

Christoph Bartmann

„Umgeben von Stimmen“

Aleksievičs literarische Denkmäler und der Nobelpreis

An der Vergabe des Literaturnobelpreises an Svetlana Aleksievič entzündete sich eine Diskussion um den Status ihrer Werke: Kritiker zweifelten deren Zugehörigkeit zur Literatur an. Der erweiterte Literaturbegriff, den die Schwedische Akademie mit ihrer Entscheidung vertrat, war im Grunde nicht neu. Sie folgte damit der Absicht des Preisstifters, der vor allem „idealistische“ Literatur auszeichnen wollte. Aleksievič steht auch für einen Trend zur Verwischung von Gattungsgrenzen, zu „Autofiktion“ und „Life Writing“. Ihre Methoden sind journalistisch, die Wirkung ihrer Texte aber ist literarisch: Sie schafft aus gesammelten Zeugnissen Denkmäler einer Epoche und ihrer Menschen.

Im Oktober 2015 gab die Schwedische Akademie ihre Entscheidung bekannt: Sie habe Svetlana Aleksievič den Nobelpreis für Literatur zugesprochen, und zwar für „ihr vielstimmiges Werk, das dem Leiden und Mut in unserer Zeit ein Denkmal setzt“. Die Reaktionen in aller Welt waren überrascht, aber weithin positiv. Die *New York Times* fasste sie so zusammen: „Die Wahl von Frau Aleksievič wurde als lange überfällige Korrektur und als großer Moment für den Journalismus als literarische Kunst begrüßt. [. . .] Indem es ihr Werk in eine Reihe mit dem international bekannter literarischer Größen stellte, [. . .] hat das Nobelpreiskomitee eine Gattung gewürdigt, die häufig eher als Vehikel zur Informationsvermittlung denn in ihrer ästhetischen Dimension gesehen wird.“¹ Die Akademie, so meinte die *New York Times*, ging insofern neue Wege, als sie mit der Autorin zugleich auch das lange geringgeschätzte Reportage-Genre auszeichnete – ein Experiment, das sie dann ein Jahr später auf dem Feld des „Songs“ mit der Wahl Bob Dylans wiederholen sollte. Aber brauchen Aleksievičs Werk und die Gattung der Reportage überhaupt eine solche Rehabilitierung und Nobilitierung? Für Andreas Platthaus in der FAZ war schon vorher klar, dass das, „wofür Svetlana Aleksievič an diesem Donnerstag den Nobelpreis für Literatur zuerkannt bekommen hat, [. . .] Literatur“ sei. Er spricht von der „immensen literarischen Leistung, die in den Gesprächsbüchern von Svetlana Aleksievič steckt“, von einem „Stimmkonzert“, in dessen Komposition „die literarische Leistung“ der Autorin liege“. Für ihr „Verfahren der Überführung individueller Zeugnisse in eine literarische Gesamtkonzeption“ gebe es genügend „berühmte Vorläufer“, aus dem deutschen Sprachraum etwa die Brüder Grimm oder

Christoph Bartmann (1955), Dr. phil., Germanist und Historiker, Leiter des Goethe-Instituts Warschau

¹ Svetlana Alexievich, *Belarussian Voice of Survivors*, Wins Nobel Prize in Literature. *New York Times*, 8.10.2017, <<https://nytimes.com/2015/10/09/books/svetlana-alexievich-nobel-prize-literature.html>>.

Walter Kempowski mit seinem *Echolot*-Projekt. Bei Aleksievič werde, so Platthaus abschließend, „aus den Bruchstücken einer zerfallenden Welt ein Sprachkunstwerk zusammengesetzt“.²

Iris Radisch, Literaturkritikerin der *Zeit*, war dagegen mit Aleksievičs Wahl ganz und gar nicht einverstanden. „Plötzlich ist jeder Text ein Kunstwerk“, so der Titel eines Artikels vom Oktober 2015, in dem sie ihre schon zuvor geäußerten Bedenken gegen die Auszeichnung bündelte. Sie tadelte die Schwedische Akademie für ihren „extrem erweiterten Literaturbegriff“, der künftig auch „sorgfältig bearbeitete Interviews und angenehm geschriebene Sachbuchtexte“ nobelpreisfähig machen werde. Demgegenüber sei an einen „klassischen Literaturbegriff“ zu erinnern, für den ein literarischer Text nur dann vorliege, „wenn eine weltverwandelnde und genuin schöpferische Leistung vorliegt und Einbildungskraft, Fantasie und Imagination zum Einsatz kommen.“ Aus einer solchen Perspektive sei diese Preisvergabe „reiner Unfug“. Die Präferenz der Schwedischen Akademie für „Zeugnisse“ und „Denkmäler“ empfand Radisch als literaturfern. „Vergleichgültigung und Beliebigkeit“ seien die Folge, wenn alles und jedes „zur Narration erhoben“ werde.³

