

konkreten Bezug. Die Hirten wirken weniger vom Anblick des Grabmals entsetzt, eher wie in Trance. Anders als bei Guercino tragen die Männer nicht einfache, zerschlissene Bauernhemden, Poussins außerordentlich gut gebaute Gestalten sind jetzt in wunderbar gefaltete, knappe Stoffe gewandelt. Ein schönes Mädchen steht bei ihnen und lächelt verklärt. Panofsky: „Kurzum, Poussins Louvre-Bild zeigt nicht mehr eine dramatische Begegnung mit dem Tod, sondern ein kontemplatives Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit.“

Wie wir sehen, ist es auch hier nicht gelungen, den Tod aus Arkadien zu vertreiben, doch wenigstens ist seine Erscheinung nun zurückhaltend, milde. Was jetzt zählt, ist die Schönheit des Lebens, ist die Jugend. Diese ist hier dargestellt in ihrer Blüte, kein grausiger Totenkopf erschreckt sie und mahnt sie zur Besserung. Ein wenig Nachdenklichkeit genügt, ein Hauch von Melancholie schmückt die hübschen Gesichter. Der „erste Maler Frankreichs“ Nicolas Poussin versöhnt Jugend und Tod in einem kompositorischen Meisterwerk. Werden die hier dargestellten Schönen den Verlockungen und Glücksversprechungen irdischer Freuden widerstehen können, um im Jenseits dafür die himmlischen zu genießen?

Lässt sich Verzicht denn überhaupt einlösen? Steht er moralisch höher als Lebensbejahung, eine Hingabe ans Hier und Jetzt? Worin besteht die wahre Tugend? Friedrich Schiller diskutiert diese Fragen in seinem Gedicht „Resignation“, woraus das eingangs zitierte Motto stammt. Dabei handelt es sich um nicht weniger als ein philosophisch-theologisches Streitgespräch einer Seele mit der Ewigkeit: An den Pforten des Paradieses angelangt, fordert sie die verdiente Entlohnung für ihren konsequenten Verzicht auf Erfüllung zu Lebzeiten; ihren „Vollmachtbrief zum Glücke“ legt sie zum Beweis ungeöffnet vor, um ihn jetzt endlich einzulösen. Doch die Antwort, die sie erhält, ist mehr als ernüchternd. Das Glück, das nicht augenblicklich ergriffen und genossen wurde, ist für immer versäumt. Eine himmlische Entschädigung dafür gibt es nicht. „Was man von der Minute ausgeschlagen/ gibt keine Ewigkeit zurück.“ So auf sein Leben im Hier und Jetzt zurückgeworfen, kann auch der moderne Menschen durch keinen Totenschädel mehr erschreckt werden. Worauf soll er verzichten und wozu, wenn im Himmel keine Engel mehr singen?

Geduldig haben die Nachbarn der Autorin gelauscht. Ob diese nun weiterhin behaupten darf, auch sie sei in Arkadien geboren? Eine Antwort erdichte jeder sich selbst. //

Zum Weiterlesen:

Erwin Panofsky, **Et in Arcadia ego**. Poussin und die Tradition des Elegischen. Friedenauer Presse, Berlin 2002. 32 Seiten, 9,50 Euro

Susanne Fritz lebt als Autorin und Regisseurin in Freiburg im Breisgau. Sie schreibt Prosa sowie für Radio und Theater. Ihr Roman *Heimarbeit* ist letztes Jahr bei Klöpfer & Meyer in Tübingen erschienen.

## Kurzes Querfeldein durch die Genres Essay, Reportage und fiktionale Prosa

Höflicher Applaus. Die Schriftstellerin schließt ihr Buch.

