

Vom Handwerk des Beginns

Laudatio für Norbert Gstrein anlässlich der Verleihung des Franz-Nabl-Preises

Wie beginnen? Die Qual der Entscheidung für den ersten Satz, dieses Anstimmen des Grundtons, diesen unvermittelten Sprung in ein anderes Leben, die Sprachsonde für jene Fremde, in die der Schreiber oder Leser oder Sprecher einzutauchen sich vorgenommen hat. Am besten beginnen mit dem Problematisieren des Beginns, aber nicht des eigenen. Wie hebt doch Norbert Gstreins zweite Erzählung – *Anderntags* – an? „An einem Nachmittag, plötzlich, wie ohne mein Zutun, stand der erste Satz da, keine Zeile lang. Ich hatte begonnen.“¹ Das habe ich nun mit des Autors Hilfe auch, mich zuwendend einer erstaunlichen Schriftstellerkarriere, an deren Beginn der Erstling *Einer* mit dem vielzitierten ersten Satz: „Jetzt kommen sie und holen Jakob.“ steht.² Diese „Dorfgeschichte“ hat sich weit von der historischen Gattung entfernt, sie spielt zwar in einem Dorf, die idyllisierenden Aspekte der volkstümlich-realistischen Literaturform des 19. Jahrhunderts sind aber wie im „Anti-Heimatroman“ eines Franz Innerhofer in ihr Gegenteil verkehrt; die provinzielle Sozialstruktur der Tiroler Fremdenverkehrsgemeinde bietet für die Bewohner keine Beheimatung, sondern läßt sie in innerer und äußerer Vereinsamung einen Passionsweg beschreiten, an dessen Ende die Auslöschung der sozialen Identität und die Verwahrung stehen. Hanna und Jakob sind als Außenseiterfiguren konzipiert, in deren Scheitern gleichzeitig auch die Fragwürdigkeit der Beurteilungsstrategien der erzählenden Beobachter sichtbar wird. Die üblichen Oppositionspaare der historischen Heimatliteratur, mit denen die Projektion unerwünschter eigener Anteile in ein ebenso unerwünschtes Außen inszeniert wird – also Freund vs. Feind, Statik vs. Unordnung, Eigenes vs. Fremdes –, vermögen nicht wirklich die Selbstgewißheit des Ausgrenzens zu befestigen, der Riß geht mitten durch die Gemeinschaft, die Familie und die Personen selbst, die ständig Gefahr laufen, von distanzierten Beobachtern zu gefährdeten Beteiligten zu mutieren. Die Unsicherheit des

¹ Norbert Gstrein: *Anderntags*. Erzählung. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989. (= es. 1625.) S. 9.

Berichteten kommt im ausufernd verwendeten Konjunktiv zum Ausdruck, und die so selbstsicher und ruhig erzählende Gritschin relativiert beispielsweise ihren Bericht mehrfach mit einem „Ich weiß nicht“.³ Gstrein mischt in den aus unterschiedlichen Perspektiven formulierten Berichten präzise, detaillierte Beschreibungen von Handlungsabläufen mit vage formulierten Vermutungen und unbestimmten Vorgriffen, die eine Atmosphäre der Bedrohung erzeugen. Zwischen den Beschreibungssätzen irrlichtert die Romanfigur als letztlich nicht genau benennbare Leerstelle, in den erzählten Episoden sich materialisierend, aber ständig vom Verschwinden bedroht. Jakobs zunehmende Verrücktheit ist gleichzeitig eine Entrücktheit, er löst sich zunehmend aus den sozialen Bezügen und verabschiedet sich von der Verfügungsgewalt des Subjekts gegenüber seiner eigenen Lebensgeschichte: „Er mußte glauben, was die anderen erzählten, oder erfand die eigene Geschichte, oder er trank und versuchte, alles zu vergessen, oder scherte sich wenigstens keinen Deut darum, was einmal gewesen wäre.“⁴ Diese Abdankung des autonomen Subjekts ist vor allem in Gstreins ersten Romanen augenscheinlich, wie einem blinden Fatum unterworfen taumeln die Figuren einigermaßen resigniert ihrer Erstarrung oder ihrem physischen Ende entgegen, sehen sich gefangen in einem Netz von tatsächlicher oder imaginer Schuld. Im letzten jener ersten drei Texte, welche die autobiographischen Erfahrungen des Tiroler Hotelbesitzersohns literarisch umsetzen, wird das „Register“ des Vaters titelgebend – als Verzeichnis aller Auslagen für die beiden Söhne Moritz und Vinzenz, als kafkaeskes Sündenregister, das schuldbewußte Unterwerfung und autoritätsfixierte Dankbarkeit einfordert. Die Ausbruchsversuche als – letztlich erfolgloser – Mathematiker bzw. als Sportidol und beduselter Provokateur bleiben im Bannkreis jener Schuldzuweisung, erneut konkretisiert im Vorwurf der Schwester Kreszenz, für den Selbstmordversuch der gemeinsamen Freundin Magda verantwortlich zu sein. Ein ausschließlich psychologisierendes Erklärungsmuster, das die psychischen Verheerungen einer übermächtigen Vaterfigur als Erklärungsmuster der Rezeption zugrundelegen würde, greift aber viel zu kurz. Norbert Gstreins literarische Strategie der Verunklarung des Zusammenhangs von genauest beschriebenen Wahrnehmungs- und Handlungspartikeln gründet

