

UWE TIMM: Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt. Frankfurter Poetikvorlesung. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, 143 S.

Im Sommer 2009, als Uwe Timm die Frankfurter Poetikdozentur innehatte, fiel das fünfzigste Jahr ihres Bestehens zusammen mit den gerade erst verebbenden Wellen der Bestürzung über den Umzug des Suhrkamp Verlags nach Berlin und also mit dem Abschied von einer kulturellen Institution, die diese jährlichen Auftritte namhafter deutschsprachiger Autorinnen und Autoren von Beginn an mitgefördert und gestaltet hat. Auch der Adorno-Hörsaal, in dem die Vorlesungen stattfanden, wird bald nicht mehr existieren, und so stand Timms Dozentur rein äußerlich unter dem Zeichen einer Auseinandersetzung mit der Tradition, sowohl im Hinblick auf das Jubiläum als auch auf die bevorstehenden Brüche mit dem Hergebrachten. Timms Einblicken in den eigenen Schreibprozess ist dieser Rahmen insofern analog, als er dabei tatsächlich seine Überlegungen an eigenen Werken ebenso festmacht wie an solchen der Weltliteratur. Es sind nicht Timms erste Poetikvorlesungen, was an sich nicht erstaunlich ist, – erstaunlich ist allenfalls, dass die Einladung nach Frankfurt vergleichsweise spät erfolgte. Die schon 1993 unter dem Titel *Erzählen und kein Ende* veröffentlichten poetologischen Überlegungen Timms, die wiederum auf eine Vorlesungsreihe in Paderborn zurückgehen, lesen sich komplementär und die neuen, Frankfurter Beiträge werden insbesondere da interessant, wo Timm nicht – was streckenweise auch geschieht – vergleichbare Positionen wiederholt, sondern neue vertritt. War es in *Erzählen und kein Ende* vor allem der Versuch zu einer Ästhetik des Alltags, die sich auf die Werkphase zwischen Anfang der 1980er Jahre bis *Johannisnacht* rückbeziehen ließ, so erhellt *Von Anfang und Ende* eher die seitdem entstandenen Werke. Dabei ist Timm hier jedoch weit weniger programmatisch, explizit kaum je; implizit jedoch wird ein Zuwachs an Geltungsanspruch daran erkennbar, dass Timm nun seine eigenen Texte zwischen Romanen von Camus und Goethe beispielhaft diskutiert und von sich selbst dabei häufig in der dritten Person spricht.

Eingerahmt von einem dem Anfang und einem dem Ende gewidmeten Vortrag, erörtert Timm verschiedene Aspekte des Romans, denn diese Form ist es, der sein Interesse gilt – eine Schwer-

punktsetzung, die angesichts des eigenen Werks geradezu selbstverständlich wirkt.

Die Bibel, Goethes *Wahlverwandtschaften* und Albert Camus' *Die Pest* sind die Werke, anhand derer er sich Fragen des Beginnens nähert. Die Schöpfungsgeschichte bringt er eingangs in Analogie zum Entstehungsprozess eines literarischen Textes, da die Welt wie auch das Kunstwerk als Strukturierung von etwas räumlich und zeitlich noch Ungeordnetem begriffen werden können: „Die Kosmogonie des Alten Testaments findet ihre triviale Entsprechung im weißen Blatt, das in der Vorstellung der Schreibenden, auch derjenigen, die schreiben wollen, eine geradezu mythische Bedeutung hat“ (S. 10). Wobei, dies fügt er hinzu, der Vorgang des Gestaltens jeweils von einer Idee geleitet ist, einer Ahnung oder einem Wissen darüber, was gut ist und wie das Ergebnis auszufallen hat, damit es diesem Anspruch genügt.

Das heilige Wort muss das genaue, das rechte Wort sein. Und hier stellt sich auch, wenn ich den Vergleich ins Profane erweitern darf, die Frage für den Schriftsteller: Welches ist das rechte, das wahre Wort? (S. 17)

Literarische Kunst ist nicht gleichbedeutend mit sachlicher Fehlerlosigkeit, so Timms These, die er durch Analyse einer Passage aus den *Wahlverwandtschaften* und wiederum unter Rekurs auf Uwe Johnsons Kritik an dieser Passage vorbringt. Texte können solche Stellen enthalten, die vom Leser „synthetisiert“ (S. 25) werden, der makellose Text wäre ein von einem Computer hervorgebrachtes Artefakt, das steril und uninteressant wirken muss. Die Mitarbeit des Lesers setzt bei der *Bibel* die „Bereitschaft zum Glauben“ (S. 16) voraus, „wie auch der Leser weltlicher Literatur den guten Willen haben muss, dass die Fiktion Realität wird, im Bewusstsein des Lesenden Gestalt annimmt“ (ebd.). Das richtige und wahre Wort, das es zu finden gilt, wird deshalb zum vermittelnden Instrument.

