

Paul Ingendaay

Ein Kuß, der nichts bedeutet

Vom langsamen Entstehen eines Romans

Ich stellte mir eine Gruppe von vier Freunden vor, alle fünfzehn Jahre alt: Marko, Motte, Tilo und Onni. Sie leben in einem katholischen Jungeninternat am Niederrhein und ringen mit den orts- und altersbedingten Widrigkeiten: dem miesen Essen, dem miesen Wetter, der starren Ordnung, dem Zwang zum Kirchgang, der unstillbaren Sehnsucht nach Mädchen. Außerdem rauchen sie Zigaretten und trinken gelegentlich Alkohol, und wenn sie dabei erwischt werden, müssen sie zum Schlammasheben in den stinkenden Klostergraben. Unglücklich, wie er ist, sieht Marko sich als Robinson Crusoe, der auf der Insel der Verzweiflung ums Überleben kämpft. Im selben Jahr, als auch sein kleiner Bruder Robert aufs Collegium kommt und ihn zwingt, sich an seine qualvollen Anfangsjahre bei Schwester Gemeinnutz, dem bösen Drachen des Romans, zu erinnern, wird Marko von Bruder Gregor, einem einsamen Büchermenschen, in „literarische Gespräche“ gezogen. Es geht um Dostojewskij, Kierkegaard, die Sünde und einiges mehr, um den alten Widerspruch zwischen erlernter und gelebter Moral.

Das eigentliche Geheimnis steckt in Bruder Gregors seltsamer Beziehung zu dem jungen Theologiestudenten Nippermann, der sieben Jahre zuvor, unter sonderbaren Umständen, spurlos vom Collegium verschwunden ist. Auch Agnes, ein dickes, gedemütigtes Küchenmädchen, ist seinerzeit verschwunden. Die Wahrheit darüber könnte im *Buch der Ordnungen* stehen, doch wer hat es geschrieben? Und wessen Wahrheit liegt darin verborgen?

So ungefähr sähe der Waschzettel aus, den ich zu meinem Roman *Warum du mich verlassen hast* schreiben würde. Kurze Hinweise zur Szenerie, zum Milieu, dazu noch ein paar Fragezeichen. Viel zu erklären gibt es ja nicht, denn der Autor blickt vielleicht ebenso

erstaunt auf seinen Roman wie mancher Leser. Jeder Versuch, den Schreibprozeß zu rekonstruieren, landet bei mageren Stichworten: Zuerst dachte ich, ich schreibe eine Adoleszenzgeschichte oder *coming-of-age-novel*, wie es heute heißt. Dann wurde es auch eine Familiengeschichte, ein Kloster- und Schelmenroman, ein Buch über Bücher. Und am Ende begriff ich, welche Rolle die Musik darin spielt. Also muß ich wohl eingestehen, daß der Roman *Warum du mich verlassen hast* mehrere Dinge zugleich ist. Und deshalb könnte es sich lohnen, bei der Rekonstruktion seiner Entstehung etwas weiter auszuholen.

Jeder Roman hat einen Auslöser oder ersten Herzschlag (so nannte es Nabokov), sei es ein Gedanke, eine zufällig beobachtete Szene, ein aufgeschnappter Satz oder auch nur ein Geruch, der eine bestimmte Assoziation hervorruft. Meine erste bewußte Erinnerung an die Keimzelle des Romans betrifft die schockartige Gewißheit, daß es einen solchen Roman überhaupt einmal geben würde. Ich erzähle davon jetzt nicht, weil das Thema von welterschütternder Wichtigkeit wäre, sondern weil die Idee zu diesem Roman so weit zurückreicht, daß sie unwiderfürlich zur Substanz meines Lebens gehört. Ein Teil von mir kann immer noch nicht glauben, daß diese Idee – die über eine Zeit von achtundzwanzig Jahren ausgespinnenen Szenen, gespeicherten Dialoge und zahllosen Kleinigkeiten eines Universums im Miniaturformat – im Herbst 2005 von einem Aggregatzustand in einen anderen, den des gedruckten Wortes, übergegangen sind und daß ich das Geschriebene weder zurückrufen noch ergänzen oder verändern kann.

Eines Nachmittags, so meine früheste Erinnerung, fuhr ich mit dem Fahrrad übers Land, am Niederrhein, wo ich in den siebzi-

ger Jahren zur Schule ging. Es war ein grauer Tag. Während ich an einem Mann mit bäuerlicher Kleidung und roten Wangen vorbeiradelte, spürte ich ein Gefühl, das sich in dieser Sekunde auf den Mann richtete, den ich passierte und von dem ich nicht mehr weiß, ob er mich überhaupt wahrnahm. Das Gefühl läßt sich in Worte übersetzen. Sie lauten: „Auch du kommst in meinen Roman!“ Einen einzigen, überscharf belichteten Augenblick lang hatte ich einen wildfremden Mann als Figur einer erfundenen Geschichte gesehen.