² Norbert Gstrein: *Einer. Erzählung*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1988. (= es. 1483.) S. 9.

³ Ebda, S. 97f.

⁴ Ebda, S. 108.

auf einer prinzipiellen Skepsis gegenüber einsinnigen Erklärungsmodellen, die auf dem Hintergrund eines unreflektierten Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriffs konstruiert werden. In einer eingeschobenen „Regieanweisung“ zum Roman *Das Register* wird folgende poetologische Selbstanweisung ausformuliert:

Auf jeden Fall müßten wir achtgeben, nicht zu viel zu erklären oder in einen Schulmeister- oder Oberlehrerton zu verfallen, in einen Gestus vermessener Allwissenheit, oder schlimmer noch, ein möglichst aufgeklärtes, schein aufgeklärtes Ich-weiß-daß-ich-nichts-weiß-Gehabe und die damit verbundene Künstlichkeit und Koketterie, in der genauso alles erlaubt schien. Je unbewußter die eine Haltung, desto bewußter die andere, um so lächerlicher, um so falscher, um so verlogener. Wir müßten uns möglichst vor unzulässigen Verbindungen hüten, vor ohnehin klaren, scheinbar einsichtigen, und vor allem vor Kausalitäten.⁵

Damit wird seitens des Autors, der durch die Selbstcharakterisierung der kollektiven Figurenrede durchschimmert, eine Positionierung vorgenommen, die realistischen, naiv erzählenden oder engagiert-aufklärerischen Literaturkonzeptionen ebenso eine Absage erteilt wie einer postmodernen Beliebigkeit, in der das Fremdstimmen-Patchwork zum Selbstzweck verkommt. Die Dekonstruktion von Selbstgewißheit, die Rollenspiele, die Selbstnegation verfolgen den literarischen Zweck, vorläufige, dynamische Bilder entstehen zu lassen, die sich erst an bestimmten Stellen stabileren Konstellationen zusammenballen, stets bereit, sich wieder aus dem interpretativen Verbund zu lösen, „außer Atem, und in einem unsicheren Rhythmus weiter, immer so weiter“.⁶ Gstreins Figuren demonstrieren darüber hinaus immer wieder die Künstlichkeit und Konstruiertheit von Fremd- und Selbstzuschreibungen, indem sie sich in einem Augenblick so verhalten, wie man (sie selbst?) von ihnen glaubt, daß sie sich zu verhalten hätten, um sich später anders, gegenteilig, widersprüchlich zu gerieren. Selten aber ist ihre Aktivität die Folge einer bewußten Entscheidung, „Teilnahmslosigkeit als Lebenshaltung“⁷ hieß es von Vinzenz in *Das Register*, und Moritz ist in seiner amerikanischen Umgebung sich selbst ein Fremdkörper, er schien „mit allem nichts zu tun zu haben, oder nichts auch nur irgend etwas mit ihm – von wegen Verantwortung, von wegen Meinung, oder es war zur selben Zeit die Gegenmeinung, ein einziger Wirrwarr in sei-

⁵ Norbert Gstrein: *Das Register*. Roman. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1994. (= st. 2298.) S. 128.

⁶ Ebda, S. 130.