Aleksievič selbst hat in ihrer Nobelvortragung in Stockholm am 10. Dezember 2015 noch einmal die Ausgangslage ihrer journalistisch-schriftstellerischen Arbeit verdeutlicht. „Ich stehe auf diesem Podium nicht allein“, beginnt ihre Rede, „ich bin umgeben von Stimmen, von Hunderten Stimmen, sie sind immer bei mir.“ Oft habe sie gehört, ihre Beschäftigung mit der „ausgelassenen Geschichte“ sei „keine Literatur, sondern Dokumentation.“ Aleksievič antwortet hierauf:

Doch was ist heute Literatur? Wer hat eine Antwort auf diese Frage? Unser Leben ist heute schneller als früher. Der Inhalt sprengt die Form. Bricht und verändert sie. Alles sprengt seinen Rahmen: die Musik, die Malerei, und auch im Dokument sprengt das Wort die Grenzen des Dokumentarischen. Es gibt keine Grenze zwischen Tatsache und Erfindung, sie gehen ineinander über.⁴

Literatur oder nicht? Diese Frage wird nicht abschließend oder von oben herab zugunsten eines „klassischen Literaturbegriffs“ oder in Verteidigung „verschwimmender Grenzen“ zu beantworten sein. Mit dem Literaturnobelpreis für Svetlana Aleksievič hat die Schwedische Akademie jedenfalls zu erkennen gegeben, dass sie die aktuelle Konjunktur des Dokumentarischen in der Literatur zur Kenntnis genommen hat und dass sie willens ist, dieser Tendenz weiter Auftrieb zu geben.

Der Nobelpreis als Lebenspreis

Die Kritik an der Entscheidung zugunsten Aleksievičs, für die hier pars pro toto die Einschätzung von Iris Radisch zitiert wurde, hat Vorläufer. Einwände, die nun gegen

² Plötzlich ist jeder Text ein Kunstwerk. Die Zeit, 29.10.2015, <<http://zeit.de/2015/42/literaturnobelpreis-svetlana-alexijewitsch>>.

³ Ebd.

⁴ Svetlana Alexijewitsch: Von einer verlorenen Schlacht. Nobelvortragung 7.12.2015, <https://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ty.html>.

Aleksievič laut wurden, waren ähnlich auch schon gegen Herta Müller vorgebracht worden, als sie 2009 den Nobelpreis erhalten hatte. „Es muss jetzt wohl sein“, schrieb etwa Thomas Steinfeld in der *Süddeutschen Zeitung*, „dass sich Leser und literarische Kritik bis auf weiteres von einer lieben Vorstellung trennen: dass der Nobelpreis für Literatur eine Belohnung für die besten Dichter und die besten Werke sei.“⁵ Steinfeld war nicht allein mit seiner Einschätzung, so wenig wie übrigens schon mit seiner Ablehnung der Nobelpreisvergabe an Elfriede Jelinek 2004. Damals schrieb er, diese sei zu verstehen als „eine Entscheidung gegen den breiten Strom des realistischen Erzählens wie als Entscheidung für eine Repräsentantin einer kleinen Literatur“.⁶ Es gibt aus dieser Optik mindestens zwei Literaturen: eine große, ob nun realistischer Hauptstrom oder „beste Dichtung“ (von Philip Roth bis Don DeLillo oder António Lobo Antunes, die immer wieder als Kandidaten im Gespräch sind), jedenfalls eindeutig fiktionale, wenn man will: repräsentative, kanonische (Roman-)Literatur, vorwiegend von Männern, und eine andere, kleine (wie sie Steinfeld mit einem Begriff aus Deleuze/Guattaris berühmtem Kafka-Buch nennt)⁷. Diese „kleine Literatur“ ist zwar nicht weniger politisch als die große, dies aber, folgt man der Kritik, auf eine falsche Weise, nämlich, so Steinfeld über Jelinek, bloß „subjektiv politisch“. Sie wird häufig, häufiger jedenfalls als realistische Literatur und „beste Dichtung“, von Frauen geschrieben, und, spätestens hier beginnt für manche das Ärgernis, sie erfreut sich der besonderen Aufmerksamkeit der Schwedischen Akademie.

