

Justyna Kłopotowska

Szczecin

Literarische Werke entstehen wie Erinnerungen – zu Erica Pedrettis Erzählungen *Sonnenaufgänge*, *Sonnenuntergänge*

Die vielfältige Anwendung der Erinnerungsthematik, die sich auf „Kunst und Literatur, Politik und Gesellschaft, Religion und Recht“ (Assmann 1992: 11) bezieht und die schon immer Wissenschaftler, Psychologen oder Philosophen bewegt hat, war seit immer mit dem Problem verknüpft, eine einheitliche Theorie zu erarbeiten, die das Diskussionsfeld übersichtlicher und universaler hätte machen können. Die meisten Studien, die zu diesem Thema veröffentlicht worden sind, leisten ihren Beitrag zur Erforschung der Problematik nur in einem bestimmten Bereich, z. B. in der Psychologie, in der Geschichtsschreibung oder in der Literaturwissenschaft. Die Verflechtung verschiedener Disziplinen scheint sehr problematisch zu sein. Dabei sollte es sich aber nicht, wie lange gedacht, um die Einheitlichkeit, sondern um die Vielfalt dieses Phänomens handeln. In diese Richtung geht u. a. Aleida Assmann, die in ihrer Studie *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* die Kategorie *Erinnern* als einen „Leitbegriff kulturwissenschaftlicher Neuorientierung“ und als ein „transdisziplinär anschlussfähige[s] Paradigma“ (Assmann 2006: 179) bezeichnet hat. In der Möglichkeit, das wissenschaftliche Wissen mit dem praktischen Wissen zu verbinden, besteht ihrer Ansicht nach die Chance, die (bisher bestehenden) Grenzen der jeweiligen Disziplinen produktiv zu überschreiten. Die Disziplinen können dann auf gesellschaftliche Problemlösungen übertragen werden.

Ein wichtiges Beispiel der Auseinandersetzung mit der Erinnerung, die sich auf die Entstehung literarischer Texte weiter beziehen kann, stellen ohnehin die Überlegungen von Charles Baudelaire dar. In seinem Essay *Le peintre de la vie moderne* (Paris, 1863) spricht er von der Modernität, die er vor allem als neue Anschauung der Literatur und des Schönen versteht und die in der

Kunst den bisher nicht entsprechend beachteten Moment des Wandels (*transitoire*), des Flüchtigen (*fugitive*) und des Zufälligen (*contingent*) zusammenfügen sollte. Veränderungen, die er damit gemeint hat, ließen das literarische Werk nicht mehr mit dem sich auf die Epochen beziehenden Blick verbinden, sondern viel mehr mit der künstlerischen Haltung. Baudelaire hat mit diesem Gedanken die schon seit der Romantik bekannte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Subjekt-Objekt aufgegriffen¹ und dieses Verhältnis auf das sich seit dieser Zeit veränderte Sprachbewusstsein zurückgeführt. Was aber neu war, betraf die Erfahrungen, die mit den Erinnerungen verknüpft waren und die nicht mehr positiv angedeutet werden konnten, weil die Entfremdung des Menschen in der modernen Welt dieses Sprachbewusstsein viel mehr negativ beeinflusst hat² und die Bewegungsdynamik mit einbezogen hat, die hingegen immer mehr verunsichert und auch die mögliche Welterfahrung in Frage gestellt hat. Die Sprache, die die Erinnerungen schildern sollte, wurde in dieser Situation entweder existenzialisiert oder als reines Gestaltungsverfahren betrachtet.

In der Studie *Salon 1846* spricht Baudelaire zum ersten Mal offen von der Kritik der mimetischen Technik der Erinnerung und bietet dadurch seine eigenartige Auffassung von Erinnerung an, die versprachlicht werden sollte.

Ich habe bereits angemerkt, dass die Erinnerung das große Kriterium der Kunst ist; die Kunst ist eine Mnemotechnik des Schönen; nun wohl: die exakte Nachahmung trübt die Erinnerung. Es gibt Maler von dieser elenden Art, für die die kleinste Warze eine gute Gelegenheit bedeutet; nicht nur haben sie acht, dass sie sie nicht vergessen, sondern sie müssen sie notgedrungen auch noch viermal so dick machen [...]. (Baudelaire 1982: 57)

Der Autor des Gedichtbandes *Les fleurs du mal* kritisiert hier die wahre Wiedergabe von Begebenheiten der Vergangenheit, die sich in der Erinnerung einnisten, zumal sie in ihrer Detailliertheit den Erinnerungsprozess verhindern. Die Erinnerung hat in sich selbst das Verschwinden und Erscheinen von bestimmten Bildern; sie lässt nicht alles zum Ausdruck kommen und der Künstler, der jene zur Sprache bringt, zeigt dadurch ein Bewusstsein, bestimmte Gegenstände ihren Gesetzen zu unterwerfen. Die Wiedergabe darf sich demnach nicht in Kleinigkeiten verlieren, sondern das ganze Bild vorstellen, das die „Wahrheit“ zeigt. Diese Vorstellung entsprach der romantischen Vision der Erinnerung, die u. a. Novalis in seinen transzendental ausgerichteten Überlegungen geschildert hat. Im Gegensatz dazu standen für Baudelaire die Photographie und die Malerei als Künste, die sich als bloße Nachahmung erweisen, weil sie genau das Bild zeigen, ohne die Umstände zu berücksichtigen, die um das Bild herum mitspielen und die Vergangenheit ebenso beeinflussen. Daher ist es dem Autor des *Salons 1846* wichtig, das sowohl photographierte als auch gemalte Bild nicht als bloße Kopie

¹ Vgl. dazu die Auseinandersetzungen von Novalis und Tieck, die die Erinnerung und Sprache in Verbindung setzten und sie gründlich unter die Lupe nahmen.

