Daniel Rothenbühler

„Löcher bohren, Risse machen, aufbrechen“

Gespräch mit Friederike Kretzen und Michael Fehr, im Juli 2020 im Kulturzentrum Progr in Bern geführt

Daniel Rothenbühler (DR): Ihr setzt heute ein Gespräch fort, das schon vor etwa fünfzehn Jahren begonnen hat.

Friederike Kretzen (FK): Ja, während Michaels Bachelorstudiums am Schweizerischen Literaturinstitut, als er meine Kurse besuchte, dann in seinem Masterstudium, als er mich als seine Mentorin wählte.

Michael Fehr (MF): Diese Wahl war für mich sofort klar. Friederike erschien mir, als ich sie kennenlernte, gleich als einer der klügsten Menschen im Dunstkreis dieses Instituts. Natürlich war sie auch Schriftstellerin, das muss man ja sein als Mentorin, aber wichtiger war mir, dass da jemand war mit sehr viel mehr Erfahrung darin, Gedanken spontan zusammenzufügen und akut zu formulieren als ich.

DR: In deinem ersten Buch, *Wo das liegt ist alles*, deiner Masterarbeit, die die Hochschule der Künste Bern 2013 publizierte, zitierst du Friederike.

FK: Tatsächlich?

DR: Ja, in dem Kapitel über mehrere Schriftsteller – Gotthelf, Dostojewski und Daniil Charms – fügst du die Frage Friederikes ein: „Was sind Schriftsteller?“

FK: Ja, wir haben ständig darüber gesprochen, was Schriftsteller sind und was das Schreiben ist und was die Schrift sein kann.

DR: Was war deine Antwort, Michael?

MF: Keine Ahnung mehr.

DR: Schriftsteller sind Menschen, die sich der Schrift zuwenden, „wenn sie nicht ein, nicht aus wissen oder gerade wenn sie sich besonders und allerdings auskennen“.

MF: Krass, da habe ich mal gut geschrieben, da war ich noch jung, da hatte ich diesen Elan.

DR: Ist das nicht auch für dich wichtig, Friederike, dieses Nicht-ein-nicht-aus-Wissen, wichtiger als das Sich-Auskennen?

FK: Inwiefern?

DR: In deinem jüngsten Roman *Bild vom Bild vom großen Mond* antwortet die Ich-Erzählerin bei einer Lesung in der Schweizer Botschaft in Teheran auf die Frage, wie sie schreibe, ob sie schreibe wie Hubert Fichte oder Ingeborg Bachmann oder Ilse Aichinger: „Ich weiß noch nicht, wie ich schreibe.“

FK: Das ist mir immer wichtig beim Schreiben meiner Bücher, dass ich nicht weiß, was und wie ich schreibe. Das wird eben gerade das Schreiben werden, dieses Nichtwissen dessen, was da am Entstehen ist.

MF: Das mit dem Nicht-ein-nicht-aus-Wissen habe ich damals auf etwas Anderes bezogen. Wenn einem Schlimmes widerfährt und man nicht weiterweiß, schränkt sich der Handlungsspielraum ein. Aber handeln muss man, und dann wählt man das, was einem bleibt. Jemand malt ein Bild, jemand konsumiert, jemand schreibt. In der zitierten Passage sind Schriftsteller diejenigen, die in diesen letzten Momenten, wo sich die Handlungsfähigkeit auf ein Minimum beschränkt, das Schreiben wählen, um überhaupt noch zu handeln.

FK: Schreiben ist immer ein Handeln, ein sprachliches Handeln. Und wenn man nicht mehr ein noch aus weiß und man sich Bewegung schafft durch das Schreiben, dann bewegt sich plötzlich etwas, es geht nicht auf, aber es vergegenständlicht sich. Schreiben schafft einen Raum. Man geht da hinein am Faden der Schrift.

MF: Ja, wenn man Schriftstellerin ist. Wenn man etwas Anderes ist, dann würde man nie diese Form wählen. Das ist der Unterschied. Ich würde heute mit ziemlicher Sicherheit sagen, ich bin gar kein Schriftsteller. Aber ich habe eine Weile lang absichtlich oder unabsichtlich dieses Handeln gewählt.

FK: Und was würdest du sagen, was du seit damals geworden bist?

MF: Eher das, was du immer für mich gewesen bist. Eher einfach ein Denker, ein Akutformulierer. Und im Moment mache ich lieber Musik, weil ich finde, für die Simplizität, die ich jetzt suche, ist das die bessere Form. Das heißt nicht, dass ich nie wieder Zuflucht zur Sprache suchen werde. Sie ist mir aber als Mittel der Manifestation nicht mehr so wichtig. Du bleibst mir aber als Lehrerin

wichtig, Friederike. Du gehörst zu den wenigen Menschen, die mit einem Satz Fundamentales für mich verändert haben. Du hast gesagt, im Fall von *Simeliberg*, was dann später mein erfolgreichstes Buch wurde, „Herr Fehr" – wir waren ja per Sie damals – „Herr Fehr, schreiben Sie das zu Ende." Und ich wurde sofort sauer, natürlich.

DR: Warum sauer?

MF: Ja, weil, was sagt die mir da? Ich sage, wann es fertig ist. Aber das hat mich dann nicht losgelassen, und ich habe es zu Ende geschrieben, und es war richtig. Deshalb bleibt Friederike meine Lehrerin. Wenn man als Lehrerin jemandem sagt, schreib das fertig, dann ist das viel Verantwortung. Du stellst dich auch aus damit, du machst dich verletzlich, denn ich könnte später kommen und sagen, was für ein blöder Ratschlag.

FK: Ja gut, aber da haben wir ja schon zwei Jahre miteinander gearbeitet, sodass ich dachte, ich kann das sagen. Aber klar, es ist immer auch eine Unsicherheit und ein Wagnis.

