

PAUL AUSTER

ROWOHLT

MIT
FREMDE
N
SPRECHEN

ESSAYS



Paul Auster

Mit Fremden sprechen

Ausgewählte Essays und andere Schriften
aus 50 Jahren

Essays

Aus dem Englischen von Werner Schmitz, Marion Sattler
Charnitzky, Andrea Paluch, Robert Habeck und Alexander
Pechmann

Über dieses Buch

«Mit Fremden sprechen» ist eine vom Autor selbst zusammengestellte Auswahl seiner besten Essays und Schriften aus fünfzig Jahren, die sowohl berühmte Texte als auch bislang Unveröffentlichtes enthält. Beginnend mit einer kurzen philosophischen Betrachtung, die er mit zwanzig schrieb, und schließend mit einer Reihe von politischen Texten über Themen wie Obdachlosigkeit, 9/11 oder den Zusammenhang zwischen Fußball und Krieg, bieten die 44 Stücke dieser Auswahl einen großen Überblick über Austers Ansichten zu klassischen und zeitgenössischen Schriftstellern, zur Hochseilartistik von Philippe Petit, zu seinen Kunstaktionen mit Sophie Calle und dem langen Weg, den er mit seiner geliebten mechanischen Schreibmaschine zurückgelegt hat. Ebenfalls enthalten sind jüngere Texte über die Notizbücher von Nathaniel Hawthorne, die Filme von Jim Jarmusch, eine Vorlesung zu Edgar Allan Poe, eine Tirade gegen den ehemaligen New Yorker Bürgermeister und Trump-Gehilfen Rudy Giuliani sowie die lustigste Einführung zu einer Dichterlesung, die in Amerika je gehalten wurde.

Hochintelligent und zutiefst menschlich – eine unverzichtbare Kollektion für alle Leser und Fans des «angesehensten

amerikanischen Schriftstellers seiner Generation» (The Spectator).

Vita

Paul Auster wurde 1947 in Newark, New Jersey, geboren. Er studierte Anglistik und vergleichende Literaturwissenschaften an der Columbia University und verbrachte nach dem Studium einige Jahre in Frankreich. International bekannt wurde er mit seinen Romanen «Im Land der letzten Dinge» und der «New-York-Trilogie». Sein umfangreiches, vielfach preisgekröntes Werk umfasst neben zahlreichen Romanen auch Essays und Gedichte sowie Übersetzungen zeitgenössischer Lyrik.

Impressum

Marion Sattler Charnitzky übersetzte «Das ‹National Story Project›»; Andrea Paluch und Robert Habeck übersetzten «Reznikoff x 2»; Alexander Pechmann übersetzte «Hawthorne zu Hause»; Werner Schmitz alles andere.

Die Originalausgabe erschien 2019 unter dem Titel «Talking to Strangers» bei Picador | Henry Holt and Company | New York.

Veröffentlicht im Rowohlt Verlag, Hamburg, Dezember 2020

Copyright © 2021 by Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg

«Talking to Strangers» Copyright © 1982, 1992, 2003, 2010, 2019 by Paul Auster

Redaktion Laurenz Bolliger

Gemälde aus «Die Geschichte meiner Schreibmaschine» © 2002 by Sam Messer

Kiss and Make Up © 1993 by Art Spiegelman

Covergestaltung Anzinger und Rasp, München

ISBN 978-3-644-00609-6

Schrift Droid Serif Copyright © 2007 by Google Corporation

Schrift Open Sans Copyright © by Steve Matteson, Ascender Corp

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt, jede Verwertung bedarf der Genehmigung des Verlages.

Die Nutzung unserer Werke für Text- und Data-Mining im Sinne von § 44b UrhG behalten wir uns explizit vor.

Hinweise des Verlags

Abhängig vom eingesetzten Lesegerät kann es zu unterschiedlichen Darstellungen des vom Verlag freigegebenen Textes kommen.

Alle angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Printausgabe.