² Im Gegensatz zur Romantik, die von dem positiven Moment des kritischen Ansehens der Sprache gesprochen hat.

anzunehmen, sondern als Arbeit am Gedächtnis, die Fragmente und Affekte mit einbezieht, wodurch die Genauigkeit vermieden wird. Selbstverständlich ist dieser Vorgang bei der Photographie viel schwieriger. Wenn jedoch jene als Collagen von verschiedenen Fragmenten konzipiert wird, dann wird angenommen, dass das Bild, mit der Sprache verbunden, die „Wahrheit“ der Erinnerung doch mit sich bringt.

Der wahre Künstler, schreibt Baudelaire, greift nach der sog. „Mutteridee“, die ihm erlaubt, die Erinnerungen als schöpferische Ideen anzuwenden. Sie sind weder klar noch deutlich umrissen. Im Gegensatz dazu stellen sie eine Vielfalt unendlicher Lösungen dar, die sich aufs Ganze ausdehnen. Dabei scheinen die Erinnerungen eng mit der Musik verwandt zu sein. So wie diese erwecken sie bestimmte Assoziationen und Empfindungen, sind aber kein Ausgangspunkt für nur eine einzige Interpretation. Dazu zielen sie vor allem auf die Gesamtwirkung und nicht auf die Einzelteile, die in sich immer etwas anderes bedeuten und bei einer zu genauen Rezeption sich daher auch verfahren lassen.

Auch die Malerei drückt die Erinnerung aus, indem sie die Konturen, die die Einsicht in die Vergangenheit begrenzen, ablehnt und infolge dessen auch aufhebt. Stattdessen wird darauf verwiesen, dass die farbigen Massen kein einziges Bild beanspruchen, sondern verschiedene Möglichkeiten ins Spiel setzen, die nicht Stück für Stück oder Teil für Teil, sondern spontan und ohne Reflexion und Nachdenken die Arbeit fortsetzen sollten. So gesehen kann z. B. das Blau nicht nur für die beispielsweise der Romantik zugeschriebene Symbolik der blauen Blume stehen, sondern auch andere Interpretationen hervorrufen. Daraus ergibt sich die schon eben in der Romantik von Caspar David Friedrich entwickelte Behauptung, dass der Maler sein Bild nicht im Sinne des einfachen Sehens und Betrachtens malen soll, sondern im Prozess des Malens in sich schauen soll, was ihm ermöglichen wird, das wahre Bild zu erhalten (vgl. Friedrich 1985: 1246f.). In den Überlegungen von Baudelaire würde dies heißen, dass die Erinnerung sich nicht präzise auf das Vergangene bezieht, sondern vielmehr darauf, was die Atmosphäre der Vergangenheit ausmacht.

Baudelaires Theorie spricht von keinen abgeschlossenen Prozessen oder Bestandteilen der erinnerten Bilder. Für ihn erscheinen die Bilder gestaltlos, besonders wenn der Maler reflexiv wird und sein Bild nicht spontan, ohne äußere Einflüsse gestaltet. In diesem Falle verschwinden die „Mutteridee“ und die „Wahrheit“ der Erinnerung, die nie als vollständig verstanden werden dürfen.

Das Gedächtnis, von dem Baudelaire spricht, soll in diesem Sinne keine Dinge an sich darstellen, sondern das Innere des Gehirns, das mit der Erinnerung zusammenhängt. Es handelt sich um den „erstaunlichen Anblick der Dinge“ (Baudelaire 1998: 109) und die Erinnerungen tauchen nicht in der konzentrierten Rekonstruktion der Vergangenheit auf, sondern sie sollen das Ganze des Gemüts bewegen. Das Erinnerte hat nur dann Bedeutung, wenn es beweglich wird und wenn es das Erlebte und Gesehene mit vielen neuen immensen, immer veränderbaren Kombinationen berücksichtigt. Baudelaire kommt damit zum nächsten

Punkt seiner Analyse, und zwar auf die äußeren Bestandteile der Lebensgeschichte, die durch Düfte, Geschmacksempfindungen, Farben, Gefühle, Emotionen und Gedankenketten zum Ausdruck kommen und die der Erinnerung eine besondere Atmosphäre verleihen. Wenn jene mit berücksichtigt werden, dann muss der Künstler versuchen, diese Elemente des Vergangenen mit ihrer Ungenauigkeit zu verknüpfen und dann in dieser Form, aufs Papier zu bringen. Das Schöne liegt nicht in Einzelheiten, sondern in der Konjunktur, die im Vagen zur unentbehrlichen Entfaltung führt (vgl. Baudelaire 1982: 286).

Baudelaires Auseinandersetzung mit der Erinnerung war im Großen und Ganzen in dem sprachlichen Aspekt auf den Authentizitätsversuch ausgerichtet, der im Prozess des Schreibens durch die Beweglichkeit der Erinnerung erreicht werden konnte. Gesehen und gespürt wurde dies in der Sprache des Textes, die nicht nach Regeln und Mustern orientiert war, sondern nach den sie spontan bestimmenden Impulsen, die den entstehenden Text als Ganzes nicht verständlich gemacht haben.³ Diese Beweglichkeit der Erinnerungen, übertragen auf den literarischen Text, wird im Folgenden in dem Sammelband *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge* von Erica Pedretti (1984) analysiert.