Von Angelika Overath  
Der Veranstalter lächelt in den Saal; schwer zu sagen, was er jetzt mehr fürchtet: das bleierne Schweigen des Publikums oder die erste Wortmeldung, die glockenrein die eine Frage stellt: „Warum schreiben Sie?“ Vermutlich ist die Frage besser als ihr Ruf. Eine kürzere Antwort, die mir einfiel, hieß: Ich schreibe, weil ich atme, weil ich so bin. Die längere beginnt zu erzählen. Ich habe mich oft im Kino gelangweilt, aber nie an einer Bushaltestelle. So bin ich Reporterin geworden. Reisereportagen, Sozialreportagen, Porträts. Daneben Kritiken, Essays. Über Mangel an Ärger mit Redaktionen konnte ich mich nicht beklagen, aber prinzipiell war ich einverstanden mit meinem Beruf. Es gab keinen Grund, etwas zu ändern. Nach dem Tod meiner Mutter, dem sehr schnell der Tod meines Vaters folgte, saß ich dann auf einmal am Computer und hatte, während ich doch an einer Auftragsarbeit formulierte, schon ein anderes Fenster geöffnet, in das ich seltsame Dinge hineintippte. Abgerissene Wendungen. Fragmentierte Bilder. Erinnerungssplitter. Und nun wusste ich tatsächlich nicht, warum ich schrieb. Warum ich das schrieb. Offensichtlich wollte hier etwas erzählt werden, das zu keiner Reportage, zu keinem Essay taugte. Ich habe diese Stücke, die so unter der Hand entstanden, mit einer Mischung aus Faszination und Spott betrachtet. Ich hatte so etwas nicht erwartet. Jetzt aber war es da. Und indem ich diese Sprachvaganten ernst nahm und anfang, mit ihnen zu arbeiten, entstand mein erster Roman.

Schon als Reporterin war ich manchmal zu Lesungen eingeladen worden. Nun gehörte ich dazu; nach mehreren Büchern mit Reportagen und Essays hatte mich doch erst die fiktionale Prosa zur Schriftstellerin gemacht. Aber worin lag die literarische Wertschätzung, die mich auf einmal bedachte? Ich schrieb doch nicht anders. Es gab also einen geheimen Inventionsgraben, der erlaubte, noch den schlichtesten Roman selbstverständlich zur Literatur zu rechnen, während eine Reportage qua Genre immer Tagesjournalismus blieb.



# Warum ich Reporterin bin, auch wenn ich Romane schreibe

Jeder Reporter weiß, dass es kein Erzählen ohne Fiktionalisierung gibt. (Das liegt im Wesen des Erzählens. Jede Mutter, jeder Vater erfährt es, wenn die Kinder von ihren Feldforschungen nach Hause kommen: so viele zahnlückige Münder um den Küchentisch, so viele Geschichten. Gerade wenn alle dasselbe erlebt haben.) Eine gute, eine anschauliche Reportage ist ein von Grund auf erfundener Text. Schon während der Recherche muss abgewogen werden, welche Personen die Geschichte tragen können, welche Details zu Motiven taugen. Zu klären ist, in welcher Perspektive und Zeitstruktur erzählt werden soll und ob die Geschichte ein leitendes Ich braucht. Wie müssen die Schnitte kalkuliert werden, die das Tempo steuern? Das sind bei weitem nicht alle Fragen, doch ungefähr mit diesen Überlegungen geht es los. Aber fragt der Autor einer Erzählung anders?

Was die Reportage von den sogenannten fiktionalen Genres grundsätzlich unterscheidet, ist ihr Verhältnis zur Welt. Eine Reportage muss in dem, was überprüfbar ist, stimmen. Aber ist Faktentreue ein Kriterium, das Literatur ausschließt? Wohl kaum. Ein zweiter Unterschied liegt im Verhältnis zum Markt. Wer über den literarischen Markt wehklagt, kennt den journalistischen nicht. Große, aufwendige Reportagen werden meist von Hochglanzmagazinen finanziert, die streng publikumsorientiert arbeiten. Hier kommen „Textpflegeinstanzen“ zum Zug, die mit sicherem Instinkt jede ungewöhnliche Wendung gegen eine abgesicherte Alltagsformulierung auszutauschen versuchen. Ich habe aus diesem Grund nicht nur eine Redaktion gewechselt. Aber eben: man kann wechseln. Und die Probleme des verstümmelnden Lektorats sind nicht genreabhängig.