DR: Ich möchte noch einmal auf deine Äußerung zurückkommen, Michael, du seist eigentlich kein Schriftsteller. Auf deiner Webseite wirst du als Erzähler vorgestellt. Und das stimmt für mich. Als Erzähler bist du für mich ein Ereignis. Ein Ereignis im strengen Sinn, also das, was nicht vorhersehbar ist. Du bist ein begnadeter Performer. Ob jetzt singend oder sprechend.

MF: Ich habe eine große Vorliebe für live. Ich vermisse das in unserer Zeit, einer hochdokumentierten Zeit, wo sogar vermeintlich in Echtzeit wiedergebende Zeit stets kuratierte Zeit ist. Live ist für mich das Beste, was ich aus allen Energien, die ich jetzt wahrnehme, kondensieren kann, um ein Gespräch loszutreten. Und ich versuche auch in unserer heutigen Zeit gegen alle Schwierigkeiten daran festzuhalten, dass man etwas nur erleben kann, wenn man zusammen hier ist, jetzt, in echt, physisch anwesend.

FK: Dazu möchte ich dir auch eine Frage stellen, Michael, jetzt hier, weil ich denke, du bist ja an der Front. Wie ist da der Zustand im Publikum bei diesem Auftreten? Was passiert da im Moment? Hat sich das verändert?

MF: Ja, es hat sich wahnsinnig verändert. Der Schließreflex kommt viel schneller als früher. Das heißt, ich merke während eines Auftritts, die Dinge beginnen sich aufzulösen, es beginnt etwas Größeres vom Raum Besitz zu ergreifen. Alle merken das, alle haben Freude daran, vielleicht sogar Freude an ihrer eigenen Fantasie. Aber mit dem ersten Klatschen, wenn es überhaupt zum Klatschen kommt, ist es vorbei. Ich glaube, als du angefangen hast zu schreiben, war das, was ich eben formuliert habe, dem Schreibbegriff inhärent: Ich schreibe, damit du liest und dir womöglich etwas dazu denkst und womöglich an mich zurückgerätst. Heute ist das Selbstverständnis der Schreibenden, das ich beobachte: Ich schreibe ein Buch, Ende. Ganz zuerst ich und im Maximum noch schreiben. Ich schreibe ein Buch und im besten Fall ist es erfolgreich, aber ich höre bestimmt nicht zu.

FK: Ja, und hören heißt natürlich auch auf die Sprache hören, auf das, was sich an Sprache ereignet. Was ich immer mehr entdecke, ist so ein sinnloses mich Aufhalten, eine Art Rumhängen wie damals, als ich sechzehn war. Es ist eine harte Arbeit rumzuhängen und aufmerksam zu sein. Man kann auch von schwebender Aufmerksamkeit sprechen, die nicht einengt, nicht sucht. Eine Form der Aufmerksamkeit, wo du in einem Austausch bist, du weißt, du wartest, erwartest etwas. Was dann kommt, was entsteht, weiß ich nicht. Ich arbeite vielmehr daran, dass es kommen kann, weil ich ja eigentlich nach dem suche, was das Andere ist in mir oder das Andere draußen oder wo auch immer. Wo ist das Andere und wie äußert es sich? Ich glaube, es ist immer da, und manchmal gibt es diesen gnädigen Moment und es antwortet.

MF: Ja, du schreibst in Aufmerksamkeit. Das ist vielleicht auch deine größte Spezialität. Und das wird gegenwärtig immer ungewöhnlicher. Es kommt vielleicht wieder mal die Konjunktur der Aufmerksamen, aber jetzt gerade nicht.

FK: Nein, im Moment ist eine eiserne Zeit. Aber ich bin jetzt seit längerem schon an diesem Projekt, das Gespräch mit einer Katze zu suchen. So wie Claude Lévi-Strauss das in den *Traurigen Tropen* schreibt, ein Buch, das mich schon sehr lange begleitet, seit ich 20 war. Das Buch endet mit der Feststellung, dass die Menschheit sich immer mehr zumauert in ihre Vernunft, in ihr Können, in ihre Verstiegenheit von Allmacht. Dass es aber manchmal einen Riss in der Mauer gibt, und worauf es dann ankommt, ist, durch diesen Riss hindurch das Gespräch mit einer Katze zu suchen. So endet dieses Buch. Das ist eine wahnsinnig tolle Anleitung fürs Schreiben. Also für dieses Suchen, Hören, das Durch-die-Ritzen-Schauen, aber eben auch die Risse überhaupt sehen und auch vielleicht herstellen, damit von der anderen Seite etwas durchkommen kann.

MF: Um diese Aufmerksamkeit muss es gehen. Wenn es nur noch darum geht, dass du sagst, was du zu sagen hast, ohne Ohren, ohne mögliches Gespräch, dann werden wir

als Spezies ganz, ganz, ganz bestimmt nicht mehr lange machen. Wir werden völlig verblühen. Verblühen und dann auch entsprechend und absolut verdient untergehen.

DR: Ihr versucht beide auf je eigene Weise, diesem Fehlen der Aufmerksamkeit im Schreiben entgegenzuwirken. Bei dir, Friederike, gerade im letzten Roman, ist es so, dass du mit Foucault sagst, diese Wand, die Risse hat, diese Mauer, das ist der Orient, und du fährst in dem Roman quasi in die Wand, in den Iran, und brichst sie auf.

FK: Ja, diese Wand aufbrechen, auch jene aus Sprache. Die Sprache aufbrechen, weil sonst keine Luft mehr reinkommt. Beckett sagt, man muss Löcher in die Sprache bohren, um das zu sehen oder zu hören, was dahinter hockt. Im Grunde ist es dieser Vorgang: Löcher bohren, Risse machen, aufbrechen. Aber auch immer wieder gucken, aus welchen Bezügen besteht der Ort, an dem ich bin. Also ist der Ort, an dem ich bin, ein Ort? Was ist alles an dem Ort? Laotse oder einer dieser asiatischen großen Pilger hat gesagt, die Reise beginnt unter deinen Füßen, und was ist da?