Als ich diesen Satz dachte und das dazugehörige Gefühl empfand, war ich siebzehn Jahre alt. Bis dahin hatte ich einige Erzählungen geschrieben, für die ich als Schauplatz immer Gegenden wählte, von denen ich bei meinen Lieblingsschriftstellern gelesen hatte – die Goldgräbercamp von Klondike in meiner Jack-London-Phase, stickige Dachkammern in St. Petersburg nach der ersten Dostojewskij-Lektüre, später deutsche Schauplätze, die völlig unspezifisch blieben und wohl eher symbolisch zu verstehen waren, was erzählerisch überhaupt nichts hergab und mir beträchtliche Schwierigkeiten bereitete, mich aber keineswegs entmutigte. An einen Roman hatte ich bei all diesen Unternehmungen noch nicht gedacht; Romane waren etwas für ausgereifte Schriftsteller. Ich dagegen hatte erst eine Handvoll Erzählungen geschrieben. Plötzlich – beim Anblick eines rotwangigen Bauern vom Niederrhein – war mir bewußt, daß ich über meine Jugend, das niederrheinische Internat, die Sehnsucht nach Mädchen, das Geheimbündlerische einer Gruppe von Jugendlichen und den Widerstand gegen die geistlichen Autoritäten dieses Collegiums ein Buch schreiben wollte. Es war ein euphorisches Gefühl. Als ich kurz darauf Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* las, war der Gedanke, selbst die ödeste Existenz taugte als Stoffsammlung für einen Roman, sofern der Autor nur das Zeug dazu habe, ihn zu stemmen, endgültig zur Überzeugung geworden. Hin und wieder konnte sich sogar der Hochmut eingeschlichen haben, die Ereignislosigkeit meines Schülerlebens in der Provinz sei eine besondere Distinktion und warte nur auf den Meister, der in der Lage wäre, sie literarisch zu gestalten. Man hat Unfug und Blu-

menkohl im Kopf, wenn einen die Begeisterung antreibt, aber wozu sonst ist die Jugend da? Leidenschaften, worauf sie sich auch immer richten mögen, lassen die Flammen kräftig auflodern, und manchmal spürt man ihre Hitze noch Jahrzehnte später.

Zwischen dem siebzehnten und dreiundzwanzigsten Lebensjahr schrieb ich mit größeren Unterbrechungen an meinem Internats- oder Bewältigungsroman. Von seinem Umfang hatte ich keine genaue Vorstellung. Auch von vielen anderen Dingen nicht, wie sich bald zeigte. Ich begann den Roman als Gymnasiast; ein Schulfreund schrieb mir kürzlich, wir hätten am Abend vor der Abiturfeier zusammen Whisky getrunken, und bei dieser Gelegenheit hätte ich ihm von Mädchen, Büchern, Marcel Proust und meinem geplanten Roman erzählt, eine Erinnerung, die bei mir gelöscht ist. Angeblich gab ich dem Freund an jenem Abend sogar das Versprechen, „unsere Internatszeit“ in einem Buch zu verewigen. Wenn es so war, bin ich sechsundzwanzig Jahre später froh, mein Versprechen gehalten zu haben.

Mit den Seiten, die ich seinerzeit auf meinem engen Schülerzimmer schrieb, erst mit der Hand, dann auf einer kleinen Olivetti-Schreibmaschine, kann es nicht sonderlich weit hergewesen sein. Ich erinnere mich an keine strukturierte Handlung, nur an isolierte Szenen sowie den starken Willen, trotz aller Unzulänglichkeiten weiterzumachen. Nach dem Abitur legte ich das Projekt für die Dauer des Zivildienstes unfeierlich beiseite. Ich nahm den Roman erst wieder auf, als ich in Köln das Studium der Literaturwissenschaft und Philosophie begann, und verbrachte mit ihm viele Stunden während eines akademischen Jahrs in Dublin, wo ich am Trinity College die anglo-irischen Schriftsteller und natürlich auch James Joyce las. Ob es trotz oder gerade wegen der Joyce-Lektüre war – ich hatte jedenfalls das Gefühl, es gäbe nichts Wichtigeres als die Geschichte eines katholischen Jungen, der sich gegen die Klosterwelt, den Zwang, den Konformismus auflehnt. Hatte Joyce in Irland nicht dasselbe getan und war danach ins Exil gegangen? Ich hatte in meiner Bescheidenheit gar nicht vor, wie er zu schreiben (und hatte zu meinem Bedauern auch nicht die Frau zur Hand, die ich, wie Joyce seine Nora,

mit ins Exil hätte schleppen können), aber als Modell für einsames Leben und hochfahrende Verweigerungsgesten schien er mir das passende Vorbild. Auch der Unterdrückungscharakter der katholischen Kirche verband mein Los mit dem von Joyce, wenngleich ich mir eingestehen mußte, daß er es wohl sehr viel schwerer gehabt hatte als ich.

Doch was das Schreiben betraf, war ich noch zu jung. Ich hatte keine Ahnung, wie man einen Roman plant. Mit dreiundzwanzig Jahren, nach rund fünfhundert Seiten, darunter Szenen, die ich sechs- oder siebenmal neu geschrieben hatte, legte ich das Buch beiseite. In meiner Erinnerung ist damit keine auffällige Emotion verbunden, eher so etwas wie Einsicht. „Du kannst es nicht“, sagte ich mir. „Noch nicht. Warte ab, mach etwas anderes.“ Wenn mir für mein Buch je ein Titel vorschwebte, so hat er sich nicht besonders tief eingepägt, denn er ist aus meiner Erinnerung verschwunden, zusammen mit vielen Details der damals entworfenen Geschichte, die ich nie wieder angeschaut, geschweige denn je wieder durchgelesen habe.