Im Text enthaltene externe Links begründen keine inhaltliche Verantwortung des Verlages, sondern sind allein von dem jeweiligen Dienstleister zu verantworten. Der Verlag hat die verlinkten externen Seiten zum Zeitpunkt der Buchveröffentlichung sorgfältig überprüft, mögliche Rechtsverstöße waren zum Zeitpunkt der Verlinkung nicht erkennbar. Auf spätere Veränderungen besteht keinerlei Einfluss. Eine Haftung des Verlags ist daher ausgeschlossen.

www.rowohlt.de

Inhalt

NOTIZEN AUS EINER KLADDE 7

DIE KUNST DES HUNGERS 13

Die Kunst des Hungers 15

Babel New York 29

Hugo Balls Tagebücher 39

Ideen und Dinge 48

Wahrheit, Schönheit, Schweigen 53

Von Kuchen zu Steinen 66

Dichtung im Exil 74

Unschuld und Erinnerung 87

Das Buch der Toten 96

Kafkas Briefe 105

Reznikoff × 2 111

Bartlebooths Narreteien 136

POES KNOCHEN & OPPENS PFEIFE 143

I 145

II 161

DIE GESCHICHTE MEINERSCHREIBMASCHINE 171

VERMISCHTES 185

Antwort auf eine Frage des *New York Magazine* 187

Fünfundzwanzig Sätze, die die Worte *Charles Bernstein*
enthalten 188

Gotham Handbook 192

Postkarten für Georges Perec 196

In Gedenken an Beckett 199

Über Bücher 202

VORWORTE 209

Französische Dichtung im 20. Jahrhundert 211

Mallarmés Sohn 252

Auf dem Hochseil 264

Geleitwort des Übersetzers 276

Ein Abend im Shea Stadium 284

Das «National Story Project» 287

Eine kleine Anthologie surrealistischer Gedichte 298

Die Kunst, sich Sorgen zu machen 299

Hawthorne zu Hause 307

Night on Earth: New York 340

Joe Brainard 347

Ein Leben in der Kunst 363

Zu BESONDEREN ANLÄSSEN 369

Gebet für Salman Rushdie 371

Appell an den Gouverneur von Pennsylvania 374

Der beste Ersatz für Krieg 377

Verbotene britische Kunst in New York 383

Gedanken über einen Pappkarton 385

Ungeordnete Notizen – 11. September 2001–4 Uhr
nachmittags 390

Untergrund 392

NYC = USA 394

Columbia 1968 399

MIT FREMDEN SPRECHEN 403

Quellenverzeichnis 409

Notizen aus einer Kladde

1

Die Welt ist in meinem Kopf. Mein Körper ist in der Welt.

2

Die Welt ist meine Vorstellung. Ich bin die Welt. Die Welt ist deine Vorstellung. Du bist die Welt. Meine Welt und deine Welt sind nicht dieselben.

3

Es gibt keine Welt außer der menschlichen. (Unter *menschlich* verstehe ich alles, was gesehen, gefühlt, gehört, gedacht und vorgestellt werden kann.)

4

Die Welt hat keine objektive Existenz. Sie existiert nur insoweit, als wir sie wahrnehmen können. Und unsere Wahrnehmung ist zwangsläufig begrenzt. Folglich hat die Welt eine Grenze, irgendwo hört sie auf. Aber wo sie für mich aufhört, hört sie nicht unbedingt auch für dich auf.

5

Keine Theorie der Kunst (falls es überhaupt eine geben kann) lässt sich von einer Theorie der menschlichen Wahrnehmung trennen.

6

Aber nicht nur unsere Wahrnehmung ist begrenzt, auch die Sprache (unser Mittel, jene Wahrnehmung auszudrücken) ist begrenzt.

7

Sprache ist nicht Erfahrung. Sie ist ein Mittel, Erfahrung zu ordnen.

8

Was also ist die Erfahrung von Sprache? Sie gibt uns die Welt und nimmt sie uns. In einem Atemzug.

9

Der Fall des Menschen ist keine Frage von Sünde, Frevel oder moralischer Verworfenheit. Sondern von Unterwerfung der Erfahrung durch Sprache: Der Sturz der Welt in das Wort;

Erfahrung sinkt vom Auge zum Mund. Eine Strecke von etwa acht Zentimetern.

10

Das Auge sieht die Welt im Fluss. Das Wort ist ein Versuch, den Fluss anzuhalten, ihn zu stabilisieren. Und doch mühen wir uns beharrlich, Erfahrung in Sprache zu übersetzen. Daher Dichtung, daher die Äußerungen im Alltag. Dieser Glaube verhütet allgemeine Verzweiflung – und ist auch deren Ursache.