DR: Zugleich zeigt dein Schreiben, gerade auch wieder im Titel deines letzten Romans, an, dass es diese Unmittelbarkeit, dass wir Boden unter den Füßen haben, so nicht gibt, wie wir meinen. Es ist immer alles schon vermittelt. Mit dem Motiv vom *Bild vom Bild vom großen Mond* radikalisierst du in gewisser Weise den belgischen Maler Magritte, der sagt, ceci n'est pas une pipe, das ist keine Pfeife, sondern eben das Bild von der Pfeife. Du sagst, es geht noch weiter, es ist das Bild vom Bild der Pfeife.

MF: Das hast du natürlich auch immer geliebt, genau das, das ist voll Friederike, das hat sie immer geliebt.

DR: Was genau?

MF: Ja, so Rahmen, Rahmen, Rahmen, Bild, Bild, Bild. Und damit verbunden der Gedanke, dass Repetition nicht sein kann ohne Variation. Also indem ich schon nur sage, was ich gesagt habe, ist es etwas Anderes, auch wenn es noch genau gleich klingt, und um dieses Andere müssten wir uns eben, wenn wir weiterkommen wollen, mit größter Aufmerksamkeit bemühen, weil manchmal ganz schwierig zu erkennen ist, was jetzt schon wieder anders ist im Verhältnis zu vorhin oder was hier anders ist im Verhältnis zu dort. Das ist kein bloßes Gedankenspiel, das hat auch mit Emotionen zu tun. Hinter diesem Riss der Mauern, die der Verbarrikadierung dienen, könnten auch die Emotionen sein. Wenn ich mit der Katze spreche, und wir uns angesprochen fühlen, geschieht das über Emotionen. Das ist für mich auch ein Grund für Musik, so doof das klingen mag, aber wenn ich dich ansprechen kann, weil ich schon klinge und du die Tür öffnest, weil du etwas fühlst und nicht weil es dir einleuchtet, reicht das ja auch. Meine Methode, wenn du so willst, besteht gegenwärtig im Versuch, eher über das Emotionale ins Gespräch zu kommen als über das geistreich Gewinnende.

DR: Und das machst du gerade auch in deinen letzten beiden Erzählbänden *Glanz und Schatten* und *Hotel der Zuversicht*, scheint mir. Da sprichst du Emotionen an oder weckst Emotionen, indem du Geschichten erzählst, die die Lesenden bzw. Zuhörenden ebenso erheitern wie verunsichern. Es sind einfache Geschichten, gut zu lesen, sie wecken permanent Erwartungen und werfen sie zugleich über den Haufen.

MF: Ich möchte ja nur zeigen, und deswegen ist es gut, dass ich auf dieses Emotionsthema gekommen bin, ich möchte nur zeigen, dass es endgültig stimmt: Wie du beim Lesen oder Hören etwas nimmst, ist allein deine Angelegenheit. Mit mir hat nur das Anregen der Fantasie und möglicherweise das Anklingen der Emotion zu tun, weil ich mit dir das Gespräch suche. Es geht gar nicht darum, was die Autorin oder der Autor sagen soll. Sondern: Was lese ich da? Und wenn ich darin Dunkles und Helles entdecke, kann ich beginnen zu überlegen, warum. Und jetzt beginnt für mich Entwicklung. Ich glaube, diese Bereitschaft, die eigene Empfindsamkeit als das Instrument, das uns überhaupt zur Wahrnehmung von Kunst, aber auch zum Machen von Kunst befähigt, das wird im Moment, glaube ich, gar nicht eingesetzt. Empfindsamkeit wurde eingetauscht durch Befindlichkeit. Und das heißt, jetzt sehr kurzschlüssig formuliert, alles, was mir auch nur leichtestens unbequem ist, darf nicht sein.

FK: Genau.

MF: Das ist eine Ultra-Verwestlichung und eine ultra-luxuriöse Geste, die können sich heutzutage ganz viele Menschen auf der Welt gar nicht leisten. Die würden nie darauf kommen, auf diese, ich sage jetzt mal, Ideologie, die eben besagt, was unbequem ist, das darf nicht sein. Man nimmt die Position der Schwachen ein, macht das zu seiner Kultur und schlägt Kapital daraus. Dabei sollten wir doch zuerst auf diejenigen hören, die wirklich schwach sind und nichts mehr sagen können.

DR: Daran hat Foucault zu arbeiten versucht. Er wird in deinem jüngsten Roman, Friedrike, mehrmals zitiert.

Wie spreche ich mit der Katze, ohne dass ich ihr meine Sprache aufzwinge? Wie schreibe ich so, um auf Michaels Forderung nach dem Echo zurückzukommen, dass tatsächlich ein Gespräch zustande kommt?

FK: Diese Angewiesenheit auf etwas, über das ich nicht verfüge, liegt der Arbeit des Schreibens zugrunde. Und da ist auch das Andere, das, dessen Anwesenheit ich erfinde, mir vorstelle, dessen Abwesenheit ich zu überbrücken versuche. Schreiben ist ein Raum, in dem ich den Schrecken des Abgenabeltseins, der Unbezüglichkeit, der Antwortlosigkeit zu überbrücken versuche. Wie bezogen muss ich dabei bleiben und wie weit kann ich diese Bezogenheit übersetzen und mich von ihr entfernen? Ich würde sagen, dass das Schreiben ein Imaginationsraum ist, in dem ich im Schutz der Unselbstständigkeit mich selbstständig im Raum der Sprache bewege. Wie in einem zweiten Körper.

MF: Ich glaube nicht, dass die Suche nach einer Antwort einem natürlichen Bedürfnis entspringt. Sie verdankt sich der Einsicht, dass es klug oder gewinnend oder prosperierend ist, wenn ich Antworten aushalte oder in einem nächsten Schritt sogar danach frage. Weil ich verstanden habe, dass es mich potentiell sehr viel weiterbringt als alles, worauf ich alleine komme.