In der Tat hat die Akademie in den letzten Jahrzehnten beim Literaturnobelpreis eine Strategie verfolgt. Sie hat sich dabei selten von den Buchmachern wie *Ladbrokes* leiten lassen, die Wetten auf die Nobelpreisträger annehmen. Die Akademie spricht sich über ihre Beweggründe selten aus, sondern belässt es in der Regel mit einer knappen Sentenz, die ihre Entscheidung begründet. Die zugrundeliegende Strategie erschließt sich mithin erst aus einer vergleichenden Betrachtung der Preisträgerinnen und Preisträger. Jennifer Quist hat dies kürzlich in ihrer aufschlussreichen Studie *Laurelled Lives* versucht.⁸ Erstes Fazit: Die Schwedische Akademie hat schon länger Radischs „klassischen Literaturbegriff“ hinter sich gelassen – was sie nicht hindert, gelegentlich „klassisch“ motivierte Entscheidungen zu fällen, wie etwa 2017 mit der Wahl Kazuo Ishiguros. Sechs wiederkehrende Motive entdeckt Quist in der Selektion der Schwedischen Akademie in den Jahren von 1992 bis 2016: Erstens „bescheidene Herkunft“, zweitens „Migrationserfahrung/Exil“, drittens „Dissidenz/Individualismus“, viertens „Autobiographisches Schreiben“, fünftens „westlicher Referenzrahmen“, sechstens „Mehrsprachigkeit“. „Ideale“ Preisträger mit sechs von sechs Kriterien seien demnach Imre Kertész, Herta Müller, Gao Xingjiang und J.M. Coetzee gewesen. Andere, wie Günter Grass, Seamus Heaney oder Le Clézio bringen es auf fünf von sechs Kriterien. In den Jahren seit 2010 scheint die Akademie ein wenig ihren Kompass verloren zu haben. Mo Yan und Tomas Tranströmer schaffen nur noch drei der sechs Kriterien, und bei Alice Munro oder Svetlana Aleksievič sind es lediglich zwei. Im letzteren Fall: „Migrationserfahrung/Exil“

⁵ Der Hunger – nur er frisst immer weiter. SZ, 8.10.2009, <<http://sueddeutsche.de/kultur/literaturnobelpreis-der-hunger-nur-er-frisst-immer-weiter-1.34377>>.

⁶ Schwarze Koloratur. SZ, 8.10.2004, <<http://sueddeutsche.de/kultur/die-prosaschriftstellerin-elfriede-jelinek-schwarze-koloratur-1.768038>>.

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt/Main 1974.

⁸ Jennifer Quist: Laurelled Lives, in: *New Left Review*, 104/2017, S. 93–106.

sowie „Dissidenz/Individualismus“. Natürlich folgen die Entscheidungen der Akademie nicht einem solchen Schema, vielmehr spiegelt das Schema ihre Entscheidungen. Überzeugend kann Quist jedoch den Nachweis erbringen, dass die Schwedische Akademie andere Suchkriterien verfolgt als künstlerisch-ästhetisch „große“ oder gar „größte“ Literatur. Das wäre auch nicht ihre Aufgabe, schließlich verfügt Alfred Nobels Testament, es solle ausgezeichnet werden, wer „das Vorzüglichste in idealistischer Richtung geschaffen hat“.⁹ Wichtig scheint es den Juroren zu sein, dass der idealistische Beitrag nicht nur am Werk, sondern auch am Leben selbst zum Ausdruck kommt. Um noch einmal Quists Kriterien zu zitieren: Wer aus bescheidenen Verhältnissen stammt, über eigene Migrations- und Exilerfahrungen verfügt, wer als Person für Dissidenz und Individualismus einsteht, wessen Schreiben autobiographisch und von einem mehrsprachigen Hintergrund bestimmt ist, und wer schließlich doch auch im westlichen Kanon verankert ist (wobei eine Literatur, die keinerlei Beziehung zum westlichen Kanon unterhält und dennoch der Schwedischen Akademie bekannt ist, schwer vorstellbar ist), der hat in den letzten 25 Jahren eher den Literaturnobelpreis erhalten als beispielsweise Philip Roth oder Milan Kundera. Man kann anhand der Preisvergaben seit 1992 ein Laureaten-Profil ermitteln, das nach Quist so aussieht:

Der typische Literaturnobelpreisträger der Zeit nach dem Ende des Kalten Krieges ist ein männlicher Romanautor, der in einer der anglo-germanischen Sprachen schreibt. Er ist ein ethnischer Europäer und lebt wahrscheinlich auch auf dem europäischen Kontinent. Er ist risikofreudig, individualistisch, auf die richtige Art rebellisch. Er ist aus bescheidenen (oder zumindest unauffälligen) Verhältnissen zu internationaler Bekanntheit aufgestiegen. [. . .] Seine Kunst ist inspiriert von seinem eigenen Leben.¹⁰