11

Kunst ist der *Spiegel des menschlichen Geistes* (Marlowe). Das Spiegel-Bild ist treffend – und zerbrechlich. Zerschlage den Spiegel und setze die Teile neu zusammen. Das Ergebnis wird immer noch Abbild von etwas sein. Jede Kombination ist möglich, beliebig viele Teile können fortgelassen werden. Einzige Bedingung: Mindestens ein Teil muss bleiben. Wenn in *Hamlet* der Natur der Spiegel vorgehalten wird, entspricht dies genau der Bemerkung Marlowes – vorausgesetzt, die obige Beweisführung gilt. Denn alles in der Natur ist menschlich, selbst wenn die Natur selbst es nicht ist. (Wir könnten nicht existieren, wenn die Welt nicht unsere Vorstellung wäre.) Mit anderen Worten, unabhängig von den äußeren Umständen (Altertum oder Moderne, Klassik oder Romantik) ist Kunst ein Produkt des menschlichen Geistes.

12

Glaube an die Welt nenne ich klassisch. Zweifel an der Welt nenne ich romantisch. Der Klassiker glaubt an die Zukunft. Der Romantiker weiß, dass er Enttäuschung erleben wird, dass seine Wünsche niemals erfüllt werden. Denn er glaubt, dass die Welt nicht zu beschreiben ist, nicht mit Worten zu benennen.

13

Von Sprache entfremdet zu sein ist nichts anderes, als seinen Körper zu verlieren. Wenn dir die Worte versagen, zerfällst du in ein Bild von nichts. Du verschwindest.

1967

Die Kunst des Hungers

Die Kunst des Hungers

Wichtig scheint mir nicht so sehr, eine Kultur zu verteidigen, deren Vorhandensein noch nie einen Menschen vor dem Hungern bewahrt hat, als vielmehr aus dem, was man Kultur zu nennen pflegt, jene Ideen zu extrahieren, deren zwingende Kraft mit der des Hungers identisch ist.

Antonin Artaud

Ein junger Mann kommt in eine Stadt. Er hat keinen Namen, kein Zuhause, keine Arbeit: Er ist in die Stadt gekommen, um zu schreiben. Oder genauer: Er schreibt nicht, sondern hungert fast zu Tode.

Die Stadt heißt Christiania (Oslo); man schreibt das Jahr 1890. Der junge Mann streift durch die Straßen: Die Stadt ist ein Labyrinth des Hungers, und seine Tage sind einer wie der andere. Er schreibt unverlangte Artikel für eine Lokalzeitung. Er sorgt sich um die Miete, um seine zerfallenden Kleider, um die nächste Mahlzeit, die stets nur unter Schwierigkeiten zu

erlangen ist. Er leidet. Er wird beinahe verrückt. Er befindet sich ständig am Rand des Zusammenbruchs.

Dennoch schreibt er. Ab und zu gelingt es ihm, einen Artikel zu verkaufen, zeitweilig eine Verschnaufpause in seinem Elend zu finden. Aber er ist zu geschwächt, um regelmäßig zu schreiben, und kann die Stücke, die er begonnen hat, nur selten beenden. Zu seinen gescheiterten Werken zählen ein Essay mit dem Titel «Verbrechen der Zukunft», ein philosophisches Traktat über die Willensfreiheit, eine Allegorie über einen Brand in einer Buchhandlung (Bücher sind Gehirne) und ein im Mittelalter angesiedeltes Schauspiel, «Das Zeichen des Kreuzes». Er befindet sich in einem unentrinnbaren Dilemma: Um zu schreiben, muss er essen. Wenn er nicht schreibt, hat er nichts zu essen. Und wenn er nichts zu essen hat, kann er nicht schreiben. Er kann nicht schreiben.

Er schreibt. Er schreibt nicht. Er streift durch die Straßen der Stadt. Er führt Selbstgespräche in der Öffentlichkeit. Die Menschen meiden ihn. Als er zufällig zu ein wenig Geld kommt, verschenkt er es. Er wird aus seinem Zimmer geworfen. Er isst etwas und erbricht es wieder. Einmal hat er einen kurzen Flirt mit einem Mädchen, doch ergibt sich daraus nichts als Demütigung. Er hungert. Er verflucht die Welt. Er stirbt nicht. Am Ende heuert er ohne ersichtlichen Grund auf einem Schiff an und verlässt die Stadt.