Drei Jahre später, bei einem längeren Aufenthalt in Mexiko-Stadt, fing ich einen neuen Roman an. In der Wohnung in Coyoacán, die wir für hundert Dollar im Monat gemietet hatten, konnte ich die langen Vormittage hindurch ungestört arbeiten. Ich benutzte die geliehene Schreibmaschine des mexikanischen Philosophen Luis Villoro, dessen Sohn Juan, ein hervorragender Schriftsteller, ich erst einige Jahre darauf kennenlernen sollte. Der Name „Luis Villoro“ war mit Heftpflaster auf das Gehäuse der Schreibmaschine geklebt. Ich schrieb an dem Roman täglich, und nach drei bis vier Monaten hatte ich 130 getippte Seiten, die eine fortlaufende Geschichte ergaben. Dann mußte ich nach Deutschland zurückkehren, und irgendwie ahnte ich wohl, daß der Roman liegenbleiben würde. Nummer zwei, dachte ich.

Diesmal nahm ich es schwerer, daß ich mit der Handlung des Romans in einer Sackgasse gelandet war. Ich war ja unbestreitbar erwachsen, zwar immer noch jung, aber hatte nicht Peter Handke in meinem Alter schon Bücher veröffentlicht? Gut, sagte ich mir, nicht jeder macht es wie Peter Handke.

Wichtiger war die Einsicht, daß beim Schreiben offenbar sehr starke Impulse (der „Anlaß“, das Thema, die Idee, die einen vorwärtstreibt) mit handwerklichen Beschränkungen kämpfen. Der ganze Vorgang ist ein Ringen zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Wissen und Nichtwissen, Eigenem und Fremdem, Modell und Innovation. Er ähnelt einem Sichvortasten von Geahntem oder Gefühltem hin zu etwas völlig Neuem, von dessen Existenz man überzeugt ist, dessen Gestalt man aber nicht einmal in Umrissen kennt. Das macht den Vorgang ebenso erregend wie heikel. Javier Mariás hat einmal von zwei verschiedenen Schriftstellertypen gesprochen: Der eine arbeite mit Landkarte, der andere mit Kompaß. Mariás selbst rechnet sich zu denen, die vor allem mit Kompaß arbeiten. Er muß also nicht vorher wissen, wo er mit seinem Schreiben ankommen wird und wie das Gelände dort beschaffen ist; er möchte vor dem Schreibbeginn nur die ungefähre Richtung kennen. Dann marschiert er los, neugierig auf das Terrain, dessen kartographische Darstellung nicht die Voraussetzung, sondern der Endpunkt, tatsächlich das nicht vorhersehbare *Ergebnis* seines Schreibens ist.

Gewiß gibt es so viele Einstellungen zum Schreiben, wie es Schriftsteller gibt. Daß man den Weg, das Handwerk zu erlernen, aber auch mit Anleitung, dem Rat erfahrener Kollegen, gehen könnte, war mir damals nicht bewußt. Aus Scheu oder falschem Stolz heraus dachte ich, die amerikanischen Schulen für Creative Writing, von denen ich schon soviel gehört hatte, seien nur für Amerikaner bestimmt, und es sei einer besonders hemdsärmeligen Auffassung von Literatur geschuldet, die Verschulung des schöpferischen Prozesses überhaupt für möglich zu halten. Vorläufig scheiterte ich beim Schreiben also an den einfachsten Aufgaben: Ich wußte nicht, was meine Figuren die ganze Zeit *tun* sollten. Ich hatte zum Beispiel keine Ahnung, wie ich sie von A nach B bewegen sollte. (Zu Fuß? Mit der Straßenbahn? Im Taxi?) Waren sie in C angekommen, fragte ich mich, ob ich dazu verpflichtet war, auch den Weg nach D und E zu beschreiben. Was bedeuteten Begriffe wie Ausschnitt und Kontinuität, wenn es um das Erzählen ging?

Welchen Umfang sollte mein Erzählstoff einnehmen, wieviel Zeit durfte verstreichen? Empfahl es sich, Straßen und Plätze zu benennen? Wie groß mußte das Personal eines Romans sein, um realistisch zu wirken? Und was meinte ich überhaupt mit „realistisch“? Bedeutete der Begriff für mich, daß eine erfundene Geschichte so echt wirkte, daß man beim Lesen glaubte, sie habe sich so zutragen können? Daß man sie nicht für ein Märchen hielt? Oder nur, daß es Leser, vielleicht also einen Markt für sie gab? Die Frage des Schauplatzes ist hier von besonderer Bedeutung, denn jeder Schreibende fühlt sofort, ob er sich einen Ort überhaupt „zutraut“ – ob er imstande sein wird, seine erfundenen Figuren dazu zu bringen, sich in den Straßen von Köln, Hamburg oder München mit Natürlichkeit zu bewegen. Immer vorausgesetzt, man plant keine Fantasy oder Science-fiction oder eine bewußt verfremdende Form, die auf die Realien der wirklichen Welt verzichten kann.