Vielleicht macht es, in den Reihen der Literatur, die Reportage verdächtig, dass sie verständlich sein soll. Ich zähle mich zu den realistischen Autoren; ich habe Klarheit gerne und verbeuge mich vor dem Geheimnis, das in jeder gelungenen Form liegt. (Wer immer noch streng am Inkommensurablen der Kunst festhält, läuft Gefahr, ästhetisch schwer enttäuscht

zu werden, wenn er sich vor dem Umkehrschluss nicht hütet.)

Was aber ändert sich jetzt beim Erzählen, wenn der Boden der faktischen Nachprüfbarkeit verlassen wird? Hat das Folgen für die Struktur des Textes? Ich schlage für die weitere Überlegung einige Beispiele vom eigenen Schreibtisch vor. Fangen wir vor dem Erzählen an. Beginnen wir beim Essay. Fraglos gibt es essayistische Romane, und im Zweifelsfall sind die Übergänge fließend. Aber ganz grob kann gesagt werden, dass im Unterschied zu den erzählenden Genres der Essay keine Raumerfahrung vermittelt. Das gibt ihm eine ungeheure Freiheit. Er kann ungebunden Ideen, Bilder, Zitate, narrative Inseln aufnehmen, ohne sie in eine Erlebnisdimension einbetten zu müssen. In ihm vollzieht sich keine Handlung. Hier sind es die Einfälle, die freien Assoziationen, die sich bewegen, keine Menschen, die mit sich oder anderen umgehen. Anders gesagt: immer wenn der Leser eine Raumvorstellung assoziiert, befindet er sich in einer Erzählung oder zumindest in einer erzählenden Passage. Auch damit kann der Essay spielen.

*„Die schönen Dinge“, sagt Kant, „zeigen an, dass wir in die Welt passen.“ Was schön ist, lädt uns ein, da zu sein und dazubleiben. Wir dürfen ihm vertrauen. Die schönen Dinge trösten uns. Umso schlimmer, wenn wir beim Betreten eines Hotelzimmers mit instinktiver Sicherheit wissen, dass wir sofort wieder gehen sollten. Wir bleiben, denn das Zimmer ist einfach und doch eigentlich in Ordnung. Jemand hat gelüftet, das Bett ist frisch bezogen, der kleine Tisch vor das Fenster gerückt, wo hinter den Gardinen tief unten der Frieden eines leeren Innenhofes liegt. Es ist fast gemütlich. Was also gibt diesem Raum die besondere Aura einer abstürzenden Hässlichkeit? Wir sitzen auf der Bettkante, und der ganze Jammer des mühevoll Ordentlichen schaut zurück. Dezent Brandlöcher, wiederholt abgesaugt und ausgefranst, Gilbspuren von Verschüttetem, die jeder Shampooierung standgehalten haben, bei der Tür die schattige Trittspur früherer Gäste, an den Randleisten Aufwerfungen. Das leise Elend des alten*

*Teppichbodens schickt uns zweifellos fort, es zeigt an, dass wir mit der Welt zerfallen können.*

Ein Essay über das Phänomen Teppichboden kann mit einem Kant-Zitat in einem Hotelzimmer beginnen und über den lumpigsten Erscheinungsformen der Auslegeware die Existenzfrage stellen. Er kann in der Folge verschiedene Formen von Gebrauchsspuren an anderen Materialien zitieren (Bodenkacheln, Holzdielen, afrikanischer Lehm Boden) und bei der Frage des prekären Alterns landen. Von hier kommt er leicht zum Altern von Blumen, die das mit weniger (Maiglöckchen) oder mehr (Hortensie) Anmut leisten. Und schon ist der mäandernde, springende Essay bei Rilkes Sonett und dem Einfall, dass es zwar Gedichte auf Orientteppiche gibt, aber keine auf den Teppichboden. Am Schluss landet er beim Teddybären:

*Ein Teddybär, zum Beispiel, aus Plüsch oder Wollflor ist – vom Material aus gesehen – sein unmittelbarer Verwandter. Aber der verträgt eben alles. Abgeknutscht, klebrig, schmutzig verzaust sind ihm die innigsten Plätze sicher. Ein alter Teppichboden aber tröstet niemanden. Und es rettet ihn kaum die Liebe. Er bleibt allein merkwürdig.*

In den Sprachschleifen des Essays wird der Teppichboden zwischen Kant und afrikanischem Lehm Boden zum Grund, um über die Schönheit, das Alter und die Liebe zu sprechen. Ein Essay kann jede Materialschlacht wagen. Was ihn zusammenhält, ist nicht einmal ein roter Faden. Ihn stützen ein paar rote Punkte vielleicht und die Haltung, der Atem dessen, der spricht. So darf ein Essay alles, was er stilistisch trägt. Die Reportage hingegen darf, unabhängig von ihrem sprachlichen Niveau, vor allem sehr vieles nicht. Im Vergleich zum Essay ist sie eine strenge, ja keusche Kunstform.

Bleiben wir auf dem Teppichboden. In einer Auftragsarbeit über die Zimmermädchen im Berner Staatshotel Bellevue Palace habe ich versucht, die scheinbar selbstverständlichen und von keinem Gast reflektierten Handgriffe sprachlich umzusetzen und so sichtbar zu machen. Wer diese Reportage gelesen hatte, sollte kein Hotelzimmer mehr betreten, ohne die Arbeit zu sehen, die in einem sauberen Zimmer steckt.

*Jetzt Fenster schließen, Vorhänge zuziehen, Übervorhänge ausrichten. Mirijana geht zum Zimmermädchenwagen und holt den Eimer und den Besen mit dem Putzlappen. Die Gästehandtücher im Bad fliegen auf den Boden, die Klobbürste kommt in die Toilette und wird mit ein wenig Reiniger übergeben. Sie zieht den Abflusstöpsel aus den marmornen Becken und entfernt die Haare, putzt und trocknet die Flächen, die Zahnputzgläser. Sie steigt in die Badewanne und entfernt die Kalkspritzer von der gläsernen Tür, dann beugt sie sich von außen in die Wanne, schäumt die Wannenzwände ein, spült nach, trocknet ab. Sie putzt die Spiegel und den runden Vergrößerungsspiegel, wickelt das Kabel des Föhns auf und hängt ihn in die Halterung. Die Toilettenschüssel wird*

*von innen, dann von außen gewischt. Die Ecken des Bodens fährt sie in der Hocke nach. Sie nimmt die alten Handtücher fort und bringt neue.*

*Sie hat sich gemerkt, welche Gästeeinlagen fehlen, und hat Ersatz dabei. Wenn sie sich täuscht, läuft sie dafür zweimal.*

Einige Tage bin ich selbst – Röckchen, Schürzchen – mit den Zimmermädchen losgezogen, habe in der Kantine gegessen und habe, was ich sah und hörte, aufgeschrieben. (Man sieht hier: Jede Reportage ist ein autobiografischer Text.) Gerade die Szene, in der ein Zimmer geputzt wird, erwies sich bei der Verschriftlichung als extrem schwierig. Denn was geschieht, ist ja langweilig. Und genau das war das Thema. Ich habe – den Auftrag und die Zimmermädchen abwechselnd verfluchend – meinen Text immer wieder umgeschrieben und zunehmend versucht, ihn über den Rhythmus zu dramatisieren, damit das völlig unspektakuläre Geschehen einen Sog entwickelte:

*In der Natur wächst Symmetrie; in einem Hotel ist sie Handarbeit: unter die Waschbecken je ein feines Handtuch und ein Frotteetuch, auf die Waschbecken je ein Lavette, einen Schuhputzschwamm, eine Nagelfeile, das pfirsichfarbene Fläschchen, das blaue, die Duschhaube. Auf den Badewannenrand zwei Badezimmerteppiche, doch so, dass die Schrift „Bellevue Palace Bern“ über beide hinwegläuft. Gut lesbar und sich in der Schrift ergänzend müssen auch die beiden Badehandtücher über den silbernen Radiatoren hängen. Mirijana schaut sich um. Mit dem unwickelten Besen geht sie abschließend über den Boden. Es ist 8.05 Uhr. Eines von 17 Zimmern ist fertig.*