So weit das grobe Gerüst von Knut Hamsuns erstem Roman, *Hunger*. Es ist ein Werk ohne Plan, ohne Handlung und – vom

Erzähler abgesehen – ohne Figuren. Nach den Maßstäben des 19. Jahrhunderts ist es ein Buch, in dem nichts geschieht. Die radikale Subjektivität des Erzählers ignoriert sämtliche Grundanliegen des traditionellen Romans. Als der Held in einem seiner Essays auf das Problem von Zeit und Raum stößt, beschließt er, einen «unsichtbaren Umweg» zu machen, und ganz ähnlich verzichtet Hamsun selbst auf die Einhaltung der historischen Zeit, des Grundordnungsprinzips der Literatur des 19. Jahrhunderts. Er berichtet nur von den schlimmsten Kämpfen seines Helden mit dem Hunger. Weniger problematische Epochen, in denen er den Hunger hat stillen können – manchmal eine ganze Woche lang –, werden mit wenigen Sätzen abgetan. Die historische Zeit wird zugunsten innerer Dauer aufgehoben. Mit seinem willkürlichen Anfang und ebenso willkürlichen Ende liefert der Roman eine treue Schilderung der Launen und Grillen des Erzählers: Jeder Gedanke wird von seinem geheimnisvollen Ursprung an durch alle Kehrtwendungen und Abschweifungen verfolgt, bis er schließlich verschwindet und der nächste Gedanke kommt. Was geschieht, darf geschehen.

Der Roman kann nicht einmal für sich beanspruchen, einen versöhnlichen gesellschaftlichen Wert zu besitzen. In *Hunger* wird uns das Elend schonungslos vorgeführt, aber das Buch bietet keinerlei Analyse dieses Elends und enthält erst recht keinen Aufruf zu politischem Handeln. Hamsun, der im Alter, zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, zum Faschisten wurde, hat sich niemals mit dem Problem der Klassenunterschiede

beschäftigt, und sein Erzählerheld ist wie Dostojewskis Raskolnikow nicht so sehr ein Benachteiligter als vielmehr ein Ungeheuer an intellektueller Arroganz. Mitleid kommt in *Hunger* nicht vor. Der Held leidet, aber nur, weil er selbst sich für das Leiden entschieden hat. Hamsun beherrscht die Kunst, beim Leser keinerlei Mitgefühl für seine Figur aufkommen zu lassen. Von Anfang an wird klargestellt, dass der Held eigentlich keinen Hunger leiden müsste. Es gibt Lösungen – wenn auch nicht in der Stadt, so doch zumindest außerhalb. Doch befeuert von einem zwanghaften, selbstmörderischen Stolz, verrät die Handlungsweise des jungen Mannes eine nie schwankende Verachtung seiner eigenen Interessen.

Ich begann zu laufen, um mich zu bestrafen, legte springend eine Straße nach der anderen zurück, trieb mich mit verbissenen Zurufen vorwärts und schrie mir innerlich stumm und wütend zu, wenn ich anhalten wollte. Auf diese Weise war ich weit hinauf in den Pilestraede gekommen. Als ich endlich stillstand, beinahe losheulend vor Zorn, weil ich nicht länger laufen konnte, bebte ich am ganzen Körper, und ich warf mich auf eine Treppe hin. Nein, halt!, sagte ich. Und um mich richtig zu quälen, stand ich wieder auf und zwang mich stehen zu bleiben, und lachte über mich selbst und ergötzte mich an meiner eigenen Verkommenheit. Endlich, nach Verlauf mehrerer Minuten, gab ich mir durch ein Nicken Erlaubnis, mich zu setzen; aber auch da wählte ich mir noch den unbequemsten Platz auf der Treppe. [*]

Er wendet sich dem zu, was in ihm selbst am problematischsten ist, sucht Schmerz und Not, wie andere Menschen Vergnügen suchen. Er hungert, nicht weil er muss, sondern aus einem inneren Drang heraus, so als träte er gegen sich selbst in Hungerstreik. Noch bevor das Buch beginnt und der Leser zum privilegierten Zeugen seines Schicksals wird, ist der Weg des Helden festgelegt. Es ist bereits ein Prozess in Gang, welcher der Kontrolle des Helden entzogen ist, was aber nicht bedeutet, dass er sich seines Handelns nicht bewusst wäre.

... ich bin mir vollkommen bewusst, dass ich Einflüssen unterliege, über die ich nicht Herr bin ... Trotz meiner Entfremdung von mir selbst in diesem Augenblick, und obwohl ich nichts anderes war als ein Schlachtfeld für unsichtbare Mächte, war ich mir der Vorgänge um mich her in jeder Einzelheit bewusst.