Gegen lineare Geschichten

Bei den Erzählungen Erica Pedrettis, die zumeist nur ein paar Seiten umfassen, entstehen im Grunde genommen keine Narrationen. Es wird im Gegensatz dazu nach den Möglichkeiten der authentischen Schreibweise gefragt, was die Autorin mit dem Begriff des Unwissens verbindet, der von der Unendlichkeit der möglichen Lösungen zeugen sollte. Dieser Begriff wird in einem der Aufsätze, den Pedretti dem Übergang des Bildes zur Sprache gewidmet hat, erwähnt und besprochen:

Be ruht meine Arbeit, mein Schreiben, nicht ausschließlich auf Nichtwissen, was das wohl für ein etwas ist, das nicht nur über oder um die Poesie schwebt. Zerbrech´ ich mir nicht immer wieder den Kopf, schreibe ich denn nicht, um etwas, was ich eher vermute als weiß, genauer zu erfahren? Es schreibend kennen zu lernen? (Zurcher 2007)

Der Konflikt, der sich hier hinsichtlich der Poesie kristallisiert, betrifft zugleich die Erinnerung, weil die Poesie an das Erinnernte anknüpft. Darin liegt auch das Wesen der Erzählungen, die Pedretti mit den bruchstückhaften Inhalten im Schreiben erst kennen zu lernen scheint. „Da ist kaum ein Satz“, schreibt Elsbeth Pulver über die Erzählungen, „der nicht im nächsten von einem anderen Gedanken unterlaufen wird, kaum ein Wort, das nicht ein anderes modifiziert und in Frage stellt“ (Pulver 1984: 847). Das Nachdenken über den Schreibprozess und die Möglichkeit, Erinnerungen zu versprachlichen, schließt Grenzerfahrungen ein,

³ Vgl. dazu Julia Kristevas Theorie der revolutionierten Sprache und des Unbewussten. In: Kristeva (1999).

die eine positive wie auch eine negative Dynamik aufweisen können. Es gibt dabei keine einzige objektive Welt sowie keine einzige Welterfahrung. Im Gegensatz dazu findet die Autorin in den Erzählungen keine beruhigende Objektivität mehr. In diesem Kennenlernen des Schreibprozesses tauchen immer wieder Zweifel auf, was sie schon in ihrem früheren Text *Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen*. *Veränderung* betont hat:

Kann es denn nicht sein, dass ich mir einbilde, etwas zu wissen? Das würde ich gar nicht mehr fragen, ich weiß das, weiß, dass ich mich ständig frage, ob ich mir mein Wissen einbilde, irgendetwas wirklich weiß, außer dass ich an meinem Wissen zweifle. Mein Vater hat fast alles, was ich gesagt habe, zuerst einmal infrage gestellt. Wenn ich schreibe, kann ich mein Wissen später nachlesen, nachprüfen. Was ich nicht verstehe, ist, dass mir, was ich zu wissen meine, so wenig oder nichts nützt, dass ich selten meinem Wissen entsprechend handeln kann. Woraus ich schließe, dass es sich nicht um richtiges Wissen handelt. Ich kenne die Wahrheit nicht. Ich glaube zu wissen, dass ich schreiben oder malen könnte, wenn, ja wenn, und habe versucht, das zu überprüfen, mich zu prüfen, indem ich ein Buch geschrieben habe, ein zweites, ein paar Gedichte und Hörspiele, und indem ich gezeichnet und ein paar Figuren gemacht habe und weitermache und versuche hier weiterzugeben. Aber die Sprache hat einen Widerstand: der Zweifel. (Pedretti 1996: 363f.)

Das einzige, was sicher ist, und was als Antwort auf die Frage nach der Sagbarkeit eines literarischen Textes gelten könnte, ist demzufolge immer vieldeutig. Im Prozess des Schreibens hat man aber den Eindruck eines ungehemmten Spiels, das durch den Zweifel fließend und authentisch wirkt.

In der ersten Erzählung des Bandes unter dem Titel *Depart*, die dem Mimen Peter Wyssbrod gewidmet wurde, fragt die Autorin: „[...] dort kommt einer, woher? Woher er will, soll er nur kommen mit all seinem Zeug und sich aufstellen, warten [...]“ (Pedretti 1984: 7). Diese in einem Satz geschriebene Erzählung endet ohne Auseinandersetzung und reflektiert nur über das endlose Warten des auf dem Bahnsteig stehenden Mannes. Die Form der Darlegung widersetzt sich der üblichen Vorstellung, das Geschriebene müsse ein Ende haben, und wird zum experimentellen Spiel mit der Sprache und den möglichen Bedeutungen. Dabei verbindet sich dieses Spiel mit dem Unwissen, das es stimuliert und in dieser Form hervorbringt. Außer dass mit Peter Wyssbrod an eine bestimmte Gestalt erinnert wird, wird die Sprache in ihrer Funktion befragt. Sie ist ein Teil der Debatte, die in der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg viele Autoren beeinflusst hat, die Widerstand gegen Erstarrtheit und Einseitigkeit im literarischen Werk leisten wollten.