Mirijana ist keine Romanfigur? (Sie könnte gut eine werden. Sie könnte auch in diesem lakonischen Reportagestil eine werden.) Die junge Frau, die von der Schweiz aus ihre Familie in Jugoslawien ernährt, steht hier exemplarisch für ein wirtschaftlich-soziologisches Phänomen. Es geht in der Reportage nicht um ihre (vermutliche) Sehnsucht nach Kind, Mann und Heimat, es geht um ihre Arbeit, die natürlich vor dem nur angedeuteten Hintergrund ihrer sozialen Isolierung eine zusätzliche Schärfe bekommt. Ein Blick auf eine verwandte Szene aus dem Roman, im Innenraum einer Wohnung, macht sofort deutlich, wo sich die Reportage eine Zurückhaltung auferlegen musste, die der Roman nicht kennt:

*Im Flur war es dunkel, die Jalousien im Wohnzimmer und in der Küche waren heruntergelassen worden, wohl um die Hitze draußenzuhalten. Johanna kurbelte die schweren Vorrichtungen hoch, schob im Wohnzimmer die bodenlangen Gardinen zur Seite und öffnete ein Fenster. Die Hitze schlug ihr entgegen. Sie ging zurück und kippte den Plastiksack in den Flur. [...] Sie sollte etwas tun; die Krankenhauswäsche lag im Flur. Sie ging ins Badezimmer, knipste das Licht an, nahm das Frotteedeckchen von der Waschmaschine und öffnete den Deckel. Sie überlegte, ob sie zuerst eine 40-Grad-Wäsche wa-*

schen sollte oder eine 60-Grad-Wäsche. Sie ging ins Schlafzimmer, um nach Wäschestücken zu sehen, die in ihrer Temperaturverträglichkeit zu denen aus dem Krankenhaus passen würden. [...]

Noch bevor sie ein Wäschestück berührt hatte, kam der Geruch. Ein blasser vertrauter Muttergeruch. Johanna wusste, dass ihre Mutter eine peinlich saubere Frau gewesen war. Doch getragene Nylon- oder Perlonstrümpfe riechen, Kittelschürzen mit Flecken von Essenspuren, in den Taschen vergessene Taschentücher. Trevirapullover, Söckchen. Sie sortierte die Kleider auf dem Teppichboden des Flurs. [...] Der vage, vertraute Geruch packte sie. Der Geruch hatte sich selbständig gemacht, er war monströs geworden, er hatte die tote Mutter überstiegen. Bevor sie es begriff, hatte sie ihn in den Lungen und atmete ihn aus, um ihn wieder einzuatmen. Sie atmete die Mutter. Und die tote Mutter atmend überkam sie eine haltlose Übelkeit.

Hier geht es nicht um die Handgriffe eines Arbeitsprozesses, sondern darum, dass eine Frau nach dem Tod ihrer Mutter in der Wohnung der Toten nicht weiß, was sie tun soll. Indem sie anfängt, irgendetwas zu tun, nämlich Wäsche zu waschen, gerät sie in den Sog der Kleider, in den Sog der mit Dingen vollgestopften Wohnung, die für sie zu Auslösern der Erinnerung werden. Nicht die Recherche, nicht die Sorgfalt im Hinsehen, nicht einmal die stilistischen Techniken trennen für mich eine Reportage von Kurzgeschichte, Erzählung oder Roman. Den Unterschied macht eine kleine Drehung hin zu psychischen Prozessen. Es sind wenige Grade rückhaltloser Aufmerksamkeit mehr. Mit Erfinden in einem emphatischen Sinn hat das nichts zu tun, eher mit Zulassen. Zulassen von Bildern, von Empfindungen, von Sätzen auch. Eine Formulierung wie „Sie atmete die Mutter“ ist nur die Umsetzung einer sehr konkreten Erfahrung beim Sortieren der getragenen Wäsche. In einer Reportage wäre dieser Satz suspekt; im Roman aber bewährt sich die Reportertreue zu Details, ohne die sich die radikalen Räume des Empfindens nicht öffnen würden. Damit aber ist der Roman eine Reportage aus der Intimität.