DR: Und das Fragen nach der Antwort bedingt ein langes Warten, denn beim Schreiben geht es dir, Friederike, ja darum, die Katze nicht zu verraten, wie du in *Bild vom Bild vom großen Mond* schreibst, „und sie in ihrer unreduzierbaren Andersheit zur Sprache kommen zu lassen“.

FK: Ich bin ja jetzt sechs Wochen in Japan gereist, weil ich etwas über Japan schreiben möchte. Aber ich bin nach Japan gereist ohne Sinn und Zweck, ohne wirklich ein Ziel zu haben. Ich habe Gespräche geführt und Gespräche sind weniger die Antwort als vielmehr, dass ich dort war, dass ich Sachen erlebt habe. Und jetzt bin ich in diesem Zustand, dass ich jeden Morgen dasitze und denke, antwortet mir etwas? Mal taucht ein Platz, eine Straße, ein Lichteinfall in Japan auf, oder eine Situation aus einer ganz anderen Zeit meines Lebens, und ich frage mich, war ich dort? War ich das? Und so über das Unwägbare spannt sich ein Gewebe.

DR: Jetzt kann ich auch besser verstehen, warum *Bild vom Bild vom großen Mond* in der Besprechung der FAZ als Prozess der Selbstfindung bezeichnet wird. Ich habe gedacht, nein, das ist es ja eben gerade nicht. Aber wenn Selbstfindung bedeutet, sich als etwas Anderes zu finden, dann kann ich das verstehen.

MF: So wie ich Friederike erlebt habe, hat sie nie etwas anderes betrieben als Selbstfindung. Ich würde nur anfügen: ohne Selbstverliebtheit. Das Entscheidende ist eben, dass Selbstfindung geschieht, ohne dass du dein Selbst unbedingt behaupten musst.

DR: Und zugleich ist deine Suche nach der Andersheit in dir immer wieder auch ein Zurückschreiten in deine Vergangenheit. Ständig ist auch deine Kindheit wieder da.

FK: Ich denke sowieso, dass die Kindheit ein Zukunftsprojekt ist. Die liegt nicht hinter mir, sondern vor mir. Was wissen wir von der Kindheit? Sie ist eine Konstruktion, so wie Erinnerung eine Konstruktion ist. Und ich bin auch wirklich gespannt, was mir noch alles einfällt an Erinnerung. Was da vor mir liegt.

DR: Bis zum Roman *Natascha, Veronique und Paul* war dein Schreiben wesentlich ein Aufarbeiten der Vergangenheit. Es war quasi diachronisch geprägt. Und mit diesem Roman und den zwei weiteren begann es, sich ins Synchrone auszubreiten, da ergibt sich also quasi ein Turn in den Raum.

FK: Ja.

DR: Und zugleich finde ich fantastisch, dass das Andere eben bleibt, dass du dieses Ausbreiten im Raum mit dem fortgesetzten Zurückschauen auf die Vergangenheit verbindest, das du ja auch als ein Vorausschauen in die Zukunft verstehst.

FK: Ja, darum geht es.

DR: Und das gibt diesen jüngeren Romanen eine noch größere Dichte, scheint mir. Immer wieder gibt es überraschende Querverweise, überraschende Wechsel der Zeiten, der Dimensionen, der Räume, ohne dass das Ganze auseinanderfällt.

FK: Dabei geht es eigentlich immer darum, ob dieses Selbst etwas Anderes werden kann. Kann es fremd sein? Und so ist auch der Titel der jüngst publizierten Sammlung der Erzählungen von Adelheid Duvanel zu verstehen, an der ich mitgewirkt habe: *Fern von hier* heißt für mich auch «fern von mir». Als Kind, 56 geboren in Leverkusen, wollte ich immer wegkommen. Also gar nicht so im Sinn von alles verdammen und verurteilen, sondern: Gibt es eine Möglichkeit, die Schwerkraft der Verhältnisse, die Schwerkraft von solchen Orten, von solchen Erfahrungen, von solchen historischen Situationen zu verwandeln und sich so auch davon zu entfernen? Damit kommen wir zurück auf das, was du ganz am Anfang gesagt hast,

Michael. Schreiben als Notwendigkeit, um etwas zu entgehen und anders zu machen.

MF: Bei mir würde ich eben sagen, nicht notwendigerweise, aber das Denken, ja, das Fantasieren auch, ja. Und da beides in Gottes Namen, um sich zu veräußern, eine Manifestation braucht, habe ich halt temporär Schreiben gewählt. In deinem Schreiben aber wirkt nach, dass du eigentlich eine sehr trauernde und auch nostalgische Persönlichkeit bist. Und doch bist du, wenn ich mit dir zu tun habe, immer erstaunlich cool. Und das meine ich jetzt im Sinne von kühl, aber auch im Sinne von cool.

FK: Trauerarbeit ist nicht unbedingt etwas Schweres. In Deutschland hört sich Trauerarbeit immer ein bisschen verordnet und damit auch schon wieder erledigt an. Dabei ist gerade die deutsche Geschichte tatsächlich so voll von unglaublich gewalttätigen, uns und auch mich zerstörenden Erfahrungen, Erfahrungen, die sich auf mich weiter übertragen haben, ob ich die jetzt selbst gemacht habe oder nicht, sie sind da, sie haben mich geprägt, sie sind in der Sprache. Es geht mir eher darum, über Geschichte zu trauern, über das zu trauern, was geschehen ist, und ich denke, gute Literatur hat das immer getan, also sie ist immer auch ein Arbeiten an dem, was es an fürchterlichen Beständen gibt, an Zerstörung, und sie bietet die Möglichkeit, das Geschehene nochmal in anderen Zusammenhängen zu verorten und zu ordnen.