⁷ Vgl. ebda, S. 205.

nem Kopf“.⁸ In der inneren Verarbeitung bemühen sich die Figuren ständig, einen erträglichen Gleichgewichtszustand zwischen den Rollenanforderungen der Umwelt und den eigenen Bedürfnissen zu erlangen, wobei diese Bedürfnisse vor allem durch den Wunsch nach Abschottung und einem individuellen, für andere unzugänglichen Schonraum gekennzeichnet sind. Die öffentliche oder mediale Präsenz ist demgegenüber ein Abspulen von oberflächlichen Verhaltensprogrammen, welche die voyeuristische Interpretationslust eines ständig be- und verurteilenden Publikums bedienen, ob in der dörflichen Enge oder in der Anonymität massenmedialer Verbreitung. Das, was von außen sichtbar wird, verwenden die Beobachter dann als Grundlage für ihre Interpretationen und Kausalannahmen, es ist aber nicht der Ausgangspunkt, sondern das Resultat der Zuschreibungen. Das System von selbstverstärkenden sozialen Bildern, die ständig Individualität umdeuten, zurechtschneiden oder vernichten, bleibt als solches unhintergebar. Dieser Misere dürfte Norbert Gstreins tiefliegende Skepsis gegenüber dem Propagieren „richtiger“ Lebensentwürfe und Weltanschauungen entspringen, die zu einer prinzipiell anarchischen Negation vorhandener Sinnangebote führt. Die Identität jenseits der Zuschreibungen ist als solche nicht beschreibbar, sie zeigt sich nur als Kontur in einem von Bedeutung unbesetzten Reservat, einem widerständigen Aufflackern von – nunmehr philosophisch definierter – Nicht-Identität. Die sprachliche Darstellung dieses Ungesagten obliegt noch am ehesten den vergleichsweise zweckfreien Gefilden literarischer Welterfassung: Im uneigentlichen Sprechen, im Dazwischen, im metaphorischen Verweis, im Andeuten, Auslassen und Verwischen liegt die Domäne der Literatur – die Konturierung von Erfahrung jenseits der erstarrten Bilder. Inmitten der aussagelosen Fernsehinterviews, die Vinzenz nach seinem Weltmeistertitel abspult, findet sich ein Bild „mit Symbolwert“:

[...] er war unmittelbar vorher rasiert worden, und aus winzigen Schnittstellen über sein Kinn, seine Wangen und über seinen Hals verteilt trat tröpfchenweise Blut, und als immer mehr Stellen auftauchten, sich ausbreiteten und miteinander vereinigten, war auf einmal – oder schien es nur so –, auf einmal war sein ganzes Gesicht wund.⁹

⁸ Ebda, S. 185.

⁹ Ebda, S. 197.

Die glatte Oberfläche läuft ständig Gefahr, verletzt zu werden, und das, was darunter lauert, überschwemmt möglicherweise die Ordnung jener personalen Identität, die sich im Zusammenspiel von Selbst- und Fremdzuschreibung aufbaut. Was Beobachtender und Beobachteter zu erkennen glauben, ist eine fragile Konstruktion, die je nach Perspektive ihr Aussehen ändert und die zusätzlich dem Zeitdiktat unterworfen ist. Gstreins Wir-, Ich-, Er- und sogar Du-Erzähler unternehmen immer neue Anläufe, von den Ereignissen und Personen tendenziell korrekt zu berichten; neben der perspektivischen Verkürzung ist es aber vor allem die Funktionsweise von Erinnerung, durch die ständig Fiktion in den Bericht eingeschleust wird. Die sprachlichen Abziehbilder, die etwa in *Das Register* bei der Rekonstruktion der Beziehung der Brüder zu Magda auftauchen, werden im Roman fast wortgleich wiederholt: „Erinnerungen auch an den ersten Kuß, an Magdas weichen, großen Mund, ihre naß-warme Zunge, wie wir gesagt hatten, ich mag dich, einer wie der andere, und unsere Hände unter ihr Kleid schoben, Halt suchend gegen die Glocken der Osteruhr.“¹⁰ Die Wiederholung ist bei Gstrein ja ein häufig eingesetztes Stilmittel, das strukturiert und gleichzeitig auf den Konstruktionscharakter der Bauteile, wie sie in der Erzählwerkstatt an- und ineinandergefügt werden, verweist.