Auf Svetlana Aleksievič trifft dieses Autorenprofil offenkundig nur in Teilen zu: sie ist eine Frau, sie schreibt Russisch, sie stammt eher aus mittelständischen als aus „bescheidenen“ Verhältnissen (ihre Eltern waren Lehrer). Sie ist andererseits Europäerin und lebt in Europa, sie ist „risikofreudig“ und eine Rebellin. Und ganz gewiss ist ihre Kunst (wenn das Wort die Sache trifft) inspiriert von ihrem eigenen Leben, aber eben auf eine andere Weise, als sie die Formel vom „autobiographischen Schreiben“ nahelegt. Das „vielstimmige Werk“, das die Akademie auszeichnete, ist eine Autobiographie der Vielen, des Kollektivs, inspiriert von ähnlichen Ereignissen in den Leben von Millionen Individuen. Mit der Auszeichnung Aleksievičs hat die Akademie ihre Neigung zum autobiographisch beglaubigten Schreiben doppelt unterstrichen. „Laurelled Lives“, preisgekröntes Leben, das bedeutet in diesem Falle: Die Akademie zeichnet die von Aleksievič aufgezeichnete und bearbeitete kollektive Lebenserzählung des ehemaligen Sowjetmenschen aus. Damit erfüllt sie einerseits Nobels idealistisches Vermächtnis und unterstützt andererseits einen mächtigen Trend der kulturellen und vor allem literarischen Gegenwart: den des „Memoir“ und der „Autofiktion“, die zunehmend den „klassischen Literaturbegriff“ (mit Radisch: „weltverwandelnd“, „schöpferisch“, „Einbildungskraft“, „Fantasie“, „Imagination“) verdrängen. Zugespitzt formuliert: Die von Radisch angemahnten Merkmale klassischer schöner Literatur findet man heute eher

⁹ Nobelpreis für Literatur, <https://de.wikipedia.org/wiki/Nobelpreis_für_Literatur>.

¹⁰ Quist, Laurelled Lives [Fn. 8], S. 105f.

bei *Harry Potter* und überhaupt im Feld der „Fantasy“-Literatur als in den Büchern aktueller Literaturnobelpreisträgerinnen und -träger. Während man früher der Schwedischen Akademie gerne vorhielt, dass sie nicht mit den aktuellsten literarischen Tendenzen Schritt halte, wird ihr heute von Verfechtern der literarischen Tradition das Gegenteil vorgeworfen.

„Life-writing“ hat sich als Name für ein Genre eingebürgert, das allenfalls unter diesem Namen neu ist.¹¹ Autobiographien und Konfessionen, Erinnerungen und persönliche Kampfschriften nehmen mindestens seit Augustinus’ „Bekennnissen“ breiten Raum in der westlichen Schriftkultur ein. Erst ein jüngerer Literaturbegriff hat die Unterscheidung zwischen „fiction“ und „non-fiction“ stark gemacht und die Literaturfähigkeit von Lebenserzählungen oder von historischen Darstellungen in Frage gestellt. Die Schwedische Akademie kommt indes von einem älteren Literaturbegriff her: Sie zeichnet traditionell nicht notwendigerweise schöne Literatur aus, sondern „idealistisch“ herausragendes „Schrifttum“, um einen im Deutschen belasteten Begriff zu verwenden. Wie sonst hätte sie den Literaturnobelpreis an Theodor Mommsen (1902), Bertrand Russell (1950) und Winston Churchill (1953) vergeben, alles Autoren, die keine Zeile fiktionaler Literatur verfasst haben? Svetlana Aleksievič war deshalb eine besonders passende, würdige Empfängerin des Literaturnobelpreises. Die Schwedische Akademie ist ihrer Mission gerecht geworden: Mit ihrer Wahl schloss sie an Nobels Vermächtnis und an den geforderten breiten Literaturbegriff an und hob zugleich die wachsende Bedeutung der Lebenserzählung und des Dokumentarismus in der Gegenwartsliteratur hervor.

Die Frage nach dem Kunstcharakter

Mit dieser Einschätzung ist freilich in der weiter reichenden Frage nach dem Kunstcharakter von Aleksievičs Schreiben noch nicht entschieden. Handelt es sich bei ihrem Werk überhaupt um „schöne Literatur“, um „Belletristik“ oder „Fiction“, oder zählt es zum Sektor der Sach-, Fach- oder Gebrauchsliteratur, also der „Non-Fiction“, um eine grobe, zunehmend untaugliche, aber für Bibliotheken und Buchhandel weiterhin maßgebliche Unterscheidung zu verwenden? Vorab muss man konstatieren, dass, anders als in der Literatur, eine solche Frage in der Bildenden Kunst seit mindestens einem Jahrhundert obsolet ist. Marcel Duchamps’ „Readymades“ läuten den Siegeszug der „Konzeptkunst“ ein, die Abstand nimmt von der älteren, aber nicht uralten, im 19. Jahrhundert kulminierenden Idee der Autoren-, Original- und Museumskunst. Auch wenn diese nach Duchamp für das breitere Publikum und den Markt so tonangebend ist wie vor ihm, so kann sie fortan nicht mehr beanspruchen, die wahre und einzige Kunst zu sein. Neuere Praktiken, in denen etwa Urheber willentlich von ihrer Urheberschaft Abstand nehmen oder ihre Urheberschaft lediglich im Konzept, nicht aber in der Ausführung geltend machen, sind ebenso kunstfähig geworden wie das kunstreligiös motivierte Ideal einer Kunst als Kreation. Was sich bei aller Auflösung und Erweiterung des Kunstbegriffs jedoch nicht geändert hat, ist die „Absenderkennung“: zeitgenössische Kunst wird niemals anonym ausgestellt.

¹¹ Zachary Leader (Hg.): *On Life-Writing*. Oxford 2016.