Auch in *Schreib nach Graz* wird eingesehen, dass es der Autorin nicht darum geht, eine Erzählung vorzulegen, die in eine bestimmte Richtung geht, sondern darum, dass sich der Text frei entwickelt. In dieser Bewegung sieht man aber zugleich eine Begrenzung, zu belegen in der Gestalt des auf einem Bein balancierenden Tannbachs, der keinen Schritt in irgendeine Richtung machen kann.

Das ich auf einem Bein hier stehe, das andere leicht angehoben, bereit für den nächsten Schritt in die nun einmal eingeschlagene Richtung, obwohl ich gar nicht weiß, nur ahne, welche Richtung, wohin mit diesem Schritt, wohin mich die nächsten Schritte bringen werden, dass

ich also ungewiss einbeinig balanciere, das ist bisher das einzige, was hier feststeht. (Pedretti 1984: 37)

Die Reflexion über die Unmöglichkeit der Erfassung der Sprache, die sich mit dem hier erwähnten Unwissen verbindet, veranschaulicht sehr deutlich, dass der Autorin in der Schilderung der Erinnerungen vor allem an der Authentizität liegt. Diese Prämisse ist konstitutiv auch für andere Texte Pedrettis, die als „Erinnerungstexte“⁴ gelten können, zumal sie sich alle erstrangig mit dem Thema Erinnern-Gedächtnis auseinandersetzen und diese Thematik auf die traumatischen Erlebnisse des Zweiten Weltkrieges zurückführen, vor allem in der bekannten Kriegstrilogie *Harmloses, bitte* (1970), *Heiliger Sebastian* (1973) und *Engste Heimat* (1995), dann aber auch auf die Gegenwartsbilder u. a. in den Tagebüchern *Heute* (2001) sowie *Szenenwechsel* (2005).⁵ In den Erzählungen widersetzt sich die Schweizer Autorin den üblichen Vorstellungen und Meinungen und stellt das Feste und Geplante immer wieder in Frage. Das Authentische meint hier den natürlichen Verlauf der Gedanken und Erinnerungen, die ebenso natürlich und unverkrampft mit Gefühlen, Emotionen und Sinnen in den Text einmontiert werden, was hingegen im psychologischen Bereich durch den offenen Umgang mit der Erinnerungswelt gedeutet wird. Andererseits ist es aber auch Distanz und Skepsis, die mit dem Schreibprozess verbunden bleiben und die die Autorin im bewussten Nachdenken darüber gewinnen möchte. In *Auf dem Weg zu Melchior* schreibt die Erzählerin: „Und jetzt? Wie spät ist es und welcher Tag? Hätte ich nicht längst umkehren sollen, in Ruhe den Bericht dieser Reise schreiben und ihn spätestens am 18. März Melchior bringen wollen?“ (Pedretti 1984: 105).

Die Sprache steht nicht für Wahrheiten, die vermittelt werden können. Es wird gezeigt, wie im Prozess des Schreibens Erinnerungsinhalte, die niedergeschrieben werden sollten, dann in eine andere, unerwartete Richtung gehen, die mit der Wahrheit nichts zu tun hat. In diesem Sinne wird also gegen den Wahrheitsanspruch protestiert, der in dem Text erreicht werden sollte. Die Autorin provoziert die Muster, die nicht nur für eine begrenzte Zeitperiode gebraucht werden, sondern sich als Klischees im Gedächtnis verankern und negativ weiter wirken. Es kommen hier verschiedene Sinne zum Vorschein, ein unterschiedlich funktionierendes Wahrnehmungsvermögen mit dem immer schärfer im Blick werdenden Bewusstsein, was die Autorin von der Sprache distanziert. Pedretti ist in ihrem Bewusstsein der sprachlichen Begrenzungen schriftlich konsequent und – um Missverständnisse vorzubeugen – deutet sie darauf noch einmal ausdrücklich hin. In *Schreib nach Graz* liest man weiter:

die Schärfe und Verfeinerung der verschiedenen Sinne, ein schnell und differenziert funktionierendes Wahrnehmungsvermögen, sowie das zunehmende wachere Bewußtsein, das die

⁴ Meike Penkwitt: *Erinnern zwischen Performanz und Referenz. Die Erinnerungstexte der Autorin Erica Pedretti*. In: *Erinnern und Geschlecht*. Bd 2. Freiburg 2007, S. 237–263.

⁵ Mehr zu der Erinnerungsthematik in den Werken Erica Pedrettis vgl. Zeltner (1980), Pulver (1995), von Matt (2000), Penkwitt (2012), Kłopotowska (2012).

unzähligen Wahrnehmungen außerhalb und innerhalb meiner selbst zur Kenntnis nahm und mittels vielfältigster Verbindungslinien oder Kanäle oder Leitungen, wer weiß das schon, zueinander in Beziehung brachte, an Erfahrungen, Erinnerungen anknüpfte und Gedanken in Bewegung setzte, die völlig unerwartet? Manchmal bedrängend oder gar zum Fürchten waren. (ebd. S. 40)

Fragmente des Textes, die sich auf zerstreute Erlebnisse berufen, können nicht linear erfasst werden und legen wieder den Erinnerungsprozess selbst dar. Sie entsprechen dem kulturellen Gedächtnis, in dem Inhalte aus der gemeinsamen Vergangenheit der Gesellschaften fragmentarisch schöpfen und jene literarisch bearbeiten, so dass sie erst entschlüsselt werden müssen, damit sie dann verstanden werden.