Martin Walser hat Schreiben einmal als Reaktion auf eine Mangelserfahrung gekennzeichnet, bei Timm heißt es: „Die Erfahrung des Mangels ist

der tiefere Grund für all die Anfänge in der Musik und in der Literatur, in denen versucht wird, eine Gegenwirklichkeit zu schaffen“ (S. 35). Was Timms eigenen Weg zur Literatur anbelangt, ist der empfundene Mangel gesellschaftlicher Art gewesen. Timm hat über Camus promoviert, im Zusammenhang mit *Die Pest* verweist er auf seine Dissertation und erklärt, er habe zwei geschrieben, eine an Heidegger ausgerichtete, die er im Zuge der Politisierung 1968 weggeworfen habe, und eine, die eine „gesellschaftliche Sinnggebung in den Mittelpunkt stellte“ (S. 29). An diesen Anspruch an die Literatur oder zunächst noch das geschriebene Wort allgemein sind auch Timms eigene Anfänge als Schriftsteller geknüpft. Biographisch liegen sie in der Studentenbewegung, die als gesellschaftliche Erscheinung wiederholt in seine Texte Eingang gefunden hat, von seinem ersten Roman *Heißer Sommer* über *Rot*, in dem die Erzählerfigur eine vergleichbare Sozialisation erfahren hat und den eigenen Lebensweg, veränderte Haltungen und Verhaltensweisen im Rückblick bilanziert, bis zu *Der Freund und der Fremde*, dem Buch über den Studienkollegen Benno Ohnesorg. Am Fall von Camus kommt Timm zum ersten Mal auf das zu sprechen, was die Literaturwissenschaft häufig als ‚Realismusproblem‘ bezeichnet:

Selbstverständlich kann die Literatur nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen, sie bildet eine eigene Wirklichkeit, eine sprachliche, die nur in einem bestimmten Maß eine Referenz zur Wirklichkeit besitzt (S. 33f.).

Auch in Anbetracht seiner gemeinhin als realistisch rezipierten eigenen Romane ist diese an Camus gewonnene poetologische Aussage wichtig für das Selbstverständnis des Erzählers Uwe Timm, der hier keine Schlachten von vorgestern schlägt, sondern am Rande eine von der Postmodernetheorie häufig in Abrede gestellte Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit der Erfahrungswirklichkeit in der Literatur in Anspruch nimmt, ohne beide Bereiche je verwechselt zu haben. Auch die zweite Vorlesung widmet sich dem Anfang. Timm erklärt Anfänge zunächst als Setzungen innerhalb eines Kontinuums des Alltags und begibt sich dann zu den Anstößen, Dingen oder Erfahrungen, die zu Impulsgebern einzelner Werke wurden. Ausführlicher geschieht das am Bei-

spiel von *Der Schlangenbaum*, der ein anderes Projekt, nämlich *Der Mann auf dem Hochrad*, durchkreuzt habe. Hier war es das Erlebnis einer Argentinienreise in den 1980er Jahren, gepaart mit der Katastrophe von Tschernobyl, aus der sich nicht nur Empörung, sondern auch die weiterreichende Frage ergab, „ob und wie das, was frischfröhlich Fortschritt genannt wurde und auch fester Bestandteil der Marx’schen Theorie war, überhaupt noch sinnvoll ist“ (S. 41). Es ist eine Frage, die auch *Rot* bestimmt, dessen Anfänge Timm ebenfalls raumgreifender referiert. Dass die Parallelen zwischen der Arbeit eines Schriftstellers und der eines Beerdigungsredners, wie Timm ihn als Erzählerfigur in *Rot* eingesetzt hat, einen Kerngedanken von Timms Poetologie ausmachen, lässt sich selbst beim flüchtigen Blättern daran buchstäblich ablesen, dass in dieser Passage einige Wörter typographisch hervorgehoben sind. Eines davon wird so als Schlüsselwort kenntlich: „bedeutet“. Im Zusammenhang heißt es:

Der Tod erst schafft eine endgültige Identität. Das war es, was mich an diesem Beruf interessierte, der Beerdigungsredner *bedeutet* das Leben, versucht, das Besondere daran zur Sprache zu bringen (S. 57).

Da der Tote seine Erfahrungen nicht mehr selbst berichten kann, wird über ihn erzählt und damit setze „notwendig die Reflexion auf das Erzählen und seinen Gegenstand ein“ (S. 57), da es nun bewusster und strukturiert gestaltet werde. In jeweils variiert Form ist dies, ohne dass es hier vom Autor selbst ausgesprochen würde, tatsächlich das Verfahren, dessen Timm sich seit *Rot* bedient: Werden in *Rot* noch Lebenswege fiktiver Verstorbener in der Erzählerrede gestaltet, sind es in den autobiographischen Büchern *Am Beispiel meines Bruders* und *Der Freund und der Fremde* wirkliche Individuen, die einmal erst durch Timms Schreiben beispielhaft exponiert werden oder, im zweiten Fall, als öffentliche, geradezu ikonische Gestalt schreibend wieder mit einer privaten Biographie ausgestattet werden. In *Halbschatten* schließlich wird eine unpersönliche Erzählinstanz zum Sprachrohr für die Stimmen eines Totenchors auf dem Berliner Invalidenfriedhof. Auf Jan Assmann und dessen Arbeiten über kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität rekur-