Von einer solchen, längst selbstverständlich und auch wieder problematisch gewordenen Entgrenzung des Kunstbegriffs ist die schöne Literatur weit entfernt. Die Idee einer Literatur ohne Autor hat sich, abgesehen von manchen Experimenten in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, nicht wirklich durchgesetzt. An der Enttäuschung mancher Kritiker über die Vergabe des Literaturnobelpreises an Svetlana Aleksievič lässt sich ablesen, dass nach wie vor (oder wahrscheinlich mehr als in der Epoche der Avantgarden von ca. 1910 bis 1960) der große Roman als Königsdisziplin der Literatur gilt. Es muss keineswegs der konventionelle psychologisch-realistische Roman sein, es kann ebenso gut ein experimenteller, formal avancierter Roman in der Joyce-Nachfolge sein, etwa von Thomas Pynchon, David Foster Wallace oder Roberto Bolaño. Wenn von einem solchen Roman gesagt wird, dass er nach Länge, Stil oder Methode die „Grenzen der Gattung“ sprengt, ist das üblicherweise als Kompliment gemeint. Was nicht in Frage steht bei dieser Art der Grenzüberschreitung, ist die literarische Autorschaft selbst, im Gegenteil, sie wird durch die Kühnheit des Verfahrens weiter hervorgehoben. Unge-sicherter sind dagegen Experimente, bei denen Autoren eher als Arrangeure oder, wenn man will, Kuratoren von sprachlichem Material auftreten, das sie, um Plathaus zu zitieren, kunstvoll zu einem „Stimmkonzert“ aus nachbearbeiteten O-Tönen weiterverarbeiten. Aber handelt es sich dann überhaupt um literarische Experimente oder nicht eher um Grenzüberschreitungen eines anderen Genres, nämlich der journalistischen Reportage? Es ist zu unterscheiden zwischen der Literarisierung der Reportage, wie man sie bei Aleksievič oder ebenso bei einem berühmten Vorläufer, Ryszard Kapuściński, beobachten kann, und einer literarischen Konzeptkunst, die vorgefundenes, aber nicht journalistisch relevantes Material arrangiert und damit in Duchamps' Sinne die Autorschaft für das Konzept selbst beansprucht.

Der Fall Aleksievič könnte klarer werden, wenn wir einige Vergleichsgrößen aus dem Feld des Dokumentarismus und des neuerdings so genannten „uncreative writing“ heranziehen.

Günter Wallraff. Seine investigativen Recherchemethoden, verbunden mit einem hohen persönlichen Risiko, das Verhaftung und körperliche Misshandlung manchmal geradezu provozierte, lassen Günter Wallraff beinahe als einen Pionier des „life-writings“ erscheinen, auch wenn seinem Schreiben die autobiographische Fundierung fehlt. Vielmehr arbeitete Wallraff unter Einsatz seiner Person und mit projektbezogenen Fake-Identitäten an journalistisch ergiebigen Themen und Fällen und machte daraus dann erzählende Reportagebücher, die selten in den Verdacht gerieten, „literarisch“ zu sein. Wallraffs Bücher sind in mancher Hinsicht konventioneller als die Aleksievičs. Die Frage nach der Autorschaft stellt sich bei ihnen ebenso wenig wie die nach dem Kunstcharakter. Die Autorschaft ist unzweifelhaft eine journalistische und der Kunstcharakter mithin nicht gegeben. Beides müsste die Schwedische Akademie indes nicht hindern, Wallraff den Literaturnobelpreis zu verleihen: in „idealistischer Richtung“ hat er Hervorragendes geschaffen. Trotzdem: es fehlt seinen Büchern (oder der Wahrnehmung seiner Bücher), auch weil sie schon vor einigen Jahrzehnten geschrieben wurden, das zwischen Fakten und Fiktionen Schillernde, das Transitorische der heutigen „Memoir“-Literatur, in der die altbekannte Schwelle zwischen „Fiction“ und „Non-Fiction“ in beide Richtungen überschritten werden darf.

Ryszard Kapuściński. Mit seinen viel gelesenen und übersetzten Büchern über Afrika, Lateinamerika oder die Sowjetunion hat der polnische Reporter und Schriftsteller maßgeblich zum Boom der Reportageliteratur beigetragen. Seine ins Surreale reichenden Schilderungen etwa der Verhältnisse am kaiserlichen Hof Haile Selassies haben großen Eindruck hinterlassen. Allerdings kamen nach seinem Tod (Kapuściński starb 2007) Zweifel an der Authentizität seiner Schreibweise auf: Weder Kapuścińskis eigene Familiengeschichte, wie er sie in seinen Büchern wiedergab, noch seine Recherchen in der Dritten Welt hielten einer strengen Prüfung stand, konstatiert etwa Artur Domosławski in seinem 2010 erschienenen Buch *Kapuściński non-fiction*.¹² Die Diskussion hält an, doch die Zweifel am Wahrheitsgehalt mancher von Kapuściński berichteten Begebenheiten sind geblieben. Hätte der Autor seine Bücher als Amalgame aus Fakten und Fiktionen, als „Faction“ etikettiert, hätte die Kritik ihr Ziel verfehlt. Indem er aber den Eindruck erweckte, als Reporter zu sprechen, kündigte er den Pakt mit dem Leser einseitig auf, als er anfang, den journalistischen Bericht mit imaginativen Momenten zu verbinden. Immer häufiger tat Kapuściński in seinen späten Büchern das, was Radisch vom „richtigen“ Roman fordert. Bloß tat er es im falschen Genre, in einem Genre, dessen Legitimität auf faktischer Wahrheit fußt, auch dann, wenn es mit den Mitteln der Narration arbeitet.

