subjekte von Möglichkeiten, die es nicht gibt.

Die Protagonisten von Schulzes Erzählungen haben keine Theorien über das Leben und behelfen sich höchstens mit ein bißchen Küchentischphilosophie. Ansonsten gewinnen sie ihre Einsichten aus genauen Beobachtungen, die sich

für sie zu Metaphern und Bildern verdichten. So erinnert sich Paul an einen Überraschungseffekt, der ihn beim Spazierengehen in jenem Park faszinierte und ihm den desillusionierenden Charakter seiner Erfahrung noch einmal vor Augen führte: »Das Wundersamste aber war, daß die große Wiese sanft anstieg, ohne den Blick auf das, was dahinter lag, freizugeben, so daß ich dachte, dort beginnt das Meer oder zumindest ein großer See, und erst ein paar Meter vor dem Acker zerplatzte die Illusion.«

Normalerweise denkt man, wenn von existentiellen Erfahrungen die Rede ist, an Tod, Krieg, Revolution und Gewalt und nicht an die feinen Irritationen, auf welche die Leute in jener Nacht bei Boris plötzlich sensibel reagieren. Eigentlich ist auch in Schulzes Geschichten von solchen Dingen die Rede – Kevins Unfall, die Sozialismusfrage des Bankers, der Jugoslawienkrieg, die Schikane am Waldteich –, doch sie betreffen die Menschen nur indirekt oder streifen lediglich ihr Schicksal. Ein gewisser Abstand ist entscheidend für eine existentielle Erfahrung. Sobald die elementaren Mächte mit Gewalt ins Spiel kommen, reißen sie die Menschen mit sich fort, zwingen sie zum Handeln, verändern ihr Verhalten, lassen sie verstummen, traumatisieren oder zerbrechen sie. Wenn überhaupt, lassen sich solche Realitätserfahrungen, bei denen die nackte Existenz auf dem Spiel steht, erst mit großer biographischer Distanz verarbeiten. Was man alltagssprachlich als ›existentielle Erfahrung‹ bezeichnet, ist letztlich ein Schrumpfbegriff. Der Philosophie kommt es entgegen, daß Schulzes Erzählfiguren nicht unter einem derart übermächtigen Wirklichkeitsdruck stehen, wo jedes Wort von Kanonendonner und Schmerzensschreien übertönt wird.

Der Ich-Erzähler bei der Einzugsfeier ist sich bis zuletzt nicht im klaren darüber, welche Form seine Geschichte annehmen wird. Eigentlich hatte er sich vorgenommen, über die seltsame Nacht eine Novelle zu schreiben. Doch er ist sich nicht sicher, wann und wie sie enden soll. Wenn er das nicht wisse, meint seine Frau, könne er das Schreiben auch lassen. Daraufhin stellt er eine grundsätzliche Überlegung an: »Der Untertitel war einfach falsch. Im Alltag gibt es keine Novellen. Also habe ich den Untertitel einfach gestrichen.« Spätestens damit dürfte klar geworden sein, daß »Eine Nacht bei Boris« keine Fortsetzung von »Tausendundeiner Nacht« ist. Es ist keine Geschichte in alter Manier, keine Novelle, es gibt keine überschaubare Handlung, die in einen zentralen Konflikt mündet. Die Handlung ist undurchsichtig, sie hat mehrere Erzählstränge, und der Konflikt zwischen den Menschen, wenn er überhaupt ausgemacht werden kann, ist marginal. Ingo Schulzes Geschichten realisieren sich gleichsam auf einer Beobachtungsebene zweiter Ordnung, auf welcher die Verweisungszusammenhänge zwischen den Geschehnissen eine Handlung,

einen Konflikt, Anfang und Ende der Geschichte und damit auch ihre Form konstituieren.

Auch die vom Ich-Erzähler erzählte Geschichte in »Eine Nacht bei Boris« wird erst durch eine Irritation in Gang gesetzt – sie gibt zugleich den Startschuß für den Staffellauf durch die Geschichten dieser Nacht. Die Irritation heißt Elvira, die alle Versammelten für die neue Geliebte von Boris halten. Männer wie Frauen bringen dem Mädchen sofort alle Aufmerksamkeit entgegen. Als das Weinglas für Elvira fehlt, finden sich »gleich mehrere Kandidaten, darunter auch ich, die ihr ein Glas aus der Küche holen« wollen, erinnert sich der Erzähler. Die allgemeine Erwartung, daß hier ein in jeder Beziehung hilfebedürftiges Wesen am Tisch sitzt, läßt alle (außer Boris) darauf dringen, daß Elvira die merkwürdige Handwerkergeschichte erzählt. Dies bringt Boris aus der Fassung, woraufhin Charlotte mit einer ähnlich verrückten Geschichte beginnt – und das Geschichtenerzählen nimmt seinen Lauf.

Auch für die Rahmenhandlung, also für Erzählung Nummer sieben, gilt: Die existentielle Erfahrung ist der Stoff, aus dem die Geschichte gemacht ist. Ihr Gegenstand ist weder Psychologie noch Moral, sondern die menschliche Existenz schlechthin. Immer wieder zeigt sich, daß die Erfahrung der Unbestimmtheit des Daseins glücklich macht. Aber ist sie auch ein Rezept zum Glücklicherweise?