Mit der Ballonfahrer-Novelle *O₂* von 1993 vervollkommnet der Autor seine Perspektiventeknik, indem er unterschiedliche Erzählstränge ineinandermontiert, und emanzipiert sich gleichzeitig vom autobiographischen Sujet. Auch wenn in der Folge in Gstreins Schreiben immer wieder biographische Elemente in Form von Figurencharakteristika einfließen, ist die Schreibmotivation deutlich geringer durch Herkunftsbewältigung oder lebensgeschichtliche Selbstvergewisserung geprägt, auch eine mögliche psychologische Zweckbindung – jene der Bannung von persönlichem Scheitern durch das Probehandeln der literarischen Stellvertreter-Figur – wird nicht mehr offenbar, vielleicht mit Ausnahme der Literaturbetriebs-Satire *Selbstporträt mit einer Toten* (2000). Die Rückbindung der literarischen Imagination an die empirische Realität erfolgt seit *O₂* nicht mehr über lebensgeschichtlich beglaubigte Erfahrungen, sondern über historische Stoffe, auch wenn der Autor mit *Der Kommerzialrat* (1995) noch einmal in das vertraute Ambiente eines Tiroler Fremdenverkehrsdorfs zurückkehrt.

¹⁰ Ebda, S. 21 u. S. 295.

Der Bericht des Arztes Dr. Giacomelli über die letzten Monate des unter mysteriösen Umständen umgekommenen Ortskaisers Alois Marsoner könnte von den Rohdaten her einem Zeitungsbericht entnommen sein, auch wenn die Detektion der familiären Verstrickungen des Kommerzialrats in der für Norbert Gstrein charakteristischen Verbindung von exakter Einzelbeobachtung und unsicherer Vermutung erfolgt. Konterkariert wird die Schilderung des Stammtisch-Freundes durch die angeblichen Aufzeichnungen Marsoners, dessen Leben durch das Auftauchen eines unliebsamen Verehrers seiner Töchter aus den Fugen gerät. Reizvoll an diesem ansonsten weitgehend den üblichen Regeln der Narration verpflichteten Buch ist vor allem die Gegenüberstellung der Innensicht des Protagonisten mit der Wahrnehmung durch die Dorfgemeinschaft, durch die der emphatische Nachvollzug des Lesers von Marsoners zunehmender Isolation und Verzweiflung befördert wird. Andererseits wird durch die Brechung aber auch erneut das Ausmaß von Vorläufigkeit, Unsicherheit und Fragwürdigkeit deutlich, das jeder biographischen Darstellung zukommt.

Als strukturbildende thematische Konstante fungiert die Problematik der historischen Wahrheit in dem für Gstreins Gesamtwerk zentralen Roman *Die englischen Jahre* (1999). Mit dem ersten Satz wird der Ausgangspunkt für die biographische Forschungsexpedition umrissen, die eine österreichische Assistenzärztin unternimmt und bei der sie mehr und mehr einer Entdeckungsobsession verfällt: „Am Anfang stand für mich der Mythos, Hirschfelder, die Schriftsteller-Ikone, der große Einsame, der Monolith, wie es hieß, der seit dem Krieg in England ausharrte und an seinem Meisterwerk schrieb.“¹¹ Auf die Spuren dieses Hirschfelder heftet sich die Ich-Erzählerin, deren Aufklärungsgeschichte zu einem Gutteil auf Gesprächen mit den drei Ehefrauen des Verblichenen beruht. Vier der acht Kapitel bestehen aus streng personal erzählten Tagebucheinträgen Hirschfelders, der 1940 in ein Internierungslager auf der Isle of Man verbracht wird und der dann in Wahrheit beim Untergang eines von den Deutschen torpedierten Deportiertenschiffs ums Leben kommt. Der Mythos Hirschfelder, so wird im Verlauf des Romans deutlich, bezieht sich auf die falsche Person, nämlich einen österreichischen Nicht-Juden mit dem Namen Harrasser, der die beim Kartenspiel gegen

¹¹ Norbert Gstrein: *Die englischen Jahre*. Roman. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2001. (= st. 3274.) S. 9.

Hirschfelder gewonnene falsche Identität nach dem Krieg beibehält, ebenso, wie sich das angebliche Meisterwerk als nicht existent entpuppt:

Tatsächlich hatte er immer nur neue Geschichten erfunden, weil er sich selbst dahinter verbarg, hatte aus schlechtem Gewissen seine Lügengebilde errichtet, weil der andere, für den er sich ausgab, an seiner Stelle umgekommen war, bis ihn allein schon die Notwendigkeit, Unzulänglichkeiten in seiner Darstellung zu kaschieren, dazu zwang, sich wenigstens in der Wechselhaftigkeit seiner Hirngespinnste treu zu bleiben.¹²