Mit all diesen wichtigen und grundsätzlichen Fragen, die der Konzeption jedes Romans vorausgehen, war ich allein, ein Zustand, den ich für völlig natürlich hielt. Und wie so viele junge Autoren, die sich als Einzelkämpfer verstehen, nagte ich an ihnen herum wie an einem saftlosen Knochen, ohne zu wissen, ob ich der Lösung jemals näherkommen würde. Dieser Tatbestand – ein sehr *deutscher* Tatbestand, glaube ich – könnte zu der im Literaturbetrieb sprichwörtlichen Wendung geführt haben, Petra D. oder Albert F. hätten zu Hause möglicherweise „einen Roman in der Schublade liegen“. Das Verbergen der kreativen Anstrengung schien in meiner Umgebung durchaus die Regel zu sein. Offenbar wurde das Schreiben als Übertretung oder Übergriff empfunden.

An der Universität München war es in den achtziger Jahren nicht anders. Schreiben konnte dem, der es betrieb, Rollenkonflikte eintragen. Es ließ sich schlecht definieren, und erzählen ließ sich vom Erzählen schon gar nicht. Ob sich die ganze Mühe in irgendeiner Hinsicht gelohnt hatte, sah man, wenn überhaupt, erst nach Jahren. Was also fehlte, war der pragmatische Zugang zum professionellen Schreiben, der sich heute in Deutschland durchzusetzen beginnt. Noch immer

wird er gern mit hochgezogenen Augenbrauen betrachtet, als wären junge Autoren verpflichtet, sich so unprofessionell zu gebärden wie ihre Landsleute der vorangegangenen Generation.

Meine Vermutung ist, daß literarische Talente heute früher entdeckt werden als damals. Der Rest ist eine Sache der Begabung, der Disziplin, des Temperaments und des Glücks. Daß die Feuilletons seit Jahren höhere „Lesbarkeit“ fordern, scheint mir kein Nachteil zu sein, solange jene, die sie fordern, dabei nicht an Stromlinienförmigkeit und den konventionellen Naturalismus der Unterhaltungsliteratur denken; denn Lesbarkeit ist der Anfang jeder literarischen Wirkung. Allein die Existenz des Leipziger Literaturinstituts, wo man das Schreiben erlernen oder sich zumindest mit einigen seiner handwerklichen Voraussetzungen vertraut machen kann, das Aufkommen des Agentenwesens und die Entweihung des ehemals als Sakralstätte empfundenen Bereichs der „jungen deutschen Literatur“ stellen heutige Schreibanfänger vor eine grundsätzlich andere Situation als den Anfänger vor zwanzig Jahren.

Doch genau so einer war ich. Meine engeren Freunde wußten, daß ich schon den zweiten Roman unvollendet in die Tiefgarage gestellt, das Licht gelöscht und die Tür abgeschlossen hatte. Im übrigen wurde davon nicht gesprochen, wenn ich nicht die Sprache darauf brachte. Die Unzufriedenheit, soweit sie spürbar war, hatte ich allein mir anzulasten. Niemand gab mir einen vernünftigen Rat. Ich selbst wußte mir auch keinen. Romane fielen anscheinend vom Himmel – oder sie blieben ungeschrieben.

Um meine Unruhe im Sommer 1987 zu bekämpfen, die aus der erzwungenen Passivität rührte, schrieb ich Stücke für Stimmen. Doch ich verlor an der Form die Lust und kümmerte mich nie wieder darum. Insofern wußte ich ja, daß ich etwas ganz anderes schreiben wollte, und wenn ich schon scheiterte, dann bitte an einem Roman. Doch ich scheiterte nicht. Vorläufig genügte es, der Aufgabe nur auszuweichen. Ich beendete mein Studium, ergriff einen Beruf ... und ließ die Finger von Romanen. Nicht mit der Absicht, es nie wieder zu probieren, sondern nur mit der festen Überzeugung: Wenn ich

es tue, muß es unvermeidlich sein. Die hübsche Formel von der *Unvermeidlichkeit des Romans* läßt dem, der seiner Aufgabe ausweichen will, jeden gewünschten Freiraum und versorgt ihn obendrein mit einer komfortablen Ausrede.

Also schrieb ich keine erfundenen Sachen mehr, und ich kann nicht behaupten, ich wäre dabei unglücklich gewesen. Ich hatte anderes zu tun, und es gab unendlich viel zu lernen. Wenn ich zwischen den Jahren 1988 und 2002 an meine Internatsgeschichte dachte, dann völlig gelassen, ohne Bedauern oder Schmerz, eher mit stiller Neugierde. Würde ich das Thema noch einmal in Angriff nehmen? Würde ich es *müssen*? Ganz ruhig sagte ich mir: Wenn ich es nicht unbedingt muß, ist das Leben sicherlich einfacher, und ich werde von mir behaupten können, der Welt ein überflüssiges Buch erspart zu haben. Mit der berühmten Erzählung von Wolfgang Hildesheimer, in der die Entstehung von Kunstwerken verhindert, also der Menschheit ein großer Dienst erwiesen wird, sympathisierte ich. Mein Leben war ein mehr oder minder zufriedenes Leben, auch ohne Buch, und was ihm in jenen Jahren fehlte, hätte ihm kein Buch geben können.