Nachdem er sich in nahezu vollständige Einsamkeit zurückgezogen hat, ist er ebenso Subjekt wie Objekt seines eigenen Experiments. Hunger ist das Mittel, das diese Spaltung bewirkt, sozusagen der Katalysator eines veränderten Bewusstseins.

Ich hatte sehr deutlich bemerkt, dass wenn mein Hunger ein wenig zu lange dauerte, es jedes Mal so war, als ob mir das Gehirn aus dem Kopf laufe. Mein Kopf wurde ganz leicht. Ich konnte sein Gewicht nicht mehr auf meinen Schultern spüren.

Es ist ein Experiment, freilich keines nach der wissenschaftlichen Methode. Es gibt keine Kontrollen, keine festen Bezugspunkte – nur Variablen. Auch lässt sich diese Trennung von Geist und Körper nicht auf eine philosophische Abstraktion reduzieren. Wir befinden uns hier keineswegs im Reich der Ideen. Nein, dies ist ein körperlicher Zustand, hervorgerufen von einem Zustand äußerster Not. Geist und Körper sind geschwächt; der Held hat die Kontrolle über seine Gedanken und seine Handlungen verloren. Und doch versucht er hartnäckig weiter, sein Schicksal zu kontrollieren. Das ist das Paradoxe, das Spiel mit dem Zirkelschluss, das auf den Seiten dieses Buches durchgespielt wird. Der Held steckt in einer unmöglichen Situation. Er hat sich vorsätzlich in Gefahr begeben. Wenn er das Hungern aufgäbe, wäre das kein Sieg, sondern bloß das Ende des Spiels. Er will überleben, aber nur zu seinen Bedingungen: Er sucht ein Überleben, das ihn vor das Angesicht des Todes führen soll.

Er fastet. Freilich nicht so, wie ein Christ das tun würde. Er verzichtet nicht auf das irdische Leben, um das himmlische vorwegzunehmen; er weigert sich einfach, das Leben zu leben, das ihm gegeben wurde. Und je weiter er sein Fasten treibt, desto stärker drängt sich der Tod in sein Leben. Er nähert sich dem Tod, kriecht an den Rand des Abgrunds, und dort angekommen, klammert er sich daran fest; er kann weder vor noch zurück. Der Hunger, der die Leere aufreißt, hat nicht die Macht, sie zu verschließen. Ein kurzer Augenblick Pascal'schen Schreckens ist zu einem dauerhaften Zustand geworden.

Sein Fasten birgt demnach einen Widerspruch. Darin zu verharren, würde in den Tod führen, und der Tod würde das Ende des Fastens bedeuten. Folglich muss er, wenn auch nur einen Schritt vom Tod entfernt, am Leben bleiben. Um sich die ständige Möglichkeit des Endes zu bewahren, widersteht er der Versuchung, seinem Leben ein Ende zu machen. Weil sein Fasten weder ein Ziel postuliert noch irgendeine Erlösungsverheißung bietet, muss der inhärente Widerspruch ungelöst bleiben. Als solches ist es ein Bild der Verzweiflung, erzeugt von der gleichen selbst verzehrenden Leidenschaft wie die Krankheit zum Tode. Die Seele strebt in ihrer Verzweiflung danach, sich selbst zu verschlingen, und da sie das nicht kann – und zwar genau deshalb, weil sie verzweifelt ist –, versinkt sie noch tiefer in Verzweiflung.

Im Gegensatz zu religiöser Kunst, in der Selbsterniedrigung eine letztlich läuternde Rolle spielen kann (wie etwa in der meditativen Poesie des 17. Jahrhunderts), simuliert der Hunger lediglich die Dialektik der Erlösung. In seinem Gedicht «In den Tiefen meiner Sündigkeit» blickt Fulke Greville in einen «unheilvollen Spiegel des Übergangs», der «den Menschen als Frucht seiner Entartung zeigt», aber er weiß, dies ist nur der erste Schritt in einem zweifachen Prozess, denn in diesem Spiegel offenbart sich Christus, der «für dieselben Sünden gestorben / Und gekommen ist, mich aus der Hölle, die ich fürchte, zu befreien ...» In Hamsuns Roman hingegen bleibt, nachdem die Tiefen ausgelotet wurden, der Spiegel der Meditation leer.