Der Schreibprozess mündet in dem Erzählband Erica Pedrettis nicht nur in dem Unwissen, sondern auch in der Zerstörung der Handlung, die exemplarisch in der Erzählung *Am Tatort* präsentiert wird. Die Autorin schreibt eine Geschichte, die – wie sie es betont – eine grausame sein sollte und wie der Titel selbst schon darauf hindeutet, am Tatort ein oder mehrere Ereignisse ertappen sollte. Diese entsteht aber auf fünf Seiten, die letztendlich geschrieben werden, nicht weil sie sich der Sprache direkt verweigert. Der Text dient der Autorin zur Reflexion über ihr Schreiben, das Zweifel und Unsicherheiten, zugleich aber auch den Wunsch beinhaltet, Vielfalt und Kreativität zu fördern.

Wie ich an einer Geschichte sitze, was bedeutet, dass ich die eine Begebenheit aufschreibe, um mich dabei an die andere, ohne sie zu schreiben, erinnere, was, da ich ja eine wirkliche Begebenheit meine und, sieh da, davon zu reden oder zu schreiben beginne, grausig ist, denn die Farbe ist in diesem Fall rot, blutrot, womit bereits viel, vielleicht schon zuviel gesagt, zuviel vorweggenommen ist, so dass ich hier abrechnen könnte, eine Möglichkeit, die mir ohnedies am nächsten liegt (ebd. S. 111).

Das Ich kann „zum wievielten Mal? nicht schreiben“ (ebd. S. 114), sich nicht konzentrieren, zumal zu viele Gedanken, zu viele Bilder auf einmal im Kopf erscheinen und das zerstören, was zur Sprache gebracht werden sollte. Der rote Faden der Geschichte geht verloren und ist kein Faden mehr. Aber mit dieser Feststellung wird erkennbar, was für die Autorin den Sinn des Schreibens verfälscht und was zu keinem Verständnis der Prozesse, sondern zu Verallgemeinerungen und Vereinfachungen führt: „Oben auf der sechsten Zeile, eine grausige Geschichte mit viel Rot, und was ist jetzt draus geworden? Ich hab den Faden, meinen Faden, keinen roten, verloren“ (ebd. S. 112f.). Prägend für diese Haltung ist auch das Ende der Erzählung, in der die Autorin von dem sog. „guten Erzähler“ (ebd. S. 113) spricht und den Verdacht äußert, dass dieser „gute Erzähler“, der alles treu widerspiegeln kann, nicht jener sein kann, weil die Begebenheiten, die er beschreibt und vor allem fühlt, sich nicht kühl und geordnet darstellen lassen: „der Verdacht, nicht mehr leise, dass der gute Erzähler, der selber dabei war und alles miterleben konnte, sehen hören spüren riechen fühlen konnte, was da vor ihm passierte nicht wirklich fühlen, riechen, spüren, hören, sehen konnte“ (ebd. S. 115). Auf das gefühllose Schreiben deuten auch – strukturell gesehen – die Kommata,

die mit der Negation zusammen auftauchen und die den natürlichen, unbegrenzten Verlauf verhindern. Die Vieldeutigkeit, die sich in der Sprache ausdrückt und die als zerstörerisch gezeigt wird, weil sie keine Geschichte entstehen lässt, wird zur Wirklichkeit der Autorin, die sie als einzig mögliche akzeptiert. Damit hängt das Prinzip der offenen Struktur des Werkes zusammen, die Erica Pedretti doch sagen lässt, was sie zur Zeit der Entstehung ihres Textes bewegt. Die Geschichten, Erzählungen und Texte, die sie verfasst, nehmen – wie sie selber schreibt – ihren eigenen Verlauf und lassen sich dadurch in dem Bewusstsein des Unwissens mit der Struktur verbinden.

Während des Prozesses des Schreibens entwickelt sich etwas, was nicht heißt, dass ich irgendwo ein Ziel habe oder etwas vorhabe, aber ich versuche doch sehr stark nicht so an den Inhalten zu kleben, sondern beim Schreiben, durchs Schreiben, nimmt die Sprache einen Verlauf, der viel genauer, manchmal auf überraschende Weise auf die Dinge bringt, die man eigentlich zum Ausdruck bringen möchte, ohne dass ich es vorher genau so geplant hätte. (Zurcher 2007)

Weil die Texte so gestaltet wurden, kann von einem zielgerichteten Vorgehen nicht die Rede sein, das geplant wäre und dessen Ende man erwarten könnte. Sie sind eher – nach Elsbeth Pulver zitiert – „ein Suchen, Entwickeln, ein Aus-Sich-Herausspinnen, immer mit der Frage verbunden, ob sich auch etwas herausspinnen lasse“ (Pulver 1984: 846). Derjenige also, der Erica Pedrettis Werke liest, wie Erika Achermann schreibt, „darf sich nicht versteifen aufs »gradlinige Erzählen«, das alles von vornherein ausschaltet, was der Absicht in den Weg kommen könnte“ (Achermann 1984: 9). Andererseits lässt sich aber behaupten, dass die Unmöglichkeit der Entstehung literarischen Werkes mit dem Verdrängen des Bedrohlichen zusammenhängen kann – was seit Freud bekannt ist und daher in diesem Kontext vielleicht auch zu analysieren wäre.