„Kennen Sie Ihre Figuren?“, fragte mich nach einer Lesung einmal scheinbar ein Herr, von dem ich vermute, dass er ein Deutschlehrer war. Die Frage hat mir sehr gefallen. Denn jetzt wusste ich noch eine weitere Antwort, warum ich schreibe: Nein, ich kenne meine Figuren nicht. Sie fallen mir auf oder sie fallen mir ein. Sie nehmen mich mit. Ich notiere alles. Und dann schreibe ich, um sie kennenzulernen. //

---

Angelika Overath, Jahrgang 1957, lebt als Schriftstellerin und Journalistin in Sent. Der Artikel erschien zuerst in der NZZ. Der Essay „Der Teppichboden“ und die Reportage „Im Bellevue Palace der Zimmermädchen“ sind erschienen in *Vom Sekundenglück brennender Papierchen* (Libelle Verlag, 2000); der zitierte Romanauszug ist aus *Nahe Tage. Roman in einer Nacht* (Wallstein Verlag, 2005).

## Über die Unlust zu schreiben und die Lust an ungeschriebenen Romanen



Von Dorothea Keuler Wer schreibt, der bleibt, heißt es. Thomas Mann habe drei Seiten täglich geschrieben, Stephen King schafft einige mehr. Wer schreibt, der bleibt.

Meines Bleibens war nicht lange. Ziemlich bald war mein Roman – *Die wahre Geschichte der Effi B.* – vom Buchmarkt und ich aus dem Literaturbetrieb verschwunden. Und ich hatte meine wahre Bestimmung gefunden: als Autorin ungeschriebener Romane.

Davon existieren mittlerweile fünf Stück. Einer spielt in der Antike. Griechische Klassik, Athen im Peloponnesischen Krieg – es geht um die Verschwörung des Feldherrn Alkibiades und warum sie gescheitert ist. Meine Version hätte, wenn sie denn geschrieben worden wäre, mit einer anderen Erklärung aufwarten können als die, die Historiker zu geben pflegen. Bei mir gab es eine Gegenverschwörung. Verschwörung – englisch „plot“. Und dieses Plotten macht gewaltigen Spaß. All die Figuren, die dabei aus dem historischen Dunkel auftauchen! Jede hat ihre eigene Geschichte, ihren eigenen Ton! Und es ist fantastisch, all diese Geschichten miteinander zu verstricken, sich in Bilder und Szenen hineinziehen zu lassen oder von den Rändern des Gespinnstes her alle möglichen Fäden zu verfolgen – und wieder wegzulegen. „Arachnes Netz“ hätte er heißen sollen, der Roman. Aber: Spinnen ist seliger denn Texten.

Ich liebe Anfänge, denn jedem Anfang wohnt ein Zauber inne, wie Hesse sagt, und er hat recht. Leider geht dieser Zauber flöten, je weiter sich ein Roman verdichtet, je mehr Entscheidungen unwiderruflich getroffen werden müssen. Unversehens sieht man sich vom Luftschloss in Schreibstubennief versetzt. Ich schrieb also bald nicht mehr. Zunächst glaubte ich an eine Blockade. Wunderbar! Denn erst die Schreibblockade adelt den Autor. „Schriftsteller schreiben“, hält der Verfasser von einem der vielen überflüssigen Handbücher für Autoren und solche, die es werden wollen, dem entgegen. Schreibhemmungen habe man nur mit gebrochenen Fingern, bestätigt mein hochgeschätzter Kollege K., der mit Hypergrafie gesegnet ist, das heißt: Er muss einfach schreiben und das tut er auch. Er produziert unendlich viel