Der junge Mann bleibt ganz unten, und kein Gott wird kommen, ihn zu befreien. Er kann sich nicht einmal auf die Stützen der gesellschaftlichen Konventionen verlassen. Er hat keine Wurzeln, keine Freunde, selbst Gegenstände fehlen ihm. Es gibt für ihn keine Ordnung mehr; alles ist nur noch dem Zufall preisgegeben. Sein Handeln ist ausschließlich von Launen und unbändigen Zwängen bestimmt, von der endlosen Frustration anarchischer Unzufriedenheit. Er versetzt seine Weste, um einem Bettler ein Almosen zu geben, mietet eine Kutsche, um einen fiktiven Bekannten aufzusuchen, klopft bei Fremden an die Türen und fragt mehrmals Polizisten nach der Uhrzeit, einfach weil es ihm gerade in den Sinn kommt. Er hat jedoch kein wahres Vergnügen an solchem Tun. All das bleibt für ihn zutiefst beunruhigend. Während er einerseits wütend versucht, sein Leben zu stabilisieren, seinem Umherstreifen ein Ende zu machen, ein Zimmer zu finden und endlich wieder zu schreiben, wird ihm dies gerade von seinem Fasten unmöglich gemacht. Hat der Hunger einmal angefangen, gibt er sein Opfer erst wieder frei, wenn er ihm eine unauslöschliche Lektion erteilt hat. Der Held wird gegen seinen Willen von einer selbst herbeigerufenen Macht gefangen gehalten und ist gezwungen, sich ihren Forderungen zu beugen.

Er verliert alles – sogar sich selbst. Am Grund einer gottlosen Hölle verschwindet die Identität. Es ist kein Zufall, dass Hamsuns Held keinen Namen hat: Er wird im Lauf der Zeit buchstäblich seiner selbst beraubt. Die Namen, mit denen er sich behängt, sind alle frei erfunden, wie sie ihm gerade

einfallen. Er kann nicht sagen, wer er ist, weil er es nicht weiß. Sein Name ist eine Lüge, und mit dieser Lüge verschwindet die Wirklichkeit der Welt.

Er späht in die Dunkelheit, in die ihn der Hunger getaucht hat, und findet dort ein sprachliches Vakuum. Die Wirklichkeit ist für ihn zu einem Wirrwarr dingloser Namen und namenloser Dinge geworden. Der Zusammenhang zwischen Ich und Welt ist zerrissen.

Eine Zeitlang blieb ich liegen und sah in die Finsternis, in diese dicke Massenfinsternis, die keinen Boden hatte, die ich nicht begreifen konnte. Meine Gedanken konnten sie nicht erfassen. Sie schien mir über alle Maßen dunkel, und ich fühlte mich durch ihre Nähe bedrückt. Ich schloss die Augen, begann halblaut zu singen und warf mich auf die Pritsche, um mich zu zerstreuen; aber ohne Erfolg. Die Dunkelheit hatte mein Denken ergriffen und ließ mich keinen Augenblick in Frieden. Wie, wenn ich selbst in Dunkelheit aufgelöst und eins mit ihr würde?

Genau in dem Augenblick, da er die größte Angst empfindet, sich selbst zu verlieren, stellt er sich plötzlich vor, er habe ein neues Wort erfunden: *Kubaaa* – ein Wort, das es in keiner Sprache gibt, ein Wort ohne Bedeutung.

Ich war in den frohen Wahnwitz des Hungers verfallen, war leer und schmerzfrei, und meine Gedanken waren ohne Zügel.

Er versucht sich eine Bedeutung für sein Wort auszudenken, findet aber nur heraus, was es nicht bedeutet; «Gott», «Tivoli», «Tierschau», «Anhängeschloss», «Sonnenaufgang», «Auswanderung», «Tabakfabrik», «Strickgarn» – all das bedeutet es nicht.

Nein, eigentlich war das Wort geeignet, etwas Seelisches zu bedeuten, ein Gefühl, einen Zustand – ob ich das nicht begreifen könne? Und ich besinne mich auf etwas Seelisches.

Aber das gelingt ihm nicht. Stimmen, nicht seine eigene, mischen sich ein, verwirren ihn, und er sinkt nur noch tiefer ins Chaos. Nach einem schlimmen Anfall, in dem er zu sterben glaubt, wird alles still, und er hört nur noch seine eigene Stimme, die ihm von der Wand entgegenschallt.