In der Erzählung *Über Dittersdorf fliegen* wird das Reflektieren über die Entstehung des literarischen Werkes auf eine Vielzahl möglicher Darlegungen vom erinnerten Stoff zurückgeführt. Diese Tatsache wird zum Protest gegen die linearen Prozesse, die die fließenden Gedanken verhindern: „Bilder, die sich, gerade bevor sie erkannt, ertappt werden, blitzschnell auflösen, versinken, erst beim Eindämmern der Aufmerksamkeit neu und anders auftauchen“ (Pedretti 1984: 79). Der Protest bedeutet aber auch, dass die Entstehung einer Erzählung nicht so verlaufen muss, wie man es sich vorgestellt hat. Die Autorin denkt über den Einfluss der Sprache auf den Prozess des Schreibens nach und die Begrenzungen, die das erstrebte Authentische verhindern: „Raus mit der Sprache! Warum stocke ich hier, warum schreibe ich nicht einfach weiter?“ (ebd. S. 87). Das Einfache, das hier erwähnt wird, ist aber ironisch gemeint, zumal der Prozess des Schreibens überhaupt nicht als einfach bezeichnet werden kann.

Auch in *Dunkel auf hellem Grund* reflektiert die Erzählerin über die Möglichkeiten eines offenen Spiels mit dem Text. Sie schreibt, so wie sie auch früher im vergleichbaren Sinne geschrieben hat: „Immerhin fühle ich mich noch

frei genug, diese Geschichte offen zu lassen, ich kann in den verschiedensten Richtungen weiterfahren“ (ebd. S. 60). Im Prozess des Schreibens tauchen mehrere Wege auf, die man betreten könnte, „mit genügend Vertrauen in allfällige Möglichkeiten“ (ebd. S. 64), ohne dabei eine einheitliche Geschichte zu erstellen. Die Erzählerin schreibt: „das wäre zu beschreiben“ (ebd.), wodurch der authentische Aspekt im Prozess des Schreibens hervorgehoben wird. Sie zeigt aber auf der anderen Seite die Begrenzungen, die die Authentizität ständig in Frage stellen:

Und wenn es doch kein Spiel war, wenn ich meine Bewegungsfreiheit ernsthaft ausprobieren wollte, versuchen, auf etwas anderes zu stoßen, etwas Unbekanntes, das vielleicht hell und erfreulich wäre, so ist das nicht geglückt, und jetzt ist es zu spät, neue Versuche zu unternehmen. (ebd. S. 68)

Und so wie es die Ich-Erzählerin in *Am Tatort* betont hat, dass es nicht möglich ist, das Gegebene treu widerzuspiegeln, so scheint es auch in dieser Erzählung der Fall zu sein. Sie weigert sich vor sicheren Feststellungen, die dann in Kürze revidiert werden müssten, um die Schreibprozesse möglichst authentisch zu schildern.

Als Fortsetzung des Spiels mit dem Text und der Reflexion über seine Entstehung kann die Erzählung *Nachdenken, was man jetzt tun könnte* angesehen werden, die die Spannung zwischen Anfang und Schluss eines literarischen Textes hervorbringt und analysiert. Die Erzählung beginnt mit der Aussage: „Jemand sagt Schluß jetzt“ (ebd. S. 48) und betrachtet diese als Ausgangspunkt der Analysen, die die Bedeutung von dem Anfang einer Erzählung hervorheben sollten, was sich aber als irreführend erweist. Die ersten Zeilen dieser Erzählung besprechen nämlich nur diese Tatsache und führen danach zu folgender Feststellung: „Das wäre ein eindeutiger Schluß und somit ein guter Anfang, man kann die erste Zeile, den ersten Absatz ruhig stehn lassen“ (ebd. S. 49). Ein „sie“ geht über die Straßen und übt Kritik an dem sich auf diese Weise entwickelnden Anfang des Textes. Diese Kritik bewegt hier zum Nachdenken über die Entstehung eines Textes: „Was ist das für ein Anfang, ich hätte mir etwas Schöneres denken können. Denk es dir, sagt sie sich im Gehen, denk dir endlich was aus, statt dich einfach gehnzulassen. Als ob das so einfach wäre“ (ebd. S. 54). Und in den letzten Zeilen liest man: „man kann also zufrieden sein, aller Anfang, ja, vielleicht sogar erleichtert, daß einem nichts Originelleres oder gar Sensationelles eingefallen ist“ (ebd. S. 56). Der hier wörtlich verstandene Schluss lässt über den Prozess des Schreibens nachdenken, der nicht darin besteht, der Mode der Zeit nachzugehen, sondern ihr Widerstand leisten zu können, um sich dadurch zu entfalten, statt zu erstarren. Man sieht im Hintergrund die Kritik des postmodernen Denkens, die sich symbolisch im kulturellen Sinne realisiert. Die Prozesse des Schreibens bleiben auch hier weiterhin offen und in dieser Offenheit realisiert die Autorin auch ihre Vorstellung von dem authentischen Schreiben – als Gewinn eines anderen Blicks und einer anderen Perspektive – was sie in der wörtlich direkten Analyse dem Vergessen entreißt. In der Erzählung *Die Vorzüge der Brunft* liest man Folgendes:

Woran ich selber, gedankenlos, kaum aktiv beteiligt war, nur ein von mir wie auch von Alex meist verschwiegener Teil brachte sich ans Licht und begann erst kleinere öde Ebenen, dann dünne Risse, die sich langsam zu Abgründen und Abbrüchen vertieften und ausweiteten, zu zeichnen. Sobald jedoch die Linien und Flächen ihre Begrenzung überschritten, die Kanten des Papiers berührten und dann über die Blattränder hinaus über die Unterlage wuchsen, bis meine Hand mit dem Stift absackte und ins Leere fiel, fingen wieder unverhofft die Wörter an (ebd. S. 19f.).