Das änderte sich, als ich im Juli 2002 eine Erzählung mit dem Titel „Der sonderbare Herr Nippermann“ veröffentlichte. Sie stellt einen kleinen Ausschnitt aus dem Material dar, das ich so viele Jahre zuvor in einen Pappkarton gepackt, bei jedem Wohnungswechsel getreulich mitgeschleift und in die hinterste Ecke des Arbeitszimmers geräumt hatte. „Der sonderbare Herr Nippermann“ war für mich wie eine Vision: Ich sah die vollständige Erzählung vor mir, während ich an einem Samstagabend, bei einem Konzert alter spanischer Musik im Escorial, in einer Kirchenbank saß, den Blick entweder auf die Instrumentalisten oder die schöne Sopranistin oder ein Ölgemälde mit einer blutigen biblischen Szene gerichtet. In diesen Minuten wehte die Erzählung heran wie träger Rauch, ich konnte sie sehen und riechen. Ja, ich konnte mit der Hand nach ihr greifen. Nach Hause zurückgekehrt, brauchte ich die Geschichte nur noch niederzuschreiben. Ein langer Abend und der nächste Tag genügten.

Das Thema war also wieder da. Aber was war das Thema? Ich wußte es nicht genau. Zu allem Überfluß hatte der Internatsstoff unerwartet Konkurrenz durch einen anderen bekommen. Jetzt wälzte ich in meinem Kopf die Frage umher, welchen von zwei möglichen Romanen ich schreiben wollte, einen neuen (dessen Stoff mir seinerzeit ziemlich präzise vor Augen stand, der aber jetzt, infolge jahrelanger Vernachlässigung, wieder abgesunken ist) oder den alten, die Klostergeschichte von damals? Eines jedenfalls war mir klar: Hatte ich das Buch mit siebzehn Jahren als Bewältigungsroman, als Abrechnung mit dem Internat, als wütende oder dramatische Geste aufgefaßt, so müßte es jetzt, fünfundzwanzig Jahre später, etwas grundsätzlich anderes werden, leichter, spielerischer und komödienhafter: eher Fiktion als Autobiographie. Ich hatte das Internat ja seit langem hinter mir gelassen, und viele Etappen lagen zwischen mir und dem Schüler von damals. Es gab gar keine Veranlassung mehr, mit irgendwem oder irgend etwas abzurechnen. Plötzlich fühlte ich mich frei, mit dem Stoff, dem Figurenpersonal von damals nach Belieben umzugehen, und ich spürte deutlich, daß mein erstes Interesse daran kein autobiographisches, sondern ein handwerkliches, ein literarisches war. So wie Umberto Eco über die Entstehung seines Romans *Der Name der Rose* geschrieben hat, er habe einfach „einen Mönch vergiften“ wollen, so merkte ich jetzt, daß mich die Reize einer frei erfundenen Handlung anzogen. Ich hatte Lust, ein paar Schüler durch den Kreuzgang der alten Klosteranlage zu schicken, heimlich selbstgedrehte Zigaretten rauchen zu lassen und ein dickes Küchenmädchen vor der Demütigung zu retten. Solche Sachen.

Diese Sachen kamen allerdings nicht so recht von der Stelle, weil die Bedeutung, die mein Inneres ihnen gab, im Widerspruch stand zu ihrer offensichtlichen, ihrer gewissermaßen objektiven Bedeutungslosigkeit. Was war denn Besonderes daran, daß Internatsschüler Zigaretten drehten, Apfeln tranken oder die Sonntagsmesse schwänzten? Wahrscheinlich taten das alle Internatsschüler in sämtlichen Internaten Deutschlands, Europas und der Welt. Nichts lag mir ferner, als ein niederrheinisches Sittenge-

mälde oder nostalgisch gefärbte Jugendbilder zu liefern. Was also war es, was mich an dem Internatsstoff interessierte? Der Ort? Die Menschen? Eine bestimmte Konstellation? Das Thema von Autorität und Ordnung?

Heute weiß ich, daß es sich bei meinen „Erinnerungen“ an die Internatszeit nicht allein um Erinnerungen, sondern längst um symbolisch angereicherte Szenen handelte. Ich trug also nicht dieses oder jenes Ereignis im Kopf, sondern vielmehr seine umgeformte, nachbearbeitete Version, die darauf wartete, in den größeren Kontext eines Romans eingefügt zu werden, von dem ich allerdings kaum die Umrisse kannte. Auf diese Weise, über Jahre hinweg, hatten banale Szenen längst symbolischen Charakter angenommen, ohne daß ich mir dessen bewußt gewesen wäre. Als ich im Sommer 2002 die Erzählung vom „Sonderbaren Herrn Nippermann“ schrieb, hatte sich ein einziger Partikel aus diesem ungeordneten Wust von symbolischen Szenen gelöst. Wo *ein* Partikel war, schloß ich daraus, mußten mehrere sein.