Diese Episode ist wohl die schmerzlichste des ganzen Buches. Sie ist jedoch nur eines von vielen Beispielen für die Sprachkrankheit des Helden. Seine Streiche nehmen immer wieder die Form von Lügen an. Als er bei einem Pfandleiher seinen verlorenen Bleistift wiederfindet (er hatte ihn versehentlich in der Tasche der versetzten Weste gelassen), erzählt er dem Mann, mit just diesem Stift habe er seine dreibändige Abhandlung über die philosophische Erkenntnis geschrieben. Ein unscheinbarer Bleistift, gibt er zu, aber er sei ihm nun einmal sehr ans Herz gewachsen. Einem alten Mann auf einer Parkbank erzählt er die phantastische Geschichte eines Herrn Happolati, der angeblich das elektrische Gebetbuch

erfunden habe. Als er in einen Laden geht und bittet, man möge ihm seine letzte Habe einpacken, eine zerlumppte grüne Decke, für die er sich schämt und die er nicht in der Öffentlichkeit herumtragen will, behauptet er, dass er eigentlich nicht die Decke eingepackt haben möchte, sondern die zwei kostbaren Vasen, die er in die Decke gewickelt habe. Nicht einmal das Mädchen, dem er den Hof macht, ist vor solchen Erfindungen sicher. Er denkt sich einen Namen für sie aus, einen Namen, der ihm ob seiner Schönheit gefällt, und weigert sich fortan, sie mit irgendetwas anderem anzureden.

Diese Lügen haben eine Bedeutung über den augenblicklichen Scherz hinaus. Im Reich der Sprache verhält sich die Lüge zur Wahrheit, wie sich im Reich der Moral das Böse zum Guten verhält. So ist die allgemeine Übereinkunft, und wenn wir daran glauben, funktioniert sie auch. Doch Hamsuns Held glaubt an gar nichts mehr. Lügen und Wahrheiten sind für ihn ein und dasselbe. Der Hunger hat ihn ins Dunkel geführt, und einen Rückweg gibt es nicht.

Diese Gleichung von Sprache und Moral wird zum Angelpunkt der letzten Episode des Buches.

Meine Gedanken wurden klar, ich verstand, dass ich im Begriff war, mich aufzulösen. Ich hielt die Hände vor und stieß mich von der Mauer ab; die Straße tanzte immer noch um mich. Vor Wut begann ich zu schluchzen, und ich stritt aus innerster Seele mit meiner Schwäche, hielt tapfer stand, um nicht umzufallen; ich wollte nicht zusammensinken, ich

wollte stehend sterben. Ein Lastkarren rollt langsam vorbei, und ich sehe, dass Kartoffeln auf dem Karren liegen, aber aus Wut, aus Halsstarrigkeit, behaupte ich, dass es durchaus nicht Kartoffeln seien, sondern Kohlköpfe, und ich schwor grausam darauf, dass es Kohlköpfe wären. Ich hörte gut, was ich sagte, und bewusst beschwor ich immer wieder diese Lüge, nur um die angenehme Befriedigung zu haben, dass ich einen groben Meineid begehe. Ich berauschte mich an dieser beispiellosen Sünde, ich streckte meine drei Finger in die Luft und schwor mit zitternden Lippen im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes, dass es Kohlköpfe seien.

Und das ist das Ende. Dem Helden bleiben jetzt nur noch zwei Möglichkeiten: leben oder sterben. Und er entscheidet sich für das Leben. Er hat nein zur Gesellschaft gesagt, nein zu Gott, nein zu seinen eigenen Worten. Später an diesem Tag verlässt er die Stadt. Es gibt keinen Grund mehr, das Fasten fortzusetzen. Es hat sein Werk getan.