MF: Ich finde, du hast es eigentlich vorhin schon kürzer und wahnsinnig brisant formuliert. Du hast gesagt, ich bin gespannt, welche Erinnerungen mir noch alle einfallen. Das ist für mich ein absoluter Friederike-Kretzen-Satz.

DR: So verstehe ich auch deine Nostalgie, Friederike. Es gibt Leute, die sind nostalgisch, weil es eigentlich immer so hätte bleiben sollen, wie es mal war. Bei dir ist es genau umgekehrt. Es müsste weiterhin solche Momente des Aufbruchs geben, des Aufstandes auch, wie sie sich in einzelnen Momenten der Vergangenheit ergeben haben. In diesem Sinn sehe ich das Nostalgische auch, aber immer nach vorne gerichtet.

MF: Nein, ich meine schon auch, du kehrst an einen Ort der Kindheit zurück und merkst, der Ort ist nicht mehr da. Nicht so, dass bloß die Zeit nicht mehr da ist, es ist so, dass kein Stein mehr auf dem anderen ist, wie du es kanntest, der Ort ist nicht mehr da. Ich glaube, diese Trauer fühlst du, und ich lese das in allen deinen Texten. Aber nun suchst du eben nach dem, was daraus entstehen kann. Das wäre für mich dann das Zukunftsgewandte, das Progressive bei dir, das, was ich vorhin als cool beschrieben habe.

DR: Es gibt noch eine andere Form von Nostalgie, da wo deine Ich-Erzählerin in *Bild vom Bild vom großen Mond* sagt, es seien die Filme von Godard, Truffaut, Rivette, mit denen sie groß geworden ist, in denen sie einst aufgelebt hat und in denen sie jetzt die Möglichkeit findet, wieder aufzuleben.

MF: Aber wer überhaupt guckt sich denn noch solche Filme an? Niemand. Zeig mir eine 19jährige Person, die irgendeinen dieser Filme schaut, also ich selbst gucke sie mir auch nicht an, zeige mir schon nur mich, ich bin 41, ich würde das niemals anschauen.

DR: Aber du hast von Godard geschrieben. Du hast geschrieben, dass du deine Textabläufe wie Godard seine Bildabläufe in jedem ihrer dazu potenten Momente von einer Linie in eine Ebene oder in einen Raum schicken möchtest.

MF: Das ist natürlich Friederike, ich bin nur ein guter Zuhörer, ich habe nie etwas von Godard gelesen oder angeschaut. Mir ist egal, ob ich den selber gelesen habe oder ob Friederike es mir gesagt hat. Das ist das Reale: Der andere erzählt mir das, und ich glaube ihm das.

DR: Ja, was du sagst, das sehe ich in der Metapher vom *Bild vom Bild vom großen Mond* angelegt. Eines der Kapitel gibt mit einer Reihe von Fotografien ein Gesamtbild von Detroit in lauter Shortcuts wieder, meist eingeleitet mit: „Hier sieht man“. Sehr stark! Und ein anderes Kapitel gibt ebenfalls aus zweiter Hand einfach wieder, was im Buch eines russischen Soldaten oder Journalisten über den Afghanistan-Krieg der 1980er Jahre zu lesen ist. Das hat heute angesichts des Kriegs in der Ukraine eine brennende Aktualität.

FK: Aber es wird überhaupt nicht so gelesen. Man könnte sagen, das Buch ist hochaktuell, aber ich bin bis heute zu keiner Veranstaltung in irgendeinem politischen Zusammenhang eingeladen worden. Auch im Zusammenhang mit der breiten Oppositionsbewegung der Frauen im Iran nicht. Das Politische in einem Roman scheint heute nur erkennbar zu sein, wenn man groß oben drüber schreibt: Das ist jetzt politisch!

MF: Mit dem zuhörenden, kondensierenden Schreiben, so wie das Friederike eben auch mit dem russischen Buch macht, kommt man manchmal auf ganz schön verblüffend aktuelle Wahrheit.

DR: Es ist ja wesentlich auch ein dialogisches Schreiben. Das Kapitel „Was ich in mein Buch über Persien schreiben soll“ wird rhythmisiert durch die ständig wiederholte Aufforderung: „Schreib von“.

MF: In diesem zuhörenden Schreiben, das auch ein unerschrockenes Schreiben ist, sehe ich mich mit Friederike verbunden.

DR: Und das unerschrockene Zuhören und Schreiben im Glauben an die Realität dessen, was jemand sagt oder schreibt, hat etwas Kindliches, und das ist auch etwas, was euch verbindet: Kinder nehmen Dinge und Äußerungen meist einfach so, wie sie halt sind, und gerade aus diesem Wörtlichnehmen ergibt sich oft ein Verrücken der gewohnten Realität. Dein Roman, Friederike, hält schon zu Beginn fest, dass Kinder nicht wissen, dass sie Kinder sind, und dass sie das, was sie tun, ganz tun.

FK: Etwas Ähnliches habe ich zu den Texten von Adelheid Duvanel geschrieben, die sich wie Kinder getrauen zu sagen: Der Kaiser ist nackt. Die große Klarheit im Benennen der Dinge, macht die sprengende Wirkung bei Duvanel aus.

DR: Das sehe ich auch in deinen Geschichten, Michael. Du schaffst es, in einfachen Sätzen klare Flächen, starke Farben hervorzubringen, wie in einer Kinderzeichnung.

MF: Ja, die Welt ist unglaublich einfach.

FK: Aber diese Position, entschuldige wenn ich dich unterbreche, diese Position ist unglaublich gefährdet, man gefährdet sich sehr stark, wenn man das Einfache glaubt und wenn man es wörtlich nimmt, und nicht gleich die Ausflucht baut, sofort kommentiert und reflektiert, man ist da auch in gewisser Weise dumm in dem Moment. Man hat diesen Satz, so, und das ist die Wahrheit.