António Lobo Antunes. Seit langem wird der portugiesische Schriftsteller und Psychiater als Kandidat für den Nobelpreis gehandelt. Lobo Antunes ist berühmt geworden für die Vielstimmigkeit, die seinen Romanen als Kompositionsprinzip zugrunde liegt. In seinem jüngsten Roman *Caminho como uma casa en chamas* (2014; dt. Ich gehe wie ein Haus in Flammen, 2017) bringt er acht Stimmen von acht Parteien eines Mietshauses in Lissabon zu Gehör und orchestriert sie auf eine Weise, die vorsätzlich die Sprecheridentitäten in der Schwebelässt und sie ineinanderfließen lässt. Aus dem arrangierten Gewirr der Persönlichen mit Historischem und Kollektivem assoziierenden Stimmen soll etwas wie das chorale Gesamtporträt einer Gesellschaft entstehen, deren geteiltes Erbe Trauma und Verdrängung sind. Parallelen zu Aleksievič liegen auf der Hand, was die Idee eines totalen Stimmkonzerts angeht, in dem sich die Wahrheit über ein ganzes Land offenbart. Freilich sind Lobo Antunes' Stimmen frei erfunden; weder basieren sie auf einer journalistischen Methode, noch wird hier eine konkrete Zeugenschaft reklamiert. Es fehlt auch der Gedanke, der Autor sei Anwalt der Sprachlosen, denen erst er Gehör verschaffe. Der Raum des Romans ist vielmehr der Raum eines souveränen, aber zugleich leidenden Erzähler-Bewusstseins, das ungewollt, vielleicht in schlaflosen Nächten, von Stimmen heimgesucht wird. Der Kunstcharakter dieser Konzeption ist unstrittig, denn Lobo Antunes hat weder vorab recherchiert noch Interviews geführt. Vielstimmigkeit und musikalische Komposition sind als Verfahren „schöner“ Literatur seit langem etabliert. Fragen der literarischen Autorschaft bleiben von ihnen unberührt, solange der Autor, wie Lobo Antunes, auch der Autor der von ihm fiktional erschaffenen und arrangierten Einzelstimmen ist. Während in der polyphonen Gesamtwirkung Lobo Antunes und Aleksievič zu durchaus vergleichbaren Ergebnissen kommen, unterscheiden sie sich grundlegend im Blick auf die gattungsmäßigen Voraussetzungen.

Walter Kempowski. Häufig wird Aleksievičs Schreiben von deutschen Kommentatoren mit Walter Kempowski in Verbindung gebracht, namentlich mit seinem vielbändigen

¹² Artur Domosławski: *Kapuściński non-fiction*. Warszawa 2010.

Echolot mit dem Untertitel „Ein kollektives Tagebuch“. ¹³ Die zehn Bände des *Echolots* enthalten textliche Zeugnisse namentlich genannter und anonymer Beiträger aus den Kriegsjahren 1941 bis 1945, die Kempowski über Jahrzehnte zusammengetragen und archiviert hatte. Kempowskis Werk hat man sich, anders als das von Aleksievič, als Prozess einer allmählichen Ent-Fiktionalisierung vorzustellen. Seine Anfänge als autobiographisch orientierter Romanautor ließ Kempowski bereits in den großangelegten Befragungsaktionen seiner neunbändigen *Deutschen Chronik* (1971–1984) hinter sich, ehe er sich dann mit dem *Echolot* einem Collage- oder Montage-Projekt verschrieb, aus dem die fiktionale Rede vollständig getilgt ist. Das kollektive Tagebuch, wie es Kempowski in Berufung auf Walter Benjamin konzipierte und für das er die Hilfe eines ganzen Teams von Assistenten in Anspruch nahm, hat weithin literarische Anerkennung gefunden – wohl auch deshalb, weil sich Kempowski zuvor bereits als Romanautor einen Namen gemacht hatte. Einzig Marcel Reich-Ranicki soll, so berichtet Gerhard Henschel, 1994 geäußert haben, ihn interessierten keine „Telefonbücher“, er sei „für Literatur und nicht für diesen Haufen an Text“. ¹⁴ Man kann sich vorstellen, dass er sich ähnlich auch über Aleksievič geäußert hätte. Tatsächlich aber haben – ohne dass Reich-Ranicki und Gleichgesinnte davon Kenntnis genommen hätten – gerade „Telefonbücher“ und andere Material-Behälter seit den 1960er Jahren als Quelle und Formideal der ehemals schönen Literatur neue Impulse zugeführt. Konzepte eines nicht-aktorialen, nicht-hierarchisierenden und nicht-introspektiven, sozusagen objektiven Schreibens zwischen Faktographie und Formidee haben längst die Alleinherrschaft des hergebrachten fiktionalen Schreibens abgelöst.

Kenneth Goldsmith. Der amerikanische Lyriker und Kritiker Kenneth Goldsmith hat Begriff und Praxis des „uncreative writing“ geprägt und damit eine neue „conceptual poetic practice“ etabliert, die sich vom überkommenen Ideal der literarischen „Kreation“ selbstbewusst verabschiedet. ¹⁵ So hat der „unkreative“ Poet Goldsmith etwa in einem seiner Bücher alles notiert, was er während einer Woche des Jahres 2001 mündlich von sich gegeben hat, in einem anderen hat er die Wetterberichte eines gesamten Jahre transkribiert und in einem dritten eine komplette Ausgabe der *New York Times* abgeschrieben. Solche Methoden des literarischen „Readymades“, wie sie in der Konzeptkunst seit On Kawara oder Hanne Darboven keine Verwunderung mehr auslösen würden, stoßen in der konservativeren Literaturwelt weiterhin auf Irritation – oder lösen sie eher vielleicht *erneut* aus. Schließlich hatte schon Peter Handke, in einer literarischen Pop Art-Geste, 1969 die „Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968“ als Gedicht veröffentlicht. ¹⁶ Unschwer ist zu erkennen, dass Aleksievičs Werk mit solchen popkulturellen, *post-Warhol*-Transgressionen nichts gemeinsam hat. Ihr Schreiben mag ebenfalls „uncreative“ sein, aber es fehlt einer solchen Bestimmung in diesem Fall die Spitze, da ja keine genrespezifische „Kreativitätserwartung“ gegeben ist. Vielmehr heißt die genrespezifische Erwartung an das Genre, in dem Aleksievič tätig ist und das sie ins Literarische hinein erweitert: Wahrheit. Wie Goldsmith kann Aleksievič von

¹³ München 1993, 1999, 2002, 2005.

¹⁴ Zit. nach Gerhard Henschel: Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski. München 2009, S. 58–59.

¹⁵ Kenneth Goldsmith: *Uncreative Writing*. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter. Berlin 2017.

¹⁶ Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt/Main 1969, S. 59.

sich sagen, dass sie nichts erfunden habe, nur überschreitet sie die Regeln ihrer Gattung, wenn sie erfindet, während Goldsmith die Regeln seiner Gattung bricht, wenn er sprachschöpferisch untätig bleibt.

Diese Beispiele mögen etwas deutlicher machen, dass die Frage nach dem Kunstcharakter von Aleksievičs Schreiben leichter zu beantworten ist, wenn man Vergleiche anstellt. Es wird aber ebenfalls deutlich, dass jeder Fall einer literarischen Grenzverwischung zwischen Faktographie, Fiktionalisierung und Fiktion individuell zu beurteilen ist. Grundsätzlich kann man festhalten, dass sich die konventionelle Leitdifferenz „Fiction/Non-Fiction“ derzeit nur noch mit Mühe aufrechterhalten lässt. Aleksievičs Werk verortet sich in einem hybriden Feld, in dem zum Fiktionalen tendierender Journalismus und „life writing“-orientierte Literatur aufeinander zukommen. Sie konvergieren im Begriff des „Memoir“ oder der „Autofiktion“. Beispiele wären etwa die literarischen, aber nur semi-fiktionalen Langzeitbeobachtungen an der eigenen Person, wie sie mit großem Erfolg Karl Ove Knausgaard in dem sechsbändigen Zyklus *Min Kamp* (2009–2011, deutsch 2011–2017) oder Emmanuel Carrère in einer Vielzahl von Romanen seit *Un roman russe* (2007) vorgenommen haben. Weder handelt es sich bei solchen Büchern um „uncreative writing“ im konzeptionell-provokanten Sinn Kenneth Goldsmiths, noch würde man diesen Romanen-Essays-Memoiren jene „weltverwandelnde [. . .] Leistung“ zuerkennen, die Iris Radisch als Qualität „richtiger“ Literatur genannt hat. Nicht weltverwandelnd in diesem Sinne waren auch wichtige Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur wie Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*, Peter Weiss' *Auschwitz-Oratorium Die Ermittlung*, Hans Magnus Enzensbergers Tatsachenroman *Der kurze Sommer der Anarchie*, Erika Runge *Botroper Protokolle* und vieles mehr. Weltverwandelnd wäre wohl erst die Erschaffung einer geschlossenen fiktionalen Welt, die uns, mit Coleridges berühmtem Wort, zur „willing suspension of disbelief“, also zur bereitwilligen Preisgabe unseres Unglaubens gegenüber erfundenen Welten verhilft. In diesem Sinne ist ein überwiegender Teil der heutigen Literatur nicht weltverwandelnd, während fast jede TV-Serie, die bei Netflix nicht unter „Documentaries“ läuft, weltverwandelnd ist. Wahrhaft weltverwandelnd in einem emphatischen Sinn, wie Radisch ihn dem Wort verleiht, ist dann aber wohl erst die Malerei Cézannes oder die Literatur Prousts und Kafkas. Man kann dieser These zwar folgen, wird aber Mühe haben, sie weiter zu erklären, ohne in theologisches Fahrwasser zu geraten. Ist eine solche Verwandlung nicht eine „Transsubstantiation“ und „große Kunst“ somit ein Wunder? Aleksievičs Schreiben ist kunstvoll, es ist vielleicht auch Kunst, die höheren Weihen des Wunderbaren bleiben ihm allerdings versagt. Das wird Aleksievič nicht unbedingt schmerzen, wenn es für sie etwas Wichtigeres gibt als die Kunst.

Das Denkmal als Zeugnis und Monument

Die Pointe von Aleksievičs journalistisch-literarischer Praxis ist nun aber, dass sie durchaus, und sei es nur durch ein „faires Zuhören“, wie sie im Vorwort zu *Secondhand-Zeit* schreibt, ein unverwechselbares literarisches Universum erzeugt.¹⁷ Ihre Methoden mögen ganz überwiegend journalistisch sein, ihre Wirkung jedoch ist eine literarische. Diese

¹⁷ Svetlana Alexijewitsch: *Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus*. Berlin 2011, S. 8.

literarische Wirkung entsteht unter anderem durch das im Buch mitgegebene, ethisch aufgeladene Selbstporträt der Autorin als rastloser, leidenschaftlicher und dabei „fairer“ Stimmensammlerin, die sich der Erfindung verweigert und dabei die Selbstlosigkeit ihrer Autorschaft unter Beweis stellt. Sie entsteht auch durch bestimmte Techniken der Literarisierung, etwa den häufigen Einsatz von Auslassungspunkten, die den Eindruck einer kollektiven, anonymen und unendlichen Suada oder Tirade verstärken. Man kann Aleksievičs Bücher an einer fast beliebigen Stelle aufschlagen und wird sogleich vom suggestiven Sog dieser Tirade erfasst. Etwa hier: „Die Zukunft ... sie sollte doch schön sein ... Später würde es schön sein ... Ja, ich habe geglaubt! (*Er schreit fast*) Wir glaubten an ein schönes Leben. Eine Utopie ... Das war eine Utopie ... Und ihr? Ihr habt eure eigene Utopie – den Markt.“¹⁸ Es ist unerheblich, wer hier im konkreten Fall spricht, weil hier alle so sprechen. Was Aleksievič hiermit, durch die Verwandlung der distinkten Interviewtexte in einen alles mitreißenden Wortschwall, an Suggestivkraft im Sinne einer höheren Wahrhaftigkeit gewinnt, das verliert sie andererseits mit Blick auf Authentizität und Zeugnischarakter ihrer Interviewtexte. Die Schwedische Akademie hat in ihrer Preisbegründung von dem „Denkmal“ gesprochen, das Aleksievič dem „Leiden und Mut in unserer Zeit“ setze. Das Denkmal oder „Memorial“ ist aber wie das „Memoir“ ein trügerisches Vehikel der Erinnerung, ob der eigenen oder der fremden. Ein Denkmal, das als Monument geschichts- und erinnerungspolitisch „funktioniert“, übersteigt notwendig die Dimension bloßer Zeugenschaft. Ohne Gestaltung, Formung und Produktion kann aus dem Zeugnis kein Denkmal werden. In diesem Sinne hat Aleksievič aus gesammelten Zeugnissen ein literarisches Denkmal errichtet, das nun einer neuen, kultur- und geschichtspolitischen Logik folgt, was bei einem bloßen Stimmenarchiv nicht der Fall wäre. Vor diesem Hintergrund könnte man Aleksievičs Verfahren allenfalls als „zu literarisch“ kritisieren, und nicht etwa als „nicht literarisch genug“. Literarisch ist Aleksievičs Schreiben aber nicht, um einen Kunstanspruch anzumelden, sondern um der kollektiven Erinnerung ein ideales Gefäß zu schaffen. Die Bewahrung der in ihren Texten gesammelten Erfahrungen verlangt nach einer Form, von der nicht ihrerseits Authentizität verlangt werden kann. Erst als Denkmäler werden Aleksievičs Bücher literarisch, aber vielleicht nur, um die Stimmen ihrer Zeugen vor dem gewiss viel authentischeren Vergessen zu bewahren.

¹⁸ Ebd., S. 202.