Hunger: oder ein Porträt des Künstlers als junger Mann. Doch hat diese Lehrzeit wenig gemein mit den frühen Kämpfen anderer Schriftsteller. Hamsuns Held ist kein Stephen Dedalus, und von ästhetischer Theorie findet sich in *Hunger* kaum ein Wort. Die Welt der Kunst ist in die Welt des Körpers übertragen worden – ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Text. *Hunger* ist keine Metapher, sondern buchstäblich der Kern des

Fußnoten

[*] Zitate aus Hamsuns *Hunger* nach der Übersetzung von J. Sandmeier und S. Angermann

[*] Aus einem Gespräch mit Tom Driver, «Beckett at the Madeleine», in: *The Columbia University Forum*, Sommer 1961

[*] Die Beckett-Zitate hier nach der Übersetzung von Elmar Tophoven

[*] englisch: sophistry

[*] englisch: crusts

[*] englisch: mustard

[*] Celan bezieht sich in seinen Gedichten mehrfach auf van Gogh, und in der Tat besteht eine starke Verwandtschaft zwischen dem Dichter und dem Maler: Beide wandten sich in ihren späten Zwanzigern der Kunst zu, nachdem sie Erfahrungen gemacht hatten, die sie für den ganzen Rest ihres Lebens tief prägen sollten; beide waren überaus produktiv, arbeiteten wie gehetzt, als ob sie nur durch die Arbeit überleben könnten; beide machten lähmende geistige Krisen durch und waren zeitweise schwer krank; beide wählten im französischen Exil den Freitod.

[*] Ich danke der Celan-Kennerin und -Übersetzerin Katharine Washburn für Hinweise auf die in diesem Gedicht enthaltenen Anspielungen.

[*] Übersetzung der zitierten Gedichte nach: Giuseppe Ungaretti: Ich suche ein unschuldiges Land. Gesammelte Gedichte, übertragen von Michael Marschall von Bieberstein, München 1988

[*] Von Jabès' Werken – *Le Livre de Yukel* (1964), *Le Retour au Livre* (1965), *Yael* (1967), *Elya* (1969), *Aély* (1972), *El, ou le dernier Livre* (1973) und die drei Bände von *Le Livre des Resemblances* und andere – sind nur wenige ins Deutsche übersetzt worden.

[*] zitiert nach Edmond Jabès: *Das Buch der Fragen*, aus dem Französischen von Henriette Beese, Frankfurt a.M. 1989

[*] Alle Zitate aus *Das Leben: Gebrauchsanweisung* nach der Übersetzung von Eugen Helmlé, Frankfurt a.M. 1982

[*] Von Perec verfasster Text für die Umschlagrückseite der französischen Originalausgabe

[*] Übersetzt von Götz Burghardt, in: Walt Whitman, *Tagebuch*, Leipzig, 1985

[*] Übersetzt von Richard Schaukal, in: Stéphane Mallarmé, *Gedichte*, Freiburg, 1947

[*] Übersetzt von Ursula Mania, Christina Mansfeld und Manfred Starke, in: Charles Baudelaire, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt, 1992

[*] Übersetzt von Walter Hasenclever, in: William Carlos Williams, *Die Neuentdeckung Amerikas*, München, 1969

[*] Ebd.

[*] Übersetzt von Johannes Hübner, in: *Französische Dichtung 4: Von Apollinaire bis heute*, München, 1990

[*] Übersetzt von Rolf Dieter Brinkmann, in: *Amerikanische Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München, 2000

【*】 Das sind unter anderen: Pierre Albert-Birot, Jean Cocteau, Raymond Roussel, Jean Arp, Francis Picabia, Arthur Cravan, Michel Leiris, Georges Bataille, Léopold Senghor, André Pieyre de Mandiargues, Jacques Audiberti, Jean Tardieu, Georges Schéhadé, Pierre Emmanuel, Joyce Mansour, Patrice de la Tour du Pin, René Guy Cadou, Henri Pichette, Christian Dotremont, Olivier Larronde, Henri Thomas, Jean Grosjean, Jean Tortel, Jean Laude, Pierre Torreilles, Jean-Claude Renard, Jean Joubert, Jacques Réda, Armen Lubin, Jean Pérol, Jude Stéfan, Marc Alyn, Jacqueline Risset, Michel Butor, Jean Pierre Faye, Alain Jouffroy, Georges Perros, Armand Robin, Boris Vian, Jean Mambrino, Lorand Gaspar, Georges Badin, Pierre Oster, Bernard Noël, Claude Vigée, Joseph Gugliemi, Daniel Blanchard, Michel Couturier, Claude Esteban, Alain Sueid, Mathieu Bénézet.

【*】 Ann Lauterbach, «Joe Brainard & Nancy», in: Joe Brainard, *The Nancy Book* (Los Angeles, Siglio Press, 2008)

【*】 Ron Padgett, *Joe: A Memoir of Joe Brainard* (Minneapolis, Coffee House Press, 2004)