Aber noch immer war der Weg von dieser Ahnung bis zu dem Entschluß, den Roman tatsächlich zu schreiben, sehr weit. Etwas in mir sträubte sich dagegen. Ich fand es seltsam, befremdlich und unpassend, als vierzigjähriger Korrespondent in Madrid einen Roman über meine Jugend in einem nieder-rheinischen Internat zu schreiben. Zumal die Erzählungen, die ich nach dem „Sonderbaren Herrn Nippermann“ geschrieben hatte, allesamt in spanischsprachiger Umgebung spielen – drei in Spanien, eine in Kuba. Ich hatte sogar schon Notizen zu einem spanischen Roman gemacht. Wann immer ich über den Internatsstoff nachdachte, staunte ich über die intensiven Empfindungen, die er bei mir auslöste, fühlte mich aber gehemmt, sobald ich mir seine niederschmetternde Banalität vor Augen führte.

Im späten August 2003 zog ich mich für drei Tage in ein kleines Hotel in der spanischen Provinz Guadalajara zurück, um endgültig herauszufinden, welchen der beiden Romane ich in Angriff nehmen sollte. Das ehemalige Kloster – es mußte ein Kloster sein – trägt den Namen Convento del Carmen und liegt nahe dem Zweitausendseelen-Ort Pastrana. In meinem Zimmer, einer früheren Mönchszelle, standen Bett, Tisch und Schrank. Den Fernseher hatte ich hinaustragen lassen. Als ich meine Zelle betrat, erwartete mich auf der Fensterbank ein junger Gecko. Es war brütend heiß. Der Blick ging hinaus auf ein stilles Tal, dessen längliche Form und gewundene Erdalten noch den Fluß ahnen ließen, der hier einmal geflossen sein mag. Kaum war alles verstaubt, ging ich nach unten auf die Terrasse und fing an zu schreiben.

Es gibt vielleicht Situationen, in denen eine Schreibblockade etwas zu bedeuten hat; jeder Schreibende hat damit seine eigenen Erfahrungen, die sich nicht auf andere übertragen lassen. Doch was, wenn die Zeit der Schreibblockaden vorbei ist und man *immer* irgend etwas schreiben kann, weil Übung und Routine das von sich aus regeln, man aber trotzdem nicht vom Fleck kommt? Dann läuft man im Leerlauf auf vollen Touren. Das war über einen guten Teil der vierzig Schreibstunden, die ich in Pastrana verbrachte, der Fall. Ich trieb eine Geschichte voran, der ich nicht traute, von der ich aber wußte, daß sie eine andere, die eigentliche Geschichte, verbarg. Ich *spürte* diese Geschichte, ich mußte sie nur noch heben. Doch in diesem „nur noch“ liegen Angreifbarkeit und Versagensmöglichkeit des Schreibens. Denn die Geschichte, die eben leider noch keine Geschichte war, fühlte sich unscharf an, vage, nur halb gesehen, wie ein zufällig ausgelöstes Kamerabild, dem Fokus und Gestaltung fehlen.

Es begann schon mit handwerklichen Fragen. Wer sollte in meinem Roman der Erzähler sein? Auch darüber war ich mir nicht im klaren. Dabei hatte ich viele Jahre zuvor bei Henry James begriffen, daß ein Roman mit dieser Frage steht und fällt. Ohne ein klares Bewußtsein von den Möglichkeiten des Erzählstandpunkts würde ein Buch scheitern. Und da ich die Lektionen der literarischen

Moderne vor Augen hatte, legte ich mir die Frage ernsthaft vor: Wer erzählt? Warum erzählt er? Was ist sein Konflikt? Heute finde ich es eher amüsant, daß ich die Form, die mein Roman schließlich annahm – die subjektive Ich-Erzählung mit jargonhafter Jugendsprache und allen Begrenzungen, die eine solche Perspektive mit sich bringt –, anfangs weit von mir wies, weil ich sie als zu subjektiv empfand. Einen Jugendlichen einfach daherreden zu lassen erschien mir zu simpel. Unser aller Lehrmeister, Mark Twain, hatte zwar im *Huckleberry Finn* vorgemacht, wie es ging. Aber er konnte es eben! Er hatte etwas zu erzählen! Schriftsteller wie J. D. Salinger oder Ulrich Plenzdorf hatten es später sehr überzeugend nachgemacht, doch das war Literaturgeschichte. Nicht übertragbar. Ich wollte etwas anderes unternehmen, eine knifflige Struktur finden, die Erzählperspektiven wechseln und eine Menge durcheinandersprechender Stimmen zu einem komplexen Ganzen formen, das gewiß von literarischem Wert und phänomenaler Langeweile gewesen wäre. Die Kunst besteht darin, sich zu befreien. Das Problem ist, daß man am Anfang noch nicht einmal weiß, wovon.

Nur das Schreiben selbst gibt die Antwort, die Evidenz einer gelungenen Szene, einer Handvoll Seiten, die wie von selbst entstanden zu sein scheinen und deren genaue Herkunft man sich ebensowenig erklären kann wie die Tatsache, daß es vor unserer Haustür um 15 Uhr nicht mehr regnet, während drei Kilometer entfernt noch Regen fällt.

Eine dieser Szenen schrieb ich in jenem heißen spanischen August 2003 in meiner Mönchszelle, und zwar am dritten Tag, nachdem ich mich restlos in meinen Ideen verfangen hatte und drauf und dran war, die ganze Kiste in den Graben rollen zu lassen. Doch an diesem dritten Tag geschah etwas Lehrreiches. Zwischen Morgen und Abend schrieb ich eine zusammenhängende Szene von mehr als dreizehn Seiten, die die Erinnerung an die Wirklichkeit von damals nur als Ausgangspunkt nahm und sich von dort aus zu einer eigenständigen kleinen Geschichte entwickelte. Noch wichtiger daran war, daß die Wirklichkeit, die den dreizehn Seiten zugrunde lag, in meinen Augen von so bestürzender Nichtigkeit war, daß sie eigentlich kaum mehr als zwei Seiten hergegeben

hätte. Jede Erfindung, dachte ich, die sich auf so ein Nichts stützt, hat etwas zu bedeuten. Und ich schloß daraus, daß das Romanschreiben eigentlich nur wenig Futter aus der sogenannten Wirklichkeit braucht; auf die Zusammensetzung und den Gehalt des Futters kommt es an.

Die „wirkliche Szene“ aus meiner Schülerzeit, an die ich mich erinnerte, war folgende: Wir, ein paar Internatszöglinge zwischen vierzehn und sechzehn Jahren, fuhren an einem milden Samstagabend mit dem Fahrrad in ein niederrheinisches Dorf, wo in den Mai getanzt wurde. Ich verguckte mich in ein hübsches Mädchen, kam mit ihm ins Gespräch, machte auch ein paar unbeholfene Schritte auf der Tanzfläche; doch ich war zu scheu, das Mädchen zu küssen. Das war alles. Ein Allerweltsereignis. Ich erinnere mich kaum an weitere Details, nur an Empfindungen, die brennend gegenwärtig geblieben sind. Sehnsucht, Unsicherheit, Scham. Schon bald nach unserer Trennung (die Freundschaft mit dem Mädchen dauerte acht bis zehn Wochen, kaum mehr) muß ich angefangen haben, unsere schlichte Kennenlernszene nachzubearbeiten und für die weitere Verwendung – wie man heute sagen würde – zu digitalisieren. Mit siebzehn Jahren war mir ja klar, daß ich einen Roman schreiben würde, und für meine Jugendliebe war darin ein Starauftritt reserviert. Welcher Jugendliche empfindet die eigene Liebesgeschichte denn nicht als einzigartig, vielleicht sogar symbolisch? Ich war darin sicherlich keine Ausnahme. Wie Proust uns mit allen erforderlichen Einzelheiten gezeigt hat, sind wir nicht nur die *Akteure* unserer Liebesdramen, wir übernehmen auch gleich Ausstattung, Maske, Beleuchtung, Drehbuch, Regie, Produktion, Marketing und alles andere. Wenn es sein muß, tragen wir sogar die Kabel. Wir selbst stellen her, was wir sehen und woran wir uns später erinnern wollen.

Und doch blieb es dabei: Meine reale Szene, der „Tanz in den Mai“, wie ich sie für mich nannte, war als solche grau und unauffällig. Wenn sie irgend etwas symbolisierte, dann nur, daß ich an jenem Abend, bei der Bauernpolka an einem niederrheinischen Maibaum, eine trübe Tasse gewesen war. Nicht gerade ein prickelndes Thema. Zwar

hatten auch meine Freunde kein Mädchen geküßt; aber sie wollten auch keinen Roman schreiben. Ich fand, ein Roman brauchte eher die *action* eines Kusses als die *non-action* eines Nichtkusses. Doch dann geschah etwas Seltsames. Über den Nichtkuß zu schreiben fiel mir plötzlich leicht und gab viel mehr her, als ich gedacht hatte. Und darin lag die Erkenntnis dieses Augusttages, mit der ich nach Madrid zurückfuhr. Ich konnte offenbar über ein Nichts dreizehn Seiten schreiben, die ich nicht wegwerfen wollte wie so vieles andere. Aus diesem Nichts, so unwahrscheinlich es mir vorkommen mochte, konnten möglicherweise Szenen hervorgehen, die kein Nichts waren.

Trotz dieser ermutigenden Erfahrung fühlte ich mich mit dem unter meinen Händen anwachsenden Roman bis zum Frühsommer 2005 nicht ganz wohl, weil mir die Sache zu autobiographisch klang. Gerade das Persönliche, auf „Authentizität“ Pochende wollte ich zurückdrängen. Um das zu erreichen, mußte es objektiviert und kalkulierten Veränderungen unterworfen werden. Eine zweite, mindestens ebenso wichtige Erfahrung der folgenden Monate sollte lauten: Die Rettung kommt nur beim Schreiben. Man darf nicht aufhören, die Festung zu belagern, dann zeigen sich irgendwann die ersten Risse in der Mauer, und man kann die Angriffe dagegen zielgerichtet vortragen und genauer dosieren.

Etwa um dieselbe Zeit, aus einer vagen Ahnung heraus, zog ich ein altes Penguin-Taschenbuch hervor und las nach fünfzehn oder zwanzig Jahren den *Robinson Crusoe* wieder. Die Vorstellung, wie einer sich aus der Leere, der vollständigen Hoffnungslosigkeit heraus eine neue Existenz erschafft, das alles aber unter Bedingungen nagender Einsamkeit und des Zwangs zur täglichen Selbstreflexion, beschäftigte mich schon eine ganze Weile. Auch die Gottesfrage und der Lohn des tätigen Lebens werden bei Defoe verhandelt, und zwar viel ausführlicher, als ich es in Erinnerung hatte. Das Bild der Insel, die Isolation, das Abgeschlossene des Ortes seiner Gefangenschaft taten ein übriges.

Schon seit längerem hatte ich nach einem Buch gesucht, das mein jugendlicher Held im Collegium lesen könnte, so daß es auf meinen Roman abstrahlen würde. Einer der

frühesten Kandidaten war *Die Reisen des Captain Cook*. Nun aber fand ich im *Robinson Crusoe* viel bessere Anknüpfungspunkte und begriff, daß zahlreiche seiner Sätze, Überlegungen und Anrufungen zu den Themen meines Romans paßten und sich dazu eigneten, wörtlich zitiert zu werden, eine erstaunliche Sache, denn es handelte sich bei meiner deutschen Ausgabe um eine Übersetzung aus dem neunzehnten Jahrhundert. Abermals war es die Probe am Schreibtisch, die mich überzeugte. Es machte Spaß, es klang zwar etwas verrückt, aber auch irgendwie „richtig“, einem Schüler des Jahres 1976 die Sätze des einsamen Robinson in den Mund zu legen, und ein paar Tage lang unterhielt ich mich damit, die bis dahin geschriebenen 150 Seiten – eben das, was von meinen Revisionen und Kürzungen verschont geblieben war – mit einem dichten Netz von Robinson-Zitaten zu überziehen. Die Arbeit war so intensiv, daß ich lange Robinson-Passagen auswendig konnte, selbst solche, die es am Ende nicht in meinen Roman schafften. Ich *mußte* sie ja auswendig kennen, wollte ich meinem Buch das „Robinson-Bewußtsein“ geben.

Inzwischen bin ich davon überzeugt, daß es unmöglich gewesen wäre, die folgenden 350 Seiten in nur fünf Wochen zu schreiben, wenn mir die „Insel der Verzweiflung“ nicht als ständiges Referenzsystem zur Verfügung gestanden hätte. Allein eine harmlose Formulierung wie „die Lappen, welche er Kleider nannte“ animierte mich dazu, die Kleidung bestimmter Figuren zu beschreiben. Das wiederum schärfte meinen Blick dafür, was sich mit dieser Kleidung ausdrücken ließ. Ich erwähne dieses kleine Beispiel, um die Folgen des literarischen Bezugsrahmens *Robinson Crusoe* anzudeuten. Der Stil von Defoes Buch war dem meinen so unähnlich, daß ich mir nicht nur die Parallelen, sondern auch sein Pathos und seine Tragik zunutze machen konnte. *Robinson Crusoe* war mein Ideen- und Stichwortgeber, er half, den Ton zu bereichern und erlaubte zusätzliche Ironien, die meinen Roman dorthin trieben, wo ich ihn haben wollte: ins Reich des Imaginären und verzweifelt Herbeiphantasierten.

An einer Stelle sagt Bruder Gregor, das intellektuelle Zentrum des Romans: „Abstrak-

tion ist alles.“ Das gilt offenbar auch für das Schreiben von Romanen; zumindest gilt es für mich. Solange das Material heiß war, wußte ich nicht, was ich damit anfangen sollte. Nachdem fünfundzwanzig Jahre vergangener Zeit es abgekühlt hatten, konnte ich es anfassen, bearbeiten, verformen und einem aufwendigen Verwandlungsprozeß unterziehen. Wenn die ersten Reaktionen nicht täuschen, nehmen die meisten Leser den Stoff des Romans zwar als „heiß“ wahr, was mich freut; auf der simpelsten Ebene soll die Geschichte einen voranziehen und so wenig Widerstand bieten wie eine Abenteuergeschichte für Jugendliche. Aber der Roman wäre wohl nicht geschrieben worden, hätte ich nicht ein Verweissystem aus fremden Texten, gleichsam eine Rezeptionstheorie über das Lesen von Literatur, hineinweben können, von Seneca und Daniel Defoe bis zu Dürrenmatt. Auch die Kunst von Maria Callas ist planvoll gelie-

hene Tragik. Sie wird aufgerufen, zitiert und in die Tragik einer Romanfigur verwandelt.

Jetzt, wo der Stoff nicht mehr in meinen Händen liegt, sondern ein für allemal gedruckt ist, wird mir klar, wie sehr mir die Lektüren meines Lebens geholfen haben, ein Buch mit dem Titel *Warum du mich verlassen hast* zu schreiben. Nicht nur den zufälligen Erinnerungen an die weit zurückliegende Internatszeit, auch den Büchern anderer Schriftsteller verdanke ich den Roman. So sollte es sein, denn sind Lesen und Schreiben nicht die beiden Seiten ein und derselben Sache?

Den rotwangigen niederrheinischen Bauern, mit dem alles begann, habe ich bei der Arbeit leider vergessen. Er blieb draußen. Vielleicht steht er heute noch da, wo er damals stand, läßt gleichgültig die Fahrräder der Internatsschüler an sich vorüberziehen und schaut nach den Wolken.