DR: Ich denke da an deine Geschichte, Michael, mit dem Schriftsteller, der nach seiner Lesung in einem vornehmen Landhaus mit 100 amerikanischen Dollar, einem selbstgemachten Käsesandwich und einem Orangensaft in einer Plastikflasche entlöhnt und dann einfach rausgeworfen wird. Eine einfache Wahrheit: Literatur als Dekor für ein Gelage unter reichen Leuten, mehr nicht. Aber diese einfache Wahrheit kann ganz unterschiedlich verstanden werden. In deinem Roman, Friederike, erlebt die Erzählerin ihre Lesungen in Teheran ganz anders.

FK: Ja, plötzlich sind 80 Leute da und sie diskutieren hart mit mir. Und sie verstehen, was ich schreibe, haben eine klare Ahnung von der Konstruktion des Textes, sie können nachvollziehen, was ich mache. Das war in Japan genauso. Ist doch verrückt, dass es sowohl in Tokio wie in Teheran ein Publikum gibt, das mir zuhört und mit mir diskutiert.

DR: Vielleicht müsstet ihr häufiger in solche Länder reisen, um noch gelesen und gehört zu werden und ins Gespräch mit dem Publikum zu kommen. Und es ist zu wünschen, dass das zurückwirkt und so auch hier die verlorengegangene Gesprächskultur wiederbelebt.

Michael Fehr

Hotel der Zuversicht

Luthar Ginsbergs schriftstellerische Lesungen

Luthar Ginsberg veranstaltet schriftstellerische Lesungen in seinem Landhaus, für die er sich nicht interessiert und die ihn langweilen. Da aber im Leben Luthar Ginsbergs und im amerikanischen Süden eigentlich immer Sommer ist und das Landhaus über eine grosszügige Veranda verfügt, kann Luthar Ginsberg getrost die gesamte Veranstaltung auf der Veranda verbringen, mitsamt aller eingeladenen Gäste, denen er Getränke anbietet, die er mit Bourbon, viel Eis, viel frischer Minze und ein wenig Zuckersirup zubereitet und die er auch selber sehr schätzt.

Wenn der eingeladene Schriftsteller im Veranstaltungssaal des Landhauses, dessen leichte, filigrane, grosszügige, weite Flügeltüren nach der Veranda hinaus eigentlich immer weit offen stehen, zu Ende gelesen hat, kann er auf der Veranda erscheinen, wo laut geredet und gelacht wird, und rufen: „Hallo, hallo, ich habe zu Ende gelesen."

Dann wird der eingeladene Schriftsteller von Luthar Ginsberg wieder hineinbegleitet und noch einmal an das Lesepult gesetzt.

Die Gäste strecken kurz die Köpfe durch die weit offenen Türen in den Veranstaltungssaal hinein, betrachten den Schriftsteller, der, am Lesepult sitzend, von einer Leselampe angestrahlt wird, kurz, machen gutmütige Gesichter und applaudieren kurz, um sich dann wieder dem Leben auf der Veranda zuzuwenden.

Luthar Ginsberg zieht den Schriftsteller hinter dem Lesepult hervor, kneift ihn, ob jung oder alt, Frau oder Mann, kurz in die Nase, sagt: „Das hast du prima gemacht, du bist ein hübsches Ding", überreicht ihm zum Dank und zum Lohn einen Geldschein über 100 amerikanische Dollar und dazu ein selbstgemachtes Käsesandwich und einen Orangensaft in einer Plastikflasche, begleitet den Schriftsteller zur Tür und wirft ihn hinaus, um sich dann zurück auf die Veranda des Landhauses zu begeben und sich mit grosser Lust wieder der Zubereitung seiner Getränke und seinen Gästen zu widmen, die er alle sehr schätzt und die er alle wieder einladen wird, wenn er wieder eine schriftstellerische Lesung veranstaltet.

Die Verfolgung des verdächtigen Seiltänzers

Er wollte Polizist werden, um den Tatsachen ins Auge zu sehen. So ist es dazu gekommen, dass er jetzt als Ermittler durch graue Häuserschluchten einen Seiltänzer verfolgt und dabei etwas Seltsames erlebt. Er hat von Anfang an Mühe, mit dem verdächtigen Seiltänzer, der Übung darin hat, seinen Körper zu beherrschen, mitzuhalten. Der Abstand zwischen dem Seiltänzer und dem keuchenden Ermittler vergrössert sich langsam, aber zusehends.

Der Seiltänzer rennt mit hoher Geschwindigkeit die Geraden der grauen Häuserschluchten entlang, schlägt aber auch flinke Haken, wirft sich also in vollem Lauf in die Quere und verschwindet sogleich hinter der nächsten grauen Häuserecke.

Seltsam dabei ist, dass sich der Seiltänzer auf den Geraden vor dem ihm nachhetzenden Ermittler in Luft aufzulösen scheint. Der Verfolger kann ihn nicht sehen, ist sich einfach sicher, dass er in die richtige Richtung hetzt, aber hat den Verdächtigen nicht vor Augen. Erst wenn der verdächtige Akrobat wieder einen Haken schlägt, sieht der Ermittler einen hastigen Augenblick lang die Seitenansicht des Flüchtigen, bevor dieser hinter der nächsten grauen Ecke verschwindet.

Auf diese Weise, mit Rennen und Hakenschlagen, dauert die Verfolgung an.

Dem Ermittler kommt zu Bewusstsein, dass sie sich, wenn es so weitergeht, den wenigen überragend hohen Häusern der Stadt und den Anlagen des Güterbahnhofs nähern. Er überlegt, ob er zur Verbesserung der Verfolgung einen zweiten Ermittler

herbeirufen sollte, auch weil er keuchend und nach Luft lechzend merkt, dass ihm die Geschwindigkeit auf Dauer einfach zu hoch ist. Gerade zur gleichen Zeit müsste sich mindestens ein weiterer Ermittler in der obersten Etage eines bestimmten Hochhauses umtun.