Schulzes Geschichten besitzen wie alle gelungene Kunst ein sublimes normatives Moment. Glück ist normalerweise etwas, das ergriffen sein will. Daraus läßt sich allerdings nicht schlußfolgern, daß jedes Glück immer von jedermann ergriffen werden sollte. Schon Platon zeigte, daß es höhere und niedere Stufen von Glück gibt und daß bestimmte Formen des Glücklichen – bei ihm die kontemplative Schau der Ideen – allen anderen vorzuziehen seien. Die Philosophie zehrte lange von dem Gedanken, daß das sich selbst transparente Leben das gute Leben sei. Ohne religiöses Heilsversprechen läßt sich diese geschichtsmächtige europäische Idee aber kaum verallgemeinern. Das profane Glück kennt unzählige Gestalten und läßt sich als radikal subjektivierte Glück nicht hierarchisieren. Spricht man von »existentieller Erfahrung«, kommt dieser wirkungsmächtige Gedanke der Geistesgeschichte ins Spiel und löst eine Kaskade von Ressentiments aus, weil hinter diesem Begriff ein antiliberaler Geist vermutet wird.

Man könnte allerdings auch annehmen, daß mit fortschreitender Individualisierung die Erfahrung eigenen Möglichseins trotz begrenzter Möglichkeitsräume kulturübergreifende Bedeutung erlangt. Ähnlich wie bei den Menschenrechten könnte die existentielle Erfahrung sich als Eigenwert einer liberalen Kultur erweisen. In welchem Sinn erheben Schulzes Handy-Geschichten also einen normativen Anspruch?

Sie sind auf einen blinden Fleck der Gegenwartskultur ausgerichtet. Die Postmoderne legitimiert sich durch ihre Kritik am modernistischen Kulturbegriff, der bis in die siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts der platonischen Idee einer Hierarchie des Glücks verpflichtet blieb. Wenn sich nun »Pluralität« als neuer kultureller Leitbegriff etabliert hat, bedeutet dies nicht zuletzt eine Pluralisierung der Glücksauffassung, sprich die soziale Anerkennung der Gleichrangigkeit aller individuellen Vorstellungen vom Glücklichen. Jeder kann und soll nach seiner Façon glücklich werden, hierfür gibt es keine verbindlichen kulturellen Konzepte, höchstens Lebensberatung und Therapie. Dies ist die Quintessenz einer seit der Neuzeit andauernden gesellschaftlichen Emanzipationsbewegung. So weit, so gut. In der Postmoderne aber wird diese Leitidee nicht selbstreflexiv gebraucht und blockiert damit systematisch den Gedanken, daß Glück – konsequent pluralistisch gedacht – auch hierarchisierte Glücksauffassungen beinhalten müßte. Es ist den Menschen in einer liberalen Gesellschaft schließlich freigestellt, sich eine eigene Rangfolge des Glücks zu suchen, sie auszuprobieren, zu verwerfen oder ihr zu folgen.

Eigentlich ist dies eine Banalität, die kaum der Rede wert ist; im Wertehaushalt einer Gesellschaft aber, in der Pluralität als universeller Wert gehandelt wird, stößt man an diesem Punkt auf Blindstellen der sozialen Kommunikation. Das gängige Konzept von Pluralität reflektiert nicht, daß es selbst normativ geworden ist. Es legitimiert sich über die Idee der Undurchschaubarkeit der Welt. Oder anders ausgedrückt, der abstrakte Leitgedanke von der Gleichrangigkeit und Toleranz der Glücksvorstellungen, Lebensformen und Sinnkonzepte produziert hinterrücks ein Tabu, das in bezug auf die Frage nach verbindenden Werten immer wieder zum Tabubruch reizt. Jede Form der Selbstreflexion wird allein dadurch, daß sie das postmoderne Ideal der Indifferenz neutralisiert und normative Differenzen zuläßt, als antiliberaler Zumutung zurückgewiesen oder fällt gar unter Totalitarismusverdacht. Das heißt umgekehrt: Um Wertunterscheidungen zu vermeiden, werden Intransparenz, Unbeobachtbarkeit und Unverständlichkeit zum sozialen Ideal.

Der Blindflug ist das epistemologische Ideal der Postmoderne. Das schlägt sich auch in den Sujets und Erzählformen der Gegenwartsliteratur nieder. Literatur gewinnt ihren Rang aber letztlich immer aus der Distanz zu solchen kulturellen Leitideen. An diesem neuralgischen Punkt schlagen Schulzes Geschichten einen anderen Ton an: Seine Protagonisten begeben sich auf individuelle Sinnsuche und erleben ihr größtes Glück in den kleinen Momenten der Selbstbesinnung. Das postmoderne Ideal der Intransparenz wird sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Formseite unterminiert. Inhaltlich, weil die Erzähler immer wieder versuchen, sich eine merkwürdige Begebenheit noch

einmal zu vergegenwärtigen und sich durch korrektes Wiedererzählen Klarheit zu verschaffen über das, was ihnen passiert ist. Sie suchen eine Einsicht, welcher der Welt gegenüber auf Wahrheit und sich selbst gegenüber auf Wahrhaftigkeit drängt. Es geht dem Erzähler mit anderen Worten darum, »den Dingen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen«, also auch »Boris und jener Nacht gerecht zu werden«. Selbst die immer schläfriger werdende Runde fühlt sich dem Ideal einer existentiellen Wachheit verbunden. Formal wird die kulturelle Präferenz für das Sich-unbeobachtbar-Machen aber auch durch die Erzählform unterlaufen, die die Sinnbezüge im literarischen Kunstwerk nicht einfach fortspinnt, sondern sie mit jedem Satz mehr und mehr verdichtet. Man hat es hier mit keiner »offenen Form« zu tun, auch handelt es sich nicht um die klassisch geschlossene Form einer Erzählung in alter Manier. Vielmehr entsteht eine sich selbst organisierende und damit auch sich selbst schließende Prosaform, die weder transparent noch intransparent ist, sondern sich selbst durchsichtig wird.