Erica Pedretti versucht das Problem der schöpferischen Unruhe, die dem Erinnerungsprozess so nah steht, wörtlich zu benennen, so dass es zum Nachdenken bewegt und auf diese Weise für den sich daraus entfaltenden Text konstruktiv wird. Die Tatsache, dass Ideen sich sehr schnell verändern, kann einerseits begrenzen, weil diese Veränderung dann zu nichts Konkretem führt. Andererseits aber dadurch, dass „das Thema vergessen und verloren“ (ebd.) geht und dass das ursprünglich Gemeinte keine Rolle mehr spielt, wird das Produktive und Neue unterstützt.

Das also, was die Schweizer Autorin in ihrem Verständnis von Sprache und Wirklichkeit betonen möchte, ist die Annahme, dass der Text offen gestaltet werden kann: „Und weil dieses wörtliche, das heißt auf Wörter und Sätze angewiesene Denken mir Unbehagen eintrug, fiel es leicht, ganz darauf zu verzichten“ (ebd. S. 18). Die Frage nach den Möglichkeiten der Darstellung ist gleichzeitig eine Frage, die keine Antwort verlangt, weil sie intuitiv darauf verweist, dass sich in der Wirklichkeit nichts als Ganzes darlegen lasse. „Muss das sein? Nein, es muss nicht unbedingt sein“ (Pedretti 2001: 80) schrieb Erica Pedretti auch in *Heute. Ein Tagebuch*. Und weiter: „Du setzt oder stellst dich täglich hin und schreibst auf, was du dir denkst oder auch was du nicht denkst, gedankenlos notierst du, wie gedankenlos die Zeit vergeht, während um dich herum Schreckliches und Schönes geschieht, für so manchen die Welt untergeht“ (ebd. S. 54).

Eine der prägnantesten Erzählungen, die ein Zeichen für die Analyse des Schöpfungsprozesses ist, ist die auf den Titel des Bandes zurückgehende *Wie viele Sonnenuntergänge noch*. Man sieht hier Fragmente, die das Bildhafte von Erica Pedrettis Schreibart sehr gut wiedergeben. Als Ausgangspunkt der Überlegungen gibt es die Schneekatastrophe, die an einen Winter im Engadin erinnert und die die Ich-Erzählerin mit einzelnen autobiographischen Zügen der Autorin ausstattet. Sie fährt mit dem Zug ins Engadin, wo sie die ihr bekannten Orte wieder betrachtet und wo sie am Bielersee ihre mit Schnee verschüttete Geschichte zu entfalten versucht. Stattdessen wird aber außer einigen Momenten nichts Interessantes geliefert und die Erzählung bleibt am toten Punkt. Das Einzige, was in Erwägung gezogen wird, ist für die Ich-Erzählerin die Reflexion über die Möglichkeit des Abbildens der Außenwelt in der Literatur. Das Weiß des Schnees, von dem schon in den ersten Zeilen zu lesen ist, veranschaulicht die Angst, in dem Schreiben verloren zu gehen, wenn geglaubt wird, dass jemandem dieses Abbilden gelingen kann. Die Autorin versucht nicht, wie viele Autoren, dieses Weiß zu poetisieren oder so

wiederzugeben, dass es höchst authentisch scheinen kann, sondern sie beschreibt die Unfähigkeit und die Zweifel daran, die Tönungen und die Farbe überhaupt aufs Papier zu bringen. Die Ich-Erzählerin glaubt:

Soeben wollte ich, wie das alle, nicht nur junge Dichter tun, die Natur beschreiben, und um die Tönungen von Weiß, den Schneefall und was er fast verdeckt, genau zu treffen, schaute ich (und hierin zeigte ich mehr Kühnheit als die meisten) auf das Ding selbst, welches die von Schneewolken verhangene Hochgebirgslandschaft vor dem Fenster war. Danach konnte ich selbstverständlich nicht weiterschreiben. Legte das Notizheft weg und las im „Orlando“ weiter. Weiß in der Natur ist etwas anderes als Weiß in der Literatur. (Pedretti 1984: 116)

Sehr sichtbar ist hier das Nachdenken über die Unglaubwürdigkeit der „guten“ Schilderungen. Ob es gelingen wird, einen Text zu schaffen oder nicht, ist eine Frage, mit der sich die Autorin in diesem unruhigen Ton ständig auseinandersetzen versucht. Dessen Aussagekraft ist jedoch nicht negativ, sondern produktiv und positiv. Es entsteht die Hoffnung, die sich aus mehreren Überlegungen ergibt und die den Schreibprozess kreativer betrachten lässt.

Alles, was aus der Kraft der Erinnerungen funktioniert, wird als eine von vielen Möglichkeiten betrachtet, die dann im Schreibprozess immer durch andere ersetzt werden können. Das, was letztendlich zur Sprache gebracht wird, ist in diesem offenen, zweifelnden und unruhigen Sinne kein einheitliches Konzept, das definiert und als vollzogen bezeichnet wird. Im Gegensatz dazu ist es ein immer unabgeschlossenes Projekt, um Jürgen Habermas zu paraphrasieren⁶, das offene Strukturen, die die Sprache auf diese Weise begreifen lassen, bevorzugt, die sich dann in sprachlichen Experimenten durchsetzt. Sie zeichnen sich im Falle von Erica Pedrettis Erzählungen durch den direkten Bezug der äußerlich empfundenen Realität auf das Geschriebene sowie fehlende Handlungen aus. In der Unabgeschlossenheit sprachlicher Strukturen realisiert sich die Unabgeschlossenheit moderner kreativer Schaffensprozesse, die mit den Erinnerungsprozessen und Theorien von Baudelaire eng verbunden bleibt.