In diesem bestimmten Hochhaus ist es nämlich dazu gekommen, dass sich die Verhältnisse umgekehrt haben. Es handelt sich um das repräsentativste Hochhaus der Stadt, also ein Bauwerk, das gern von Reichen und Erfolgreichen in Beschlag genommen wird. Allerdings fiel bereits kurze Zeit nach der Erbauung des Hauses der futuristische und komplexe Fahrstuhl aus und war leider schadhaft – nicht mehr zu reparieren, weil die Architekten kurze Zeit nach der Erbauung des Hochhauses, in welchem sie ihr Lebenswerk sahen, verstarben, und danach niemand mehr zur Komplexität, die diese Architekten vorgelegt hatten, fähig war, nicht einmal von weither eingeladene lebende Legenden der Architektur.

Der futuristische Fahrstuhl blieb darum still. Die Reichen zogen um in die unteren Etagen des Repräsentationsgebäudes, von wo sie in nicht allzu langer Zeit zu Fuss hinab- und aus dem Gebäude hinausgelangen konnten. In den oberen Etagen stattdessen entwickelte sich ein Eigenleben. Menschen kamen dort aus verschiedensten Gründen zu wohnen, und der übrigen Stadt entging weitgehend, was sich in den oberen Etagen dieses Hochhauses abzuspielen begann, ganz zu schweigen eben von der 275., obersten Etage.

Da hat sich nämlich mit bester Aussicht und Übersicht das organisierte Verbrechen eingenistet und zu blühen begonnen, und da oben müsste sich eben gerade zur gleichen Zeit mindestens ein Kollege in Ermittlungen befinden. Entsprechend erscheint es aber doch zwecklos, dessen Unterstützung herbeizurufen, müsste der Kollege doch zunächst das ganze Hochhaus hinabeilen, um bei der Verfolgung des flüchtigen Seiltänzers zu helfen.

Der keuchende Ermittler erreicht jetzt in Verfolgung des Seiltänzers die Gefilde des Güterbahnhofs. Das Grau der Häuserschluchten wird hier ergänzt durch das Rostbraun von Metallflächen und Drähten. Wieder ist der Seiltänzer in vollem Lauf in der Seitenansicht zu sehen. Weiter vorne rennt er quer zur Laufrichtung seines Verfolgers, wie es scheint über eine geländerlose Metallbrücke, die wiederum in beträchtlicher Höhe das Gewirr der Drähte und Geleise überquert.

Als der Ermittler die Brücke erreicht und sich gerade dem Seiltänzer hinterher in die Quere werfen will, um über die Brücke zu hasten, muss er mit Erstaunen feststellen, dass es sich nicht, wie es schien, um eine Brücke handelt, sondern lediglich um einen Verlauf rostiger Metalltafeln, die, an den Kanten aneinandermontiert, das Geflecht der Geleise überqueren.

Über den Verlauf der Metalltafeln, deren Oberseite nur aus einer rostigen Kante besteht, lässt es sich unmöglich rennen – es sei denn, man sei eben Seiltänzer.

Und nun vermag der Ermittler, der, nach Luft ringend, den Oberkörper gebeugt, die Hände auf den Knien abgestützt, dem enteilenden Flüchtigen nachzusehen versucht, zu erkennen, dass dieser gar keine Körperbreite hat. Der Seiltänzer hat nur eine Seitenansicht, eine Vorder- und Rückansicht hat er nicht, und wenn man natürlich keine Körperbreite hat, ist verständlich, warum man ein begabter Seiltänzer wird, weil gegen gar keine Breite muss einem auch die Breite einer Metallkante unendlich breit vorkommen.

Gerade ist wieder ersichtlich, wie der Seiltänzer in weiter Ferne auf der anderen Seite der Geleise einen weiteren Haken schlägt und in seiner geschwinden Seitenansicht hinwegfegt.

Der Ermittler lässt es bleiben. Zu versuchen, einen solchen Menschen zu verfolgen, macht bei der erstaunlichen Eigenschaft, die der Ermittler nun über diesen in Erfahrung gebracht hat, einfach keinen Sinn.

Aus: Michael Fehr: „Hotel der Zuversicht." © 2022 „Der gesunde Menschenversand", Luzern, S. 90–91 und 158–161. Der Abdruck erfolgt mit großzügiger Genehmigung des Verlags.

Friederike Kretzen

Bild vom Bild vom Mond

11

Amt für die intelektuelle Förderung von Kindern und Jugendlichen

Und da sind sie, mir gegenüber, unverrückbar. Berge der Wirklichkeit, aus Stein und Licht gemacht, vom Himmel gestiegen. Sie gebieten Einhalt, harren in nächster Ferne aus, bewachen die Abstände. Weiße Tücher über ihren grün schimmernden Mänteln. Fallen bis fast zu meiner Haustüre ab. Wir schauen uns an. Keine Einbildung. Neuer Morgen, erster Tag.

Persien werden, Kind, Reisende im Morgenlicht eines Frühjahrstags, wenn die Zweige der Bäume leuchten und zu sprechen anfangen: *Geh zu der Straße der Gärten, grüner als der Traum der Amsel, wo die Liebe blau ist und ein nächster Tag. Dort, am Ende der Straße, die hinter der Jugend liegt, drehst du dich den Blumen der Einsamkeit zu, wo Furcht dich einnimmt.* Durch ein Fenster siehst du im Café der Eltern ein Kind über sein Heft gebeugt sitzen. Du kennst es schon. Es ist dabei, die Rechtschreibung zu verlassen. Geht über in Linien, Spuren, Zeichen. Legt sich in Wörter, setzt auf die andere Seite über. Wartet auf dich mit aller Zeit der Welt, gibt dir sein Lager neben Tisch und Heft. Du bist bei ihm aufgehoben, schläfst und träumst im Meer der Wörter, die ihren Fährbetrieb auch in der Nacht nicht einstellen. Jedes Wort zählt doppelt, sagt Ankunft und Abschied. Verzeichnet im Logbuch auf dem Tisch im Haus des Freunds, seine Adresse auf dem Mond.