Der souverän mit den stofflichen und motivischen Erzählelementen jonglierende Text handelt aber nicht primär von der Aufdeckung einer Lebenslüge, sondern von der Problematik des Zustandekommens biographischer Sinngebung. Konstruktion und Rekonstruktion von Lebensläufen bestehen ja nicht bloß aus einer Aneinanderreihung von Fakten, sondern in einer Interpretationsleistung, die aus dem tendenziell unendlichen Datenpool durch Selektion, Gewichtung und kausale Bezugnahme eine zusammenhängende, zeitlich strukturierte Erzählung gewinnt. Die Zielgerichtetheit, mit welcher die Daten, Begebenheiten, Erinnerungen und Vorstellungen semantisch organisiert werden, läßt sich eben als hermeneutisches Sinnverstehen begreifen. Spätestens seit den Erkenntnissen des Symbolischen Interaktionismus wissen wir, daß die Annahme eines seinem Handeln und Leben autonom Sinn verleihenden Individuums eine Fiktion darstellt. Familie und Gesellschaft sind jene institutionellen Rahmenbedingungen für die Sozialisation, in denen die personale Identität zwar nicht aufgeht, die sie aber maßgeblich bestimmen. Unsere Annahmen über Wesen oder Charakter uns bekannter oder auch ganz naher Menschen beruhen größtenteils auf diesem häufig unbewußten Wissen über Charaktere und Typen, tendenziellen Klischees, die uns die Orientierung und die Einordnung des Unbekannten erleichtern. Die drei Frauen Hirschfelder/Harassers entwerfen unterschiedliche Bilder von seiner Persönlichkeit, die, wie illustriert wird, in fundamentalen Bereichen auf falschen bzw. gefälschten Tatsachen basieren. Über die Zeit vor der jeweiligen Ehe kursieren zudem jene Erzählungen des Ehemanns, die trotz oder gerade wegen ihres fiktionalen Charakters eindringliche Erinnerungsbilder entwerfen: „Ob es stimmt oder nicht, ich werde das Gefühl nicht los, ich weiß über die Zeit, in der ich nicht mit ihm zusammen war, besser Bescheid als

¹² Ebda, S. 345.

über unsere gemeinsamen Jahre“,¹³ meint Madeleine im letzten Kapitel –, behauptet zumindest die Erzählerin. Den eigenen empirischen Erfahrungen, könnte eine Conclusio sein, ist mindestens ebensowenig zu trauen wie den vermittelten, den erzählten, den erforschten und eruierten. Trotzdem sind Gstreins erkenntnistheoretische Zweifel an der Erkennbarkeit und Darstellbarkeit von fremden wie eigenen Lebensläufen kein Aufruf zu einem fröhlichen „Anything goes“ der Erzählung, so wie auch Paul Feyereabend seine provokative Formel als „Heilmittel für strenge Denker“ verstanden wissen wollte. Es geht dem Autor eher um den Versuch einer Öffnung, einer prinzipiellen Nichtfestlegung, darum, wie er in einem Gespräch formuliert, sich stärker für „den biographischen Möglichkeitsraum als für den Wirklichkeitsraum“ zu interessieren.¹⁴ *Die englischen Jahre* ist der Titel des nicht vorhandenen Meisterwerks des falschen Hirschfelder, ist der Titel aber auch des Buchs, das zu schreiben die Ärztin am Ende ihrem Ex-Mann Max überläßt, der seinerseits mit seiner unkritischen *Hommage à Hirschfelder* zum Gespött des Literaturbetriebs avanciert. Drei Texte, die alle das Leben der Leerstelle H. beschreiben sollten, von denen keine prinzipielle Gleichrangigkeit behauptet wird, wenn man überhaupt in Bernhardscher Tradition dem nichtgeschriebenen Buch eine Wirkungsmächtigkeit zuzuschreiben geneigt ist. Dem Bericht, welcher der Entzifferungsleistung der Erzählerin zu danken ist, kommt ungleich mehr Realitätshaltigkeit zu als der klischierten Eloge ihres Ex-Manns, dessen Apperzeptionsverweigerung Gstrein dann im *Selbstporträt mit einer Toten* ein wenig schmeichelhaftes Denkmal setzt. Daß die Ausfälle gegen den Literaturbetrieb und gegen bestimmte Autoren in einigen Fällen den kritischen Anmerkungen des realen Autors stark ähneln, mag als selbstkritisches Possenspiel vermerkt werden, wobei sich die Tiraden innerhalb des Bernhardschen Beschimpfungsuniversums gut zu behaupten vermögen.

Im Oktober des Vorjahrs hat Norbert Gstrein hier im Literaturhaus Graz aus dem Roman *Das Handwerk des Tötens* gelesen und ist auf höchst positive Resonanz gestoßen. Ich möchte die politische Dimension hier unbeachtet lassen und mich noch einmal auf die Problematik einer historiographischen bzw. literarischen (Re-)Konstruktion von

¹³ Ebda, S. 360.

¹⁴ Vgl. Klaus Nüchtern: Versuch, ein Mann zu sein. In: Falter (Wien) v. 29.7.1999, S. 48.

Lebensrealität mittels Sprache konzentrieren. Die Ausgangssituation ist für den Autor eine prekäre, wie er in einer Rede beschreibt:

Das Erschreckende daran ist, zu sehen, daß man offenbar, ob man will oder nicht, formatiert ist, daß man gewisse Schemata, wenn schon nicht mit der Muttermilch, so doch mit der Sprache und mit den Bildern, die einem vorgesetzt werden, aufgenommen hat und allem Anschein nach selbst dann noch Reste davon in sich bewahrt, wenn man meint, sie längst schon zertrümmert zu haben.¹⁵

Die Konfrontation mit Kriegshandlungen ist ein persönlich belastendes, äußerst massives Erlebnis, das gerade jene quasi positive Dimension der in uns eingebauten Beurteilungsschemata, nämlich entlastende Distanz auf der Basis von Verkürzungen zu ermöglichen, nachdrücklich unterminiert. Hinzu kommt, daß moralische oder ethische Standards, die unsere Alltagswahrnehmung bestimmen, außer Kraft gesetzt sind. Nicht zuletzt daraus resultiert jene tiefgreifende Verunsicherung bis hin zur Persönlichkeitszerstörung, die auch vom „gebrochenen Mann“¹⁶, dem Kriegsberichterstatter Allmayer, beschrieben wird, von dem seine Frau den Satz „[...] entweder man ist ganz im Krieg oder gar nicht“¹⁷ überliefert. Der namenlose Ich-Erzähler, der den Reisejournalisten Paul bei seiner Obsession unterstützt, einen Roman über den im Kosovo kurz nach Kriegsende erschossenen Allmayer zu verfassen, fungiert in *Das Handwerk des Tötens* als literarische Sammeladresse, bei der die Informationen eingehen. Er sortiert, bewertet und relativiert, beschreibt auch seine eigenen Zugangsweisen und persönlichen Interessen, etwa an Helena, der attraktiven Freundin Pauls. Die (sprachlose) erotische Verankerung in der realen Welt läßt in dem letzten Buch aber auch den seltsam elegischen Grundton, der fast alle Erzählungen Gstreins durchzieht, in den Hintergrund treten, auch wenn Paul und Allmayer wieder den bekannten Figurentypus der Gescheiterten verkörpern. Und wenn am Ende der Erzähler beschließt, anstelle des aus dem Leben geschiedenen Paul den Roman zu schreiben, so weist das wohl auf eine Gleichsetzung, die auch für den realen Autor ihre Gültigkeit haben mag: Schreiben ist Rettung, der Aufschreibende ist der Überlebende: „[...] und ich dachte, ich muß es an

¹⁵ Norbert Gstrein: *Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema*. Wiener Rede. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003. (= st.) S. 23.

¹⁶ Vgl. Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*. Roman. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003, S. 232.

¹⁷ Ebda, S. 234.

seiner Stelle versuchen, bin es ihm schuldig, endlich richtig anzufangen, ihm und seinem Ende.“¹⁸

Dementiert wird damit Pauls „Ich werde nicht mehr schreiben“, diese von Paul auf einem Zettel hinterlassene letzte Tagebucheintragung aus Cesare Paveses Band „Das Handwerk des Lebens“ als letzte Formulierung von Resignation und Ausweglosigkeit. Der Erzählende verfügt über seine Figuren, und jene Verengung des Denkens und Verhaltens, die er an ihnen beschreibt, wird für ihn selbst ins Gegenteil verkehrt, indem er und während er sie beschreibt, während diese in der fiktionalen Welt über keine Alternative verfügen. So läßt sich Gstreins Schreibhandwerk als ständiger Neubeginn begreifen, als Aufweichen erstarrter sprachlicher Formeln – verbunden allerdings mit einer gehörigen Portion Skepsis gegenüber der eigenen Profession, welche die literarische Allmacht mit persönlicher Souveränität zu verwechseln geneigt ist.

¹⁸ Ebda, S. 381.