Literatur

Primärliteratur

Pedretti, Erica: *Depart*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984, S. 7–12.

Pedretti, Erica: *Schreib nach Graz*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984, S. 37–43.

Pedretti, Erica: *Nachdenken, was man jetzt tun könnte*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984, S. 48–56.

⁶ Jürgen Habermas spricht von dem unabgeschlossenen Projekt der Moderne. Vgl. Habermas (1988).

- Pedretti, Erica: *Depart*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984.
- Pedretti, Erica: *Dunkel auf hellem Grund*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984, S. 60–76.
- Pedretti, Erica: *Auf dem Weg zu Melchior*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984, S. 96–110.
- Pedretti, Erica: *Am Tatort*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984, S. 111–115.
- Pedretti, Erica: *Wie viele Sonnenuntergänge noch*. In: *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main 1984, S. 116–144.

Sekundärliteratur

- Achermann, Erika: *Ich schreibe gern aber nicht mühelos*. In: Annabelle vom 7.09.1984, S. 9.
- Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin 2006.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Baudelaire, Charles: *Salon 1846*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd.1. Darmstadt 1982, S. 52–79.
- Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd.4. Darmstadt 1982, S. 276–321.
- Baudelaire, Charles: *Raketen*. Zit. nach: Manfred Koch: »Mnemotechnik des Schönen« – Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus. Tübingen 1998, S. 109.
- Friedrich, Caspar David: *Bekenntnisse*. Zit. nach: Manfred Frank (Hrsg.): *Ludwig Tieck. Phantasmus*. Frankfurt am Main 1985.
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main 1988.
- Kłopotowska, Justyna: *Mnemonic des Widerstandes im Werk Erica Pedrettis am Beispiel von Heiliger Sebastian*. In: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Die Erinnerungstexte der Autorin Erica Pedretti*. Würzburg 2012, S. 221–234.
- Kłopotowska, Justyna: *Moderner Wandel der Perspektive in Erica Pedrettis Bildern der Gegenwart*. In: Dorota Sośnicka und Malcolm Pender (Hrsg.): *Ein neuer Aufbruch 1991–2011. Die Deutschschweizer Literatur nach der 700-Jahr-Feier*. Würzburg 2012, S. 83–102.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1999.
- Matt von, Beatrice: *Von tödlichen und von lebendigen Sprachen. Zum 70. Geburtstag von Erica Pedretti*. In: NZZ vom 25. Februar 2000, S. 19.
- Pedretti, Erica: *Die Zertrümmerung von dem Kind Karl. Veränderung*. In: *Harmloses, bitte und zwei Romane*. Frankfurt am Main 1996, S. 219–397.
- Pedretti, Erica: *Heute. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Main 2001.
- Penkwitt, Meike: *Erinnern zwischen Performanz und Referenz. Die Erinnerungstexte der Autorin Erica Pedretti*. In: *Erinnern und Geschlecht*. Bd.2. Freiburg 2007, S. 237–263.
- Penkwitt, Meike (Hrsg.): *Die Erinnerungstexte der Autorin Erica Pedretti*. Würzburg 2012.
- Pulver, Elsbeth: *Verlezt merk ich mehr*. In: Schweizer Monatshefte 1984. 64. Jahrgang. Heft 10, S. 845–849.
- Pulver, Elsbeth: *Das allervornehmste Werkstück Gottes. „Engste Heimat“, das Opus magnum von Erica Pedretti*. In: Schweizer Monatshefte 1995. 75. Jahrgang Heft 6, S. 33–36.
- Zeltner, Gerda: *Erica Pedretti*. In: *Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsautoren aus der Schweiz*. Frankfurt am Main 1980, S. 101–123.
- Zurcher, Patricia: *Interview mit Erica Pedretti*. www.culturactif.ch/entretiens/pedretti.htm#all [Zugriff am 10.08.2007].

Abstracts

Der Text befasst sich mit den Erzählungen Erica Pedrettis, die in einem Sammelband unter dem Titel *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge* 1984 herausgebracht worden sind. Es wird die These aufgestellt, dass der Schaffensprozess, den die Autorin in diesen Erzählungen unter die Lupe nimmt, mit dem Erinnerungsprozess eng verbunden bleibt. Ausgangspunkt der Untersuchungen bleiben die Überlegungen Baudelaires zu den Erinnerungen und ihrem Funktionieren nicht nur im literarischen Text.

Schlüsselwörter: Erinnerungen, Schaffensprozess, Erinnerungsprozess

Literary works are created like memories – to Erica Pedrettis stories *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*

The text deals with the stories of Erica Pedretti that have been published 1984 in an anthology under the title *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*. It is elaborated the theory that the creative process – that the author analyses in these stories – is closely connected with the memory process. The starting point of the investigation remain considerations of Baudelaire to the memories and their functioning not only in the literary text.

Keywords: memories, creative process, memory process

Justyna Kłopotowska
Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Szczeciński
Ul. Rycerska 3
70-537 Szczecin
Polen
E-Mail: justikos@wp.pl