

Warlam Schalamow
Über Prosa

WARLAM SCHALAMOW

ÜBER PROSA

Aus dem Russischen von Gabriele Leupold
Herausgegeben und mit Anmerkungen
versehen von Franziska Thun-Hohenstein
Mit einem Nachwort von Jörg Drews



Matthes & Seitz Berlin

INHALT

Über Prosa	7
Gedächtnis	32
Sprache	36
[Über die Wahrheit in der Kunst]	38
Brief an Boris Pasternak	41
Brief an Aleksandr Solshenizyn	49
Brief an Natalja Stoljarowa	72
Brief an Nadeshda Mandelstam	86
Brief an Julij Schrejder	90
Brief an Aleksandr Kremenskij	97
Aus den Notizbüchern	109
Anmerkungen	118
<i>Jörg Drews: Lakonie als Ethik</i>	
<i>Zur Poetik Warlam Schalamows</i>	134

ÜBER PROSA

Die beste literarische Prosa der Gegenwart schreibt Faulkner. Aber Faulkner – das ist ein aufgebrochener, aufgesprengter Roman, und nur schriftstellerischer Furor hilft, die Sache zu vollenden, die Welt aus Bruchstücken zu Ende zu bauen.

Der Roman ist tot. Und keine Kraft auf der Welt wird diese literarische Form wiedererwecken.

Menschen, die durch Revolutionen, Kriege und Konzentrationslager gegangen sind, lässt der Roman gleichgültig.

Die Willkür des Autors, die sich auf die Beschreibung eines ausgedachten Lebens richtet, die künstlichen Kollisionen und Konflikte (die geringe persönliche Erfahrung des Schriftstellers, die man in der Kunst nicht verhehlen kann), ärgern den Leser, und er legt den dicken Roman beiseite.

Der Bedarf an der Kunst des Schriftstellers ist noch vorhanden, doch das Vertrauen in die Belletristik ist untergraben.

Welche literarische Form hat ein Recht auf Existenz? An welcher literarischen Form hat sich der Leser das Interesse bewahrt?

In den letzten Jahren hat auf der ganzen Welt die wissenschaftliche Phantastik einen hohen Stellenwert erhalten. Der Erfolg der wissenschaftlichen Phantastik ist Ergebnis der phantastischen Erfolge der Wissenschaft.

Tatsächlich aber ist die wissenschaftliche Phantastik nur ein klägliches Surrogat der Literatur, ein

Literaturersatz, der weder den Lesern noch den Autoren Nutzen bringt. Die wissenschaftliche Phantastik gibt keinerlei Kenntnisse, sie gibt Unkenntnis als Kenntnis aus. Die begabten Autoren von Werken dieser Art (Ray Bradbury, Isaak Assimow) sind nur bestrebt, den gähnenden Abgrund zwischen dem Leben und der Literatur zu verkleinern, ohne den Versuch eines Brückenschlags zu machen.

Der Erfolg von literarischen Biographien, angefangen von André Maurois bis hin zum Autor von »Ein Leben in Leidenschaft«¹, belegt ebenfalls das Bedürfnis der Leser nach Ernsterem als dem Roman.

Das weltweite gewaltige Interesse an der Memoirenliteratur – das ist die Stimme der Zeit, das Zeichen der Zeit. Der heutige Mensch überprüft sich und sein Handeln nicht am Handeln Julien Sorels² oder Rastignacs³ oder Andrej Bolkonskijs⁴, sondern an Ereignissen und Menschen des lebendigen Lebens – des Lebens, dessen Zeuge und Teilhaber der Leser selbst war.

Und dabei: Der Autor, dem man glaubt, muss »gleichzeitig Zuschauer und Schauspieler im großen Drama des Seins« sein, um einen Ausspruch von Niels Bohr zu zitieren. Niels Bohr hat diesen Satz in Bezug auf die Wissenschaftler gesagt, doch man bezieht ihn zu Recht auch auf die Künstler.

Das Vertrauen in die Memoirenliteratur ist grenzenlos. Der Literatur dieser Art ist derselbe »Effekt des Dabeiseins« eigen, der das Wesen des Fernsehens ausmacht. Ich kann mir ein Fußballspiel nicht in der Aufzeichnung anschauen, wenn ich sein Ergebnis schon kenne.

Der heutige Leser disputiert nur mit einem Dokument und lässt sich nur vom Dokument überzeugen. Der heutige Leser hat sowohl die Kräfte als auch die Kenntnisse und die persönliche Erfahrung für diese Diskussion. Und das Vertrauen in diese literarische Form. Der Leser fühlt sich nicht betrogen wie bei der Lektüre eines Romans.

Vor unseren Augen ändert sich die gesamte Palette der Forderungen an ein literarisches Werk, von Forderungen, die eine literarische Form wie der Roman nicht zu befriedigen vermag.

Die aufgeblasene wortreiche Beschreibung wird zu einem Mangel, der das Werk zunichte macht.

Die Beschreibung des Äußeren eines Menschen erschwert es dem Leser, den Gedanken des Autors zu verstehen.

Die Landschaftsbeschreibung kommt überhaupt nicht an. Der Leser hat keine Zeit, über die psychologische Bedeutung von Landschaftsabschweifungen nachzudenken.

Wird die Landschaft dennoch eingesetzt, dann extrem sparsam. Jedes Detail der Landschaft wird zum Symbol, zum Zeichen, und nur unter dieser Bedingung behält es seine Bedeutung, seine Lebenskraft, seine Notwendigkeit.

»Doktor Shiwago« ist der letzte russische Roman. »Doktor Shiwago« – das ist das Scheitern des klassischen Romans, das Scheitern der schriftstellerischen Gebote Lew Tolstojs. »Doktor Shiwago« wurde nach Tolstojs schriftstellerischen Rezepten geschrieben, und herausgekommen ist ein Roman-Monolog, ohne »Charaktere« oder weitere Attribute des Romans des 19. Jahrhunderts. In »Doktor

Shiwago« trägt Tolstojs Moralphilosophie einen Sieg davon, und die künstlerische Methode Tolstojs erleidet eine Niederlage.

Die symbolischen Gewänder (Jewgraf als Schutzengel u. a.), in die Pasternak seine Helden unter Rückgriff auf die Ideen seiner literarischen Jugend hüllt, bewirken eher eine Schwächung denn eine Stärkung des »Doktor Shiwago«, wie gesagt, eines Roman-Monologs.

Die Frage nach dem »Charakter in Entwicklung« etc. zu stellen, ist nicht nur altmodisch, es ist unnötig und folglich schädlich. Der heutige Leser versteht aus einer Andeutung, worum es geht, und braucht kein ausführliches äußeres Porträt, braucht nicht die klassische Entwicklung des Sujets etc. Als man Anna Achmatowa⁵ fragte, worauf ihr neues Stück hinauslaufe, antwortete sie: »Die zeitgenössischen Stücke laufen auf gar nichts hinaus«, und das ist keine Mode, kein Tribut an die »Moderne«, der Leser braucht es einfach nicht, dass der Autor für die »Abrundung« des Sujets auf jenen ausgetretenen Wegen sorgt, die der Leser aus der Schule kennt.

Wenn ein Schriftsteller literarischen Erfolg hat, wirklichen Erfolg, substantiellen Erfolg, und nicht die Unterstützung der Zeitungen – wen interessiert es dann, ob es in diesem Werk »Charaktere« gibt oder nicht, ob es eine »Individualisierung der Figurenrede« gibt oder nicht.

In der Kunst ist die einzige Art der Individualisierung die Eigenart der Autorenpersönlichkeit, die Eigenart seiner literarischen Handschrift.

Der Leser sucht noch immer Antwort auf die »ewigen« Fragen, doch er hat die Hoffnung ver-

loren, diese Antwort in der Belletristik zu finden. Der Leser will keine Belanglosigkeiten lesen. Er verlangt nach Entscheidungen in lebenswichtigen Fragen, sucht Antworten zum Sinn des Lebens, zu den Verbindungen von Kunst und Leben.

Doch er richtet seine Frage nicht, wie im 19. Jahrhundert, an die Autoren von Belletristik, nicht an Korolenko⁶ und Tolstoj, sondern sucht die Antwort in der Memoirenliteratur.

Der heutige Leser misstraut dem literarischen Detail. Ein Detail, das kein Symbol einschließt, wirkt überflüssig im literarischen Gewebe der neuen Prosa.

Tagebücher, Reiseberichte, Erinnerungen, wissenschaftliche Beschreibungen wurden immer publiziert und hatten immer Erfolg, doch heute ist das Interesse daran besonders groß. Sie machen den Hauptteil jeder Zeitschrift aus.

Das beste Beispiel: »Mein Leben« von Charlie Chaplin – in literarischer Hinsicht mittelmäßig – ist der Bestseller Nr. 1, der sämtliche Romane überflügelt.

So groß ist das Vertrauen in die Memoirenliteratur. Frage: Muss die neue Prosa ein Dokument sein? Oder kann sie mehr sein als ein Dokument?

Das eigene Blut, das eigene Schicksal – danach verlangt die zeitgenössische Literatur.

Wenn der Schriftsteller mit dem eigenen Blut schreibt, dann braucht er kein Material zu sammeln, muss er nicht das Butyrka-Gefängnis⁷ oder Gefängnis»etappen« besuchen oder schöpferische »Dienstreisen« irgendwo ins Tambower Gebiet unternehmen. Das gesamte überkommene Prinzip

der Vorbereitungsarbeit wird abgelehnt, man sucht nicht nur nach anderen Aspekten der Darstellung, sondern auch nach anderen Wegen für Wissen und Erkenntnis.

»Hölle« und »Paradies« liegen ganz in der Seele des Schriftstellers, und dazu eine gewaltige persönliche Erfahrung, die nicht nur sittliche Überlegenheit gibt, nicht allein das Recht zu schreiben, sondern auch das Recht zu urteilen.

Ich bin tief überzeugt, dass die Memoirenprosa Nadeshda Mandelstams⁸ zu einem bedeutenden Phänomen der russischen Literatur werden wird, nicht nur, weil sie ein Jahrhundertdenkmal ist, weil sie eine leidenschaftliche Verurteilung des Jahrhunderts der Wölfe ist. Nicht nur, weil der Leser in diesem Manuskript die Antwort auf eine ganze Reihe die russische Gesellschaft bewegende Fragen findet, nicht nur, weil die Memoiren vom Schicksal der russischen Intelligenz handeln. Nicht nur, weil hier in glänzender Weise über die Psychologie des Kunstschaffens gesprochen wird. Nicht nur, weil hier Ossip Mandelstams Vermächtnis dargelegt und von seinem Schicksal erzählt wird. Es ist klar, dass jede Seite dieser Memoiren auf der ganzen Welt, im gesamten lesenden Russland auf gewaltiges Interesse stoßen wird. Doch Nadeshda Mandelstams Manuskript hat eine weitere, sehr wichtige Eigenschaft. Das ist eine neue Form der Memoiren, sehr verdichtet, sehr beweglich.

Die Chronologie von Ossip Mandelstams Leben wechselt sich ab mit Alltagsschilderungen, mit Porträts von Menschen, mit philosophischen Abschweifungen, mit Beobachtungen zur Psychologie

des Kunstschaffens. Auch in dieser Hinsicht stellen die Erinnerungen Nadeshda Mandelstams ein gewaltiges Interesse dar. Eine neue große Figur tritt ein in die Geschichte der russischen Intelligenz, in die Geschichte der russischen Literatur.

Die großen russischen Schriftsteller haben diese Schwächung, diese falsche Stellung des Romans als literarische Form längst gespürt. Fruchtlos endeten Tschechows Versuche, einen Roman zu schreiben. »Eine langweilige Geschichte«, »Erzählung eines unbekannten Menschen«, »Mein Leben«, »Der schwarze Mönch« – all das sind beharrliche, misslungene Versuche, einen Roman zu schreiben.

Tschechow glaubte noch an den Roman, doch erlitt eine Niederlage. Warum? Tschechow hatte die über Jahre eingewurzelte Gewohnheit, eine Erzählung nach der anderen zu schreiben, ein einziges Thema, nur ein Sujet im Kopf zu behalten. Solange er an der einen Erzählung schrieb, ging er nicht an die nächste, dachte nicht einmal über sie nach. Diese Manier taugt nicht für die Arbeit an einem Roman. Man sagt, Tschechow habe in sich nicht die Kraft gefunden, sich »zum Roman zu erheben«, sei zu »bodenständig« gewesen.

Mit einer Reportage hat die Prosa der »Erzählungen aus Kolyma« nichts zu tun. Reportagehafte Stücke sind dort eingefügt zum höheren Ruhm des Dokuments, doch nur hier und da, jedesmal datiert, kalkuliert. Das lebendige Leben wird auf völlig andere Art und Weise aufs Papier gebracht als in der Reportage. In den »Erzählungen aus Kolyma« gibt es keine Beschreibungen, gibt es kein Zahlenmaterial, keine Folgerungen, nichts Publi-
zi-

stisches. In den »Erzählungen aus Kolyma« geht es um die Darstellung neuer psychologischer Gesetzmäßigkeiten, um die literarische Erforschung eines schrecklichen Themas, und nicht um »Information«, nicht um eine Zusammenstellung von Fakten. Obwohl selbstverständlich jedes Faktum in den »Erzählungen aus Kolyma« unumstößlich ist.

Wesentlich für die »Erzählungen aus Kolyma« ist auch, dass darin neue psychologische Gesetzmäßigkeiten gezeigt werden, Neues im Verhalten des Menschen, der auf die Stufe eines Tieres reduziert ist – übrigens sind Tiere aus besserem Material gemacht, und kein einziges Tier hält diese Qualen aus, die der Mensch aushielt. Neues im Verhalten des Menschen, neu – trotz der gewaltigen Literatur über Gefängnisse und Haft.

Diese Veränderungen der Psyche sind unumkehrbar wie die Erfrierungen. Das Gedächtnis schmerzt wie die erfrorene Hand beim ersten kalten Wind. Es gibt keinen Menschen, der aus der Haft zurückgekommen ist und auch nur einen einzigen Tag nicht an das Lager gedacht hätte, an die erniedrigende und schreckliche Arbeit im Lager.

Der Autor der »Erzählungen aus Kolyma« hält das Lager für eine Negativerfahrung für den Menschen – von der ersten bis zur letzten Stunde. Der Mensch soll es nicht kennen, soll nicht einmal davon hören. Kein einziger Mensch wird nach dem Lager besser oder stärker. Das Lager ist eine Negativerfahrung, eine negative Schule, es wirkt zerstörerisch auf alle – auf Natschalniks und Häftlinge, auf Begleitposten und Zuschauer, auf Passanten und Leser von Belletristik.

In den »Erzählungen aus Kolyma« werden Menschen ohne Biographie, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft dargestellt. Gleicht ihre Gegenwart der eines Raubtiers oder ist das menschliche Gegenwart?

In den »Erzählungen aus Kolyma« gibt es nichts, das nicht Überwindung des Bösen und Triumph des Guten wäre – wenn man die Frage im großen Rahmen, im Rahmen der Kunst betrachtet.

Wenn ich ein anderes Ziel gehabt hätte, hätte ich einen völlig anderen Ton gefunden, andere Farben, bei demselben künstlerischen Prinzip.

Die »Erzählungen aus Kolyma« – das ist das Schicksal von Märtyrern, die keine Helden waren, sein konnten und wurden.

Der Bedarf an Dokumenten dieser Art ist außerordentlich groß. Denn in jeder Familie, auf dem Land und in der Stadt, unter der Intelligenz, den Arbeitern und Bauern gab es Leute, Verwandte oder Bekannte, die in der Haft umgekommen sind. Hier sind die russischen – und nicht nur die russischen – Leser, die von uns eine Antwort erwarten.

Man muss und kann eine Erzählung schreiben, die von einem Dokument nicht zu unterscheiden ist. Nur muss der Autor sein Material mit der eigenen Haut erforschen – nicht nur mit dem Geist, nicht nur mit dem Herzen, sondern mit jeder Pore der Haut, mit jedem Nerv.

Im Gehirn liegt längst die Schlussfolgerung, ein Urteil über diese oder jene Seite des menschlichen Lebens, der menschlichen Psyche, bereit. Diese Folgerung wurde mit viel vergossenem Blut erkaufte und als das Wichtigste im Leben bewahrt.

Es kommt der Moment, in dem dich das unabweisbare Gefühl ergreift, diese Folgerung nach oben heben, ihr lebendiges Leben geben zu wollen. Dieser ständige Wunsch gewinnt den Charakter eines willentlichen Strebens. Und du denkst an nichts anderes mehr. Und dann [merkst du], dass du es wieder mit derselben Stärke spürst, wie damals, als du im lebendigen Leben Ereignissen, Menschen, Ideen begegnet bist (vielleicht ist die Stärke auch eine andere, von anderer Dimension, doch das ist jetzt nicht wichtig), wenn in deinen Adern wieder heißes Blut fließt ...

Dann machst du dich auf die Suche nach einem Sujet. Das ist sehr einfach. Es gibt im Leben so viele Begegnungen, so viele bleiben im Gedächtnis, dass das Nötige leicht zu finden ist.

Es beginnt die Aufzeichnung – wo es sehr wichtig ist, das Ursprüngliche zu bewahren, es nicht durch Korrektur zu verderben. Das Gesetz, das für die Poesie gilt – dass die erste Variante immer die auf richtigste ist, bleibt auch hier gültig und in Kraft.

Die Vollendung des Sujets. Das Leben ist unendlich sujethaltig, wie die Geschichte, die Mythologie sujethaltig sind; alle Märchen, alle Mythen begegnen einem im lebendigen Leben.

Für die »Erzählungen aus Kolyma« ist es nicht wichtig, ob sie ein Sujet haben oder nicht. Dort gibt es sowohl Erzählungen mit Sujet wie auch sujetlose, aber niemand wird sagen, dass die zweiten weniger Sujet enthalten und weniger wichtig sind.

Man muss und kann eine Erzählung schreiben, die von einem Dokument, von Memoiren nicht zu unterscheiden ist.

Und in einem höheren, wichtigeren Sinn ist jede Erzählung immer ein Dokument – ein Dokument über den Autor –, und eben dieser Eigenschaft halber muss man in den »Erzählungen aus Kolyma« einen Sieg des Guten und nicht des Bösen sehen.

Der Übergang von der ersten zur dritten Person, das Einführen des Dokuments. Die Nutzung mal echter, mal erdachter Namen, der hin und her wandernde Held – all das sind Mittel, die einem gemeinsamen Zweck dienen.

Alle Erzählungen haben eine einheitliche, dem Autor vertraute musikalische Stimmung. Die synonymen Substantive, synonymen Verben sollen den gewünschten Eindruck verstärken. Die Komposition des Zyklus ist vom Autor durchdacht. Der Autor verzichtete auf den kurzen Satz als literarischen Schnickschnack, verzichtete auf das physiologische Maß Flauberts – »der Satz wird diktiert vom menschlichen Atem«. Er verzichtete auf das tolstojsche »was« und »welcher«, auf Hemingways Entdeckungen – den zerrissenen Dialog, der sich mit einem zur Moral, zum pädagogischen Beispiel ausgedehnten Satz verbindet.

Der Autor wollte nur das lebendige Leben gewinnen.

Welche Eigenschaften müssen Memoiren haben, außer Wahrheitstreue?.. Und was ist historische Genauigkeit?..

Anlässlich einer der »Erzählungen aus Kolyma« hatte ich ein Gespräch in der Redaktion einer Moskauer Zeitschrift.

»Haben Sie ›Cherry Brandy‹ in der Universität gelesen?«

»Ja.«

»Und Nadeshda Mandelstam war dabei?«

»Ja, Nadeshda Mandelstam war auch dabei.«

»Das heißt, Ihre Legende vom Tod Mandelstams wird kanonisiert?«

Ich sage:

»In der Erzählung ›Cherry Brandy‹ gibt es weniger historische Ungenauigkeiten als in Puschkins ›Boris Godunow‹.

Erinnern Sie sich:

1) In ›Cherry Brandy‹ wird das Durchgangslager in Wladiwostok beschrieben, in dem Mandelstam gestorben ist und wo der Autor der Erzählung ein Jahr zuvor war.

2) Hier wird eine fast klinische Beschreibung des Todes an Ernährungsdystrophie gegeben, oder schlichtweg an Hunger, dem Hunger, an dem Mandelstam gestorben ist. Der Tod an Ernährungsdystrophie hat eine Besonderheit. Das Leben kehrt mal in den Menschen zurück, mal tritt es aus ihm heraus, und fünf Tage lang weiß man nicht, ist der Mensch gestorben oder nicht? Und man kann ihn noch retten, ins Leben zurückholen.

3) Hier wird der Tod eines Menschen beschrieben. Ist das etwa wenig?

4) Hier wird der Tod eines Dichters beschrieben. Hier hat der Autor versucht, anhand der eigenen Erfahrung darzustellen, was Mandelstam im Sterben hat denken und fühlen können – jene große Gleichberechtigung von Brotration und hoher Poesie, die der Hungertod herstellt, im Unterschied zu allen ›chirurgischen‹ und ›infektiösen‹ Toden.

Ist das etwa zu wenig für eine Kanonisierung?

Habe ich nicht das moralische Recht, über den Tod Mandelstams zu schreiben? Es ist meine Pflicht. Wer kann eine Erzählung wie ›Cherry Brandy‹ widerlegen und mit welchem Argument? Wer wird sich erlauben, diese Erzählung eine Legende zu nennen?«

»Wann wurde diese Erzählung geschrieben?«

»Die Erzählung wurde gleich nach der Rückkehr von der Kolyma 1954 in Reschetnikowo im Gebiet Kalinin geschrieben, wo ich Tag und Nacht schrieb, in dem Wunsch, etwas äußerst Wichtiges festzuhalten, ein Zeugnis zu hinterlassen, ein Kreuz aufs Grab zu stellen, nicht zuzulassen, dass ein Name verschwindet, der mir das ganze Leben teuer war, um jenes Todes zu gedenken, den man nicht verzeihen und vergessen darf.

Nach der Rückkehr nach Moskau sah ich, dass Mandelstams Gedichte in jedem Haus waren. Es hat mich nicht gebraucht. Und wenn ich das gewusst hätte, hätte ich vielleicht anders, mit anderem Akzent geschrieben.«

Eine zeitgenössische neue Prosa kann nur von Leuten geschaffen werden, die ihr Material perfekt kennen, für die die Beherrschung des Materials, seine Umwandlung in Kunst keine rein literarische Aufgabe ist, sondern eine Pflicht, ein sittlicher Imperativ.

Ähnlich wie Saint-Exupéry für die Menschen die Luft entdeckt hat – kommen aus jeder Ecke des Lebens Menschen, die von dem schreiben, was sie kennen und erlebt, nicht nur gesehen und gehört haben.

Es gibt die Ansicht, dass der Schriftsteller sein Material nicht zu gut, allzu gut und intim kennen darf. Dass der Schriftsteller dem Leser in der Sprache jener Leser erzählen muss, in deren Namen er sich an die Erforschung des Materials begeben hat. Dass die Auffassung vom Gesehenen sich nicht zu weit vom Sittenkodex, vom Gesichtskreis der Leser entfernen darf.

Orpheus, der in die Hölle hinabsteigt, und nicht Pluto, der der Hölle entsteigt.

Nach dieser Ansicht wird der Schriftsteller, wenn er das Material zu gut kennt, auf die Seite des Materials übergehen. Die Bewertungen ändern sich, die Maßstäbe verschieben sich. Der Schriftsteller wird das Leben mit neuem Maß messen, das dem Leser unverständlich ist, ihn erschreckt, beunruhigt. Der Kontakt zwischen Schriftsteller und Leser wird unweigerlich verlorengehen.

Nach dieser Ansicht ist der Schriftsteller immer ein wenig Tourist, ein wenig Ausländer, ein wenig mehr Literat und Meister als nötig.

Das Musterbeispiel eines solchen schriftstellenden Touristen ist Hemingway, so viel er auch in Madrid gekämpft hat. Man kann kämpfen und ein aktives Leben führen und zugleich »draußen« sein, trotzdem »darüber« oder »abseits« stehen.

Die neue Prosa verwirft dieses touristische Prinzip. Der Schriftsteller ist nicht Beobachter, nicht Zuschauer, sondern Teilnehmer am Drama des Lebens, ein Teilnehmer nicht im Gewand des Schriftstellers, nicht in der Rolle des Schriftstellers.

Pluto, der der Hölle entsteigt, und nicht Orpheus, der in die Hölle hinabsteigt.

Das am eigenen Blut Durchlittene erscheint auf dem Papier als Dokument der Seele, umgewandelt und beleuchtet vom Licht des Talents.

Der Schriftsteller wird zum Richter der Zeit und nicht irgend jemandes Handlanger, und eben das tiefste Wissen, ein Sieg in den tiefsten Tiefen des lebendigen Lebens gibt das Recht und die Kraft zu schreiben. Gibt sogar die Methode ein.

So wie die Memoirenschreiber dürfen sich die Schriftsteller der neuen Prosa nicht über alle erheben, klüger sein als alle, die Rolle des Richters beanspruchen.

Vielmehr muss der Schriftsteller, der Autor, der Erzähler unter allen stehen, kleiner sein als alle. Nur dann gibt es Erfolg und Vertrauen. Das ist die sittliche wie auch die literarische Forderung der neuen Prosa.

Der Schriftsteller muss daran denken, dass es auf der Welt Tausende Wahrheiten gibt.

Wie gelangt er zu einem Ergebnis?

Vor allem durch den Ernst eines lebenswichtigen Themas. Ein solches Thema können Tod, Vernichtung, Mord, Golgatha sein ... Davon muss man gleichmäßig erzählen, ohne Deklamation.

Durch Kürze, Einfachheit und Abtrennen von allem, das man als »Literatur« bezeichnen könnte.

Die Prosa muss schlicht und klar sein. Die gewaltige Sinn-, und vor allem die gewaltige Gefühls- geladenheit verhindert, dass Zungenbrecher, Belanglosigkeiten, Wortgerassel aufkommen. Wichtig ist das Wiedererwecken des Gefühls. Das Gefühl muss zurückkommen und die Kontrolle durch die Zeit, den Wandel der Wertungen besiegen. Nur

unter dieser Voraussetzung kann man das Leben wiedererwecken.

Die Prosa muss eine schlichte und klare Darlegung von Lebenswichtigem sein. Der Erzählung müssen Details eingesetzt, zugesetzt werden – ungewöhnliche neue Einzelheiten, neuartige Beschreibungen. Das Neue, das Treffende, das Genaue dieser Einzelheiten lässt den Leser ganz von selbst der Erzählung und allem übrigen glauben, nicht wie einer Information, sondern wie einer offenen Herzenswunde. Doch die Rolle des Details in der neuen Prosa ist noch erheblich größer. Es ist immer das Detail als Symbol, das Detail als Zeichen, das die gesamte Erzählung auf eine andere Ebene überführt, ihr einen »Hintersinn« verleiht, der dem Ansinnen des Autors dient, ein wichtiges Element der literarischen Lösung, der literarischen Methode.

Ein wichtiger Faktor in den »Erzählungen aus Kolyma« ist von den bildenden Künstlern inspiriert. Gauguin schreibt in »Noa-Noa«: wenn ein Baum Ihnen grün erscheint, nehmen Sie die beste grüne Farbe und malen Sie. Sie werden nicht fehlgehen. Sie haben es gefunden. Sie haben entschieden. Hier geht es um die Reinheit der Töne. Angewandt auf die Prosa löst man dieses Problem im Entfernen alles Überflüssigen nicht nur in den Beschreibungen (ein blaues Beil etc.), sondern auch im Abtrennen der gesamten Schale der »Halbtöne« – in der Darstellung der Psychologie. Nicht nur in der Nüchternheit und Eigenheit der Adjektive, sondern auch schon in der schieren Komposition der Erzählung, wo dieser Reinheit der Töne vieles geopfert wird.

Jede andere Entscheidung führt von der Wahrheit des Lebens ab.

Die »Erzählungen aus Kolyma« sind der Versuch, bestimmte wichtige sittliche Fragen der Zeit zu stellen und zu beantworten, Fragen, die an anderem Material einfach nicht beantwortet werden können.

Die Frage des Aufeinandertreffens von Mensch und Welt, des Kampfes zwischen Mensch und Staatsmaschinerie, die Wahrheit dieses Kampfes, der Kampf für sich, im eigenen Inneren – und außerhalb seiner selbst. Ist es möglich, das eigene Schicksal zu beeinflussen, das von den Zähnen der Staatsmaschinerie, den Zähnen des Bösen zermalmt wird? Illusion und Bürde der Hoffnung. Die Möglichkeit, sich auf andere Kräfte zu stützen als die Hoffnung.

Der Autor hebt die Grenzen zwischen Form und Inhalt auf, genauer, er versteht den Unterschied nicht. Der Autor meint, dass die Bedeutung des Themas selbst bestimmte künstlerische Prinzipien diktiert. Das Thema der »Erzählungen aus Kolyma« findet in gewöhnlichen Erzählungen keinen Ausdruck. Solche Erzählungen banalisieren das Thema. Doch anstelle von Memoiren bieten die »Erzählungen aus Kolyma« neue Prosa, die Prosa des lebendigen Lebens, die zugleich umgewandelte Wirklichkeit, ein umgewandeltes Dokument ist.

Das sogenannte Lagerthema – das ist ein sehr großes Thema, das für hundert Schriftsteller wie Solshenizyn, fünf Schriftsteller wie Lew Tolstoj Platz hat. Und keinem wird es zu eng werden.

Der Autor der »Erzählungen aus Kolyma« ist

Textgrundlage: Варлам Шаламов, Собрание сочинений в шести томах. Сост., подгот. текста, прим.: Ирина Сиротинская. Москва: Терра-Книжный клуб 2004-2005 (Varlam Šalamov, Sbranie sočinenij v šesti tomach. Sost., podgot. teksta, prim.: Irina Sirotinskaja, Moskva: Terra-Knižnyj klub 2004-2005)

Ein Teil der hier veröffentlichten Texte ist bereits im Themenheft der Zeitschrift »Osteuropa« veröffentlicht worden (»Das Lager schreiben. Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag«, 6/2007). Für die Übersetzung des Briefes an Natalja Stoljarowa wurde die deutsche Fassung von Volker Weichsel für »Osteuropa« überarbeitet. Der Verlag dankt Ernest Wichner für die Redaktion des Nachworts von Jörg Drews.

Zweite Auflage 2026

Copyright © 2009

MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57 A | 10965 Berlin, Deutschland
info@matthes-seitz-berlin.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die Nutzung des Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG.

www.matthes-seitz-berlin.de

Umschlaggestaltung nach einer Idee von Pierre Faucheux

Druck und Bindung: Art-Druk, Szczecin, Polen

Printed in Poland

ISBN (PRINT) 978-3-88221-642-4

ISBN (EPDF) 978-3-7518-3093-5