rierend macht Timm in der dritten Vorlesung persönliche und soziale Erinnerung zum Thema. Dem Erzählen, das im Erinnern und Vergessen seinen Ursprung habe, wie Timm anhand zweier Anekdoten über die Herkunft von auf seinem Bücherbord liegenden Steinen erläutert, kommt, wenn es schriftlich niedergelegt wird, die Funktion eines kollektiven Speichers zu, in dem Erinnerungen bewahrt werden, womit sie teilbar werden. Aus der Simultaneität der Erinnerung, im Unterschied zur linearen Chronologie des einmaligen Erlebens, leitet er anschließend die eigene Schreibweise der letzten Bücher ab:

eine narrative Montagetechnik, eine Methode, die das Erzählen nicht auf Chronologie, sondern auf Bedeutung ausrichtet, die das umfasst: die Reflexion auf Geschichte und Gesellschaft, das Zitieren verschiedener Sprechweisen, dokumentarische Zitate, ein umgangssprachliches, essayistisches und poetisches Schreiben (S. 80).

Die vierte Vorlesung, *Denkmalsturz*, schließt daran an und verknüpft persönliche Erinnerungen an die Jahre der eigenen Politisierung im Zuge der Studentenbewegung ab 1966 mit dem Umgang mit der nationalen Geschichte im öffentlichen Gedächtnis, wie er sich in dem Niederreißen und Wiederaufstellen eines Kolonialdenkmals symbolisch manifestierte. Es ist eine Episode, die später Eingang in *Heißer Sommer* gefunden hat, und Timm nutzt sie und seinen ersten Roman als Beispiel, an dem sich zeigt, wie beim Schreiben, welches Timm als Vorgang der Selbstvergewisserung charakterisiert, persönliche Erinnerung und kulturelles Gedächtnis ineinandergreifen, wie ein kindliches Interesse für Afrika und ferne Weltgegenden mit diesem Denkmalsturz verbunden ist, ihn „weiter begleitete und schließlich zu dem Roman *Morenga* führte“ (S. 91) – dessen Entstehungsprozess Timm ebenfalls referiert, sowohl mit Blick auf Anstoß sowie Rechercharbeiten und -reisen als auch auf die Ästhetik des Texts. Timm endet mit dem Ende, abermals unter Bezugnahme auf die Bibel und die schon beim Nachdenken über den Anfang herangezogenen Romane. Fett gedruckt erscheint die aus dem Brudermord an Kain gezogene Folgerung: „Das Ende ist das ästhetische Versprechen, dass etwas nicht einfach beliebig ist“ (S. 123). Da die sinnhafte Einordnung eines Textes erst vom Ende her

möglich ist, lässt die Umschrift des Schlusses auch die Umdeutung des Ganzen zu, wie Timm erläutert und anhand einer Erzählung von Stifter vorführt. Darin liegt schließlich ein utopisches Moment der Literatur:

Das Umschreiben des Textes, das Ändern des Gemachten, des Geschriebenen verweist ja auf die fundamentale Möglichkeit der Veränderung, nichts muss so sein, wie es ist (S. 142).

Wer mit den Romanen Timms vertraut ist, wird einiges wiedererkennen, wovon in diesen Vorlesungen die Rede ist – die Erzählanlässe besonders, denen Timm eine große Wichtigkeit beimisst und die wiederum in die fiktionalen Texte eingegangen sind. Bei allem auf das eigene Werk gerichtetem Positivismus reserviert Timm einen Freiraum für das Unkalkulierbare, Unmessbare und Unbestimmbare der Literatur, wenn er den Impulsgeber eines literarischen Texts grundsätzlich jenseits des freien Willen des ihn schreibenden Autors wissen will: „Das Eigentümliche ist, der Autor wählt nicht die Stoffe, sondern sie wählen ihn“ (S. 60). Genau hierin, so darf hinzugefügt werden, liegt wohl der Unterschied zwischen einem sog. Buchautor und einem Schriftsteller. Für die Entfaltungsfreiheit des Schriftstellers und gegen ein Programm, ausdrücklich auch gegen Adorno, plädiert er schließlich auch, wenn er konstatiert:

Der Roman darf und kann alles, er kümmert sich nicht um Vorschriften und ästhetische Verbote, er ist die zeitgemäße vitale literarische Form, um über uns und das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit nachzudenken, und das auf eine lustvolle Weise (S. 118).

Die gegenwärtige und seit den 1980er Jahren entwickelte Erzählposition Timms wird dadurch als eine kenntlich, die, wenn sie nicht die Deutungshoheit über die Realität beansprucht, so doch auf der Deutungskompetenz beharrt.

Mainz, Andreas Martin Widmann