Tauben kommen, kleine, zierliche, mit hellbrauner Brust, rötlichen Flügelfedern. Setzen sich in die Äste des Baums vor meinen Fenstern. Aufgeflogen aus Miniaturen, schaukeln leicht in den Zweigen. Die Sonne scheint. In zwei großen Höfen reihen sich die Platanen auf. Alle noch ohne Blätter, die Rinde grau gefleckt, zusammengezogen, als würden die Bäume frieren. Im ersten Hof sehe ich Männer Schubkarren über vertrocknete Beete, verblasste Wege, kaum noch zu erkennende Überreste einer alten Gartenanlage schieben. Sie bringen, bevor sich das Grundstück in eine laute Baustelle verwandeln wird, zur Feier des neuen Jahrs Wasser und Erde. Am Rand des Hofs eine Reihe von Holzschuppen mit verhangenen Fenstern, dünnen Kaminen. Die Dächer mit Plastikplanen geflickt. Im angrenzenden Hof eine große Betonfläche, Stufen, ein Podest, zuoberst ein leerer Springbrunnen, das Blau seines hell schimmernden Beckens. Auch hier die Schuppen, kleine, schiefe Häuser aus Holz und Plastik. Gegen elf rollt ein Ball über den Beton. Ihm hinterher ein Kind, ein zweites, das dritte erscheint im Schlepptau der Mutter.

Dann werde ich abgeholt. Der Aufzug sagt wie gestern Abend Guten Tag, zählt die Stockwerke rückwärts. Beim Verlassen des Hauses trete ich auf den Mantelsaum der Berge. Schon ist die weiße Katze da, klagt, will wissen: *Is there anybody in there?* Ich frage: *Is there anybody out there?* Und gehe. Der Basar ist geschlossen, Feiertag, keine Telefonkarte, kein Geldumtausch. Morgen wieder.

Blumenhändler stehen an Ecken und Kreuzungen, ihre Autos verwandelt in Blumenständer. Dicke Bündel von Narzissen, gelbe Lichterglocken, Hyazinthen, gebunden, gesteckt, Lilien, Bartnelken, blaue und goldene Rosen. Sie kommen von draußen, von den Feldern, bringen Hochtäler und Ebenen mit. An den Rändern der Straßen offen strömendes Wasser aus den Bergen. Überall Bäume, mit grünem Scheinwerferlicht angestrahlt, auf das ich sofort reinfalle. Hier wachsen erleuchtete Bäume. Im Park des Cinema-Museums hält die Zeit an, wälzt sich unter Büschen, paradiert mit den großen Krähen über Wiesen und Teppiche, auf denen Familien sich ausbreiten. Über ihnen in den Kronen der Bäume krächzen Papageien, die sich mit ihren dunklen Widersachern streiten.

Es gibt Filme, die in uns den Wunsch hervorrufen, in ihnen herumzugehen, den Wegen ihrer Landschaften zu folgen, das Dorf am Hang zu entdecken, seine steilen Stufen, engen Gassen. Und es gibt Länder, die wie Filme sind, die wir anschauen, und das Gefühl nicht mehr loswerden, hier schon gewesen zu sein.

Gekommen bin ich in Gesellschaft der Kinder, dem Kino ihrer Schatten auf den weißen Segeln an den Wäscheleinen. Und mit Filmen von Kiarostami, in die ich eines Tages von Indien her, zusammen mit Kamal, Natascha, Abdul und Helmudo, ausgewandert bin. Bis nach Teheran. Das ich zum ersten Mal in *Close up* gesehen habe. Seine Straßen, Taxifahrer, Busse, das Herbstlicht, die Blumen, der Fahrtwind. Ein kleines Programmkino in Basel. Ende Mai und es regnet seit Tagen. Der große Fluss führt Hochwasser. Das Wasser braun, röhrt, gurgelt, droht über die Ufer zu treten. Die Fluten haben Baumstämme, Wurzelwerk, Teile von Zäunen mit sich gerissen. Das Kino nicht weit vom Hafen in einem Hinterhof. Zwischen Tankkesseln, Gleisanlagen, Loks, umgeben von Fertigungsgebäuden, wo sie noch immer Gift für die ganze Welt mischen. Nur wenige Zuschauer sind da, ein Aufpreis ist zu bezahlen, der Film schwer zu beschaffen. Es gibt eine Einführung. Ein Mann hört nicht mehr auf, alles zu dem Film zu sagen, was nicht sagbar ist. Er kennt den Film besser als der Film sich selbst und will nie mehr aufhören. Irgendwann, als neben mir schon zwei Zuschauer tief in die Sessel gesunken schnarchen, gibt er auf, und der Film kann anfangen. Radikale Naheinstellung. Jede Aufnahme immer zweimal. Einmal für die Gerechtigkeit und einmal für die Ungerechtigkeit. Eine wirkliche Geschichte von der Liebe zum Kino, voll von Mitspielern, Träumern, Verführten. Es geht mir wie dem Hauptdarsteller; der Film ist mein Leben. Ich höre seinem kleinen, traurigen Sprechen zu, sehe, wie es in stiller Entschlossenheit etwas folgt, wovon es nicht mehr lassen wird. Dafür wird der Regisseur des Films schon sorgen.

Auch dieser Film Kiarostamis ist im Amt zur Förderung der intellektuellen Entwicklung von Kindern und Jugendlichen entstanden, Kanun-e Parvaresh.

Aus: Friederike Kretzen: „Bild vom Bild vom Mond. Roman einer Reise“ © 2022 Dorlemann Verlag, Zürich, S. 72–77. Der Abdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlags.