

Kathrin Wimmer

Angst vor dem Tod und Sehnsucht nach der Spur.
Schnee, Schrift und Fotografie als paradoxe Erinnerungsstrategien in
Peter Stamms *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem*

*I bi dr niemer im nüt
& I gloube nümme won I nume gseh*
(Ich bin der Niemand im Nichts & ich glaube nicht mehr, was ich nur sehe)
Patent Ochsner: *Niemer im Nüt*. In: Album *Gmües*, 1994.

Peter Stamm gilt als Stimme seiner Zeit. Er selbst sieht seine Aufgabe als Autor darin, sich seiner Zeit anheimzugeben: „Wenn man seine Zeit so ehrlich wie möglich beschreibt, wird man automatisch zur Stimme, vielleicht nicht der Generation, aber der Zeit. Ich will in meiner Zeit leben, mich ihr aussetzen und von ihr beeinflusst werden.“¹ An seinen Romanen wird dieser Anspruch deutlich. Die Protagonisten in *Agnes* (1998), *Ungefähre Landschaft* (2001) und *An einem Tag wie diesem* (2006)² tragen schwer an den Herausforderungen der Gegenwart. Peter Stamm entwirft treffend und kenntnisreich ein Psychogramm der Postmoderne. Er wird mit seinen in der Jetzt-Zeit verorteten Figuren zum Autor einer „ganzen Generation von Müden und Verlorenen“, von Sehnsüchtigen und Melancholikern“,³ und er entfaltet in seinen Werken eine „Enzyklopädie des Scheiterns“.⁴ Die Texte greifen Umbrucherfahrungen der

¹ Ein Gespräch mit Peter Stamm. In: Olga Olivia Kasaty (Hg.): *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. München 2007, S. 395-430, hier S. 401.

² Peter Stamm: *Agnes*. Roman. 7. Aufl. München 2004. Im Folgenden zitiert unter der Sigle AG; Peter Stamm: *Ungefähre Landschaft*. Roman. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2010. Im Folgenden zitiert unter der Sigle UL; Peter Stamm: *An einem Tag wie diesem*. Roman. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2008. Im Folgenden zitiert unter der Sigle AET.

³ Hartmut Vollmer: Die sprachlose Nähe und das ferne Glück. Sehnsuchtsbilder und erzählerische Leerstellen in der Prosa von Judith Hermann und Peter Stamm. In: *Literatur für Leser* 29 (2006), H. 1, S. 59-80, hier S. 61.

⁴ Karl-Markus Gauss: Das schönste, traurigste Schweigen. Wie Peter Stamm es in seinen Geschichten schafft, aus fast nichts alles zu zaubern. In: *Die Zeit*, vom 21.05.2008; Christoph Gellner: *Leben ohne zu leben. Schuld als Thema der Gegenwartsliteratur*. In:

Gegenwart auf und verarbeiten Phänomene wie Orientierungslosigkeit, Entwurzelung, Anonymität und Einsamkeit.⁵

1. Gottesferne als Signum der Postmoderne

Besonderes Augenmerk legt Peter Stamm in seinen Erzählungen auf das Phänomen der Gottesferne, das ein Charakteristikum der Spätmoderne darstellt.⁶ In seinen Erzählungen zeichnet er eine gänzlich entsakralisierte Zeit und Welt und konstatiert: „Diese moderne Gesellschaft, die kein Zentrum mehr hat, fasziniert mich. Das hat eine eigene Schönheit. Früher war die Kathedrale das Zentrum, und heute ist es die Fußgängerzone. Letztere ist ja die Leere an sich.“⁷

Die Hauptfiguren in *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem* bezeichnen sich selbst als areligiös, was die Tendenzen der Postmoderne durchaus widerspiegelt.⁸ Umso überraschender ist allerdings der Umstand, dass ihre Gottesferne nicht selbstverständlich ist,

Stimmen der Zeit 227 (2009), H. 12, S. 747-760, hier S. 758: „Daß sich einer in der eigenen Einsamkeit einrichtet, ein ungelebtes, ja, vergeudetes Leben übersteht, alles Lebenswerte verpaßt und doch normal erscheint: Stamms verstörende Prosa ist ein hell-sichtiges Psychogramm zeitgenössischer Gefühlseinsamkeit und Beziehungsunfähigkeit [...].“

⁵ Vgl. Ofelia Martí Peña: Sinnentleertheit und Vereinsamung am Meer, in der Stadt, daheim oder in fremden Ländern: Peter Stamms *Blitzeis*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg 2009, S. 85-94, hier S. 90; Felicitas von Lovenberg: Das große Schulterzucken. Peter Stamm beschreibt einen emotionalen Totalschaden. In: FAZ, vom 29.06.2006; Robert Schwarz: Peter Stamm. *Ungefähre Landschaft*. In: *World Literature Today* 76 (2002), H. 3/4, S. 121.

⁶ Er selbst nennt in mehreren Interviews den rumänischen Religionsphilosophen Mircea Eliade, z. B. in Ein Gespräch mit Peter Stamm, S. 400. Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1985.

⁷ Ein Gespräch mit Peter Stamm, S. 400. Vgl. Ingmar Weber / Jürgen Sander: *Vom Glück des Butterbrotstreichens*. http://www.buechergilde.de/archiv/exklusivinterviews/stamm_teil1.shtml. (aufgerufen am 02.02.2011).

⁸ Heiner Keupp / Thomas Ahbe / Wolfgang Gmür u. a.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2006, hier S. 46f. und 52.

sondern im Gegenteil explizit thematisiert und erklärt wird.⁹ Erstaunlicherweise wird in jedem der behandelten Romane irgendwann ausdrücklich die Gretchenfrage gestellt, aber jedes Mal wird sie negativ beantwortet:

„Als ich ein Kind war, nahmen meine Eltern mich jeden Sonntag mit in die Kirche“, sagte Agnes, „aber ich habe von Anfang an nie daran glauben können. Obwohl ich es mir manchmal gewünscht habe. [...] Ich habe dann auch manchmal gebetet, aber immer angefangen mit ‚Lieber Gott, wenn es dich gibt‘. Viel öfter habe ich mir selbst Aufgaben gestellt. Wenn ich es schaffe, eine Viertelstunde auf einem Bein zu stehen oder mit geschlossenen Augen hundert Schritte weit zu gehen, dann geschieht, was ich will.“ (AG 27)

An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Protagonistin Agnes zwar traditionell aufgewachsen ist und eine religiöse Sozialisation erfahren hat, aber einer transzendenten Macht will sie ihr Leben nicht anvertrauen. Obwohl sie den Wunsch nach tiefem Urvertrauen und Gottesglauben verspürt, schafft sie als Physikerin die Vereinigung von Glaube und Vernunft nicht, der „garstige breite Graben“¹⁰ scheint unüberwindlich. Deshalb hat auch die gläubige Gebetsformel „*Dein* Wille geschehe“ aus dem *Vater Unser* für Agnes keine Bedeutung mehr.¹¹ Stattdessen verlässt sie sich auf ihre eigene Willensstärke und lotet ihre menschlichen Grenzen und Möglichkeiten aus, wie in obigem Zitat deutlich wurde: Denn „dann geschieht, was *ich* will.“ (AG 27)¹²

Auch in *Ungefähre Landschaft* wird explizit erwähnt, dass die Protagonistin, die norwegische Zöllnerin Kathrine, nicht gläubig ist.

Sie [Kathrine, K. W.] glaubte nicht an Gott. Fast niemand im Dorf glaubte an Gott, vielleicht nicht einmal der Pfarrer, der ein netter Mann war und seine Arbeit tat wie alle anderen. Nur Ian glaubte an Gott. Ian, der schotti-

⁹ Biblische Bilder und Sentenzen durchziehen sein Werk: AET 118; UL 35, 44, 54; Beerdigungsreden werden anzitiert UL 13, 176f., die Figuren „folgen dem Fisch“, vgl. UL 108, und wie der ‚ungläubige Thomas‘ isst auch der ‚jüngende Thomas‘ keinen Fisch UL 23.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Über den Beweis des Geistes und der Kraft. In: Ders.: Werke und Briefe. Hg. von Wilfried Barner zus. mit Klaus Bohnen u. a. Bd. 8: Werke 1774-1778. Frankfurt am Main 1989, S. 437-445, hier S. 443.

¹¹ Mt 6, 9-13, Hervorhebung durch K. W.

¹² Hervorhebung durch K. W.

sche Priester, den Kathrine manchmal auf der Straße traf und der bei den russischen Seeleuten missionierte. [...] Dann sagte er, wie unglücklich er sei im Dorf und wie einsam, und sie ging ein Stück weit mit ihm und versuchte, ihn zu trösten. Sie fragte ihn, warum er sich nicht versetzen lasse, und meinte, er könne nicht das Glück der anderen mit seinem Unglück erkaufen. Aber Ian sagte, Jesus habe ihn hierhergeführt, Jesus werde ihn auch wieder wegführen. Sie sagte, die Hurgirouthe hat dich hierhergeführt, und sie wird dich auch wieder wegführen. (UL 83)

Kathrine beruft sich sehr selbstbewusst auf das säkulare Selbstverständnis eines *homo faber*, der seines eigenen Glückes Schmied ist. Sie lehnt jede Determinierung und Schicksalsfrömmigkeit ab, und versucht den schottischen Priester Ian davon zu überzeugen, sich selbst zu helfen, statt allzu lange und passiv auf einen *deus ex machina* zu warten.¹³

In *An einem Tag wie diesem* wird ebenfalls die Gottesgläubigkeit von Andreas negiert.

Wenn Andreas abends das Licht gelöscht hatte, lag er noch eine Weile wach. Er hatte die Vorhänge zugezogen, und im dunklen Raum waren nur die Stand-by-Lichter des Fernsehers, des DVD-Players und der Stereoanlage zu sehen. Die roten Leuchtdioden hatten etwas Beruhigendes, sie erinnerten ihn an das ewige Licht in der Kirche, an die Gegenwart Christi, an den er nicht glaubte. (AET 17)

Andreas ist, wie auch Agnes, religiös sozialisiert. Er kennt die dauerhaft brennende Kerze in der Kirche, das Symbol für das ständige Da-Sein Christi. Die Tatsache, dass er die Leuchtdioden seiner elektronischen Gebrauchsgegenstände mit diesem religiösen Symbol assoziiert und sich dadurch beruhigt fühlt, zeigt, dass sich Alltagswelt und Glaubenswelt noch nicht vollständig voneinander getrennt haben. Aufgrund pragmatischer Einwände lehnt Andreas jedoch Gläubigkeit explizit ab. „Delphine wollte sich die Kathedrale anschauen. [...] [Sie] zündete eine Kerze an. Andreas fragte sie, für wen. Für niemand Bestimmten, sagte sie, auf Vorrat. ‚Jetzt schuldet mir der liebe Gott etwas.‘ ‚Für einen Euro

¹³ Eines Nachts erhängt der schottische Priester Ian sich im Warteraum der Schiffsablegestelle. Für seine Asche hat er testamentarisch bestimmt, dass sie den Heimweg auf der Hurgirouthe antreten darf. Sich selbst hatte er das versagt. (Vgl. UL 187) Mit dieser Episode findet die Darstellung der Glaubensferne der Figuren ihren ins Paradoxe gewendeten Höhepunkt.

wirst du kein großes Wunder erwarten können', sagte Andreas.“ (AET 129)

Obwohl die Protagonisten eine Gläubigkeit strikt negieren, sind die Themen Kirche und Religion für sie nicht vollständig erledigt. Sie beschäftigen sich intensiv mit den ‚Geheimnissen des Glaubens‘, finden aber keinen rechten Zugang dazu. Zugleich sind sie nicht völlig sicher, ob ihre ablehnende Haltung angebracht ist. Andreas' Zweifel werden bei der Beerdigungsfeier seines Vaters deutlich:

Zum Gebet verschränkte er die Hände, ohne sie zu falten. Die Zigarettenkippe ließ er unauffällig zu Boden fallen. Er schloss die Augen nicht und sah vor sich die schwankenden Gestalten der Betenden und wusste nicht, wer lächerlicher war, sie in ihrer Nachahmung eines bedeutungslosen Rituals oder er in seiner Verweigerung. (AET 40)

2. Angst vor dem Tod und Hoffnung auf Erinnerung

Aus der Gottesferne ergibt sich für Stamms Protagonisten eine massive Todesangst. Die subjektive Gewissheit, dass der Tod der absolute Endpunkt eines Lebens sei, erschreckt die Figuren aufs Höchste.¹⁴ „Ich habe Angst vor dem Tod.' ‚Weshalb?' fragte ich erstaunt. ‚Bist du krank?' ‚Nein, nicht jetzt', sagte sie, ‚aber irgendwann stirbt man ja doch.' ‚Ich dachte schon, du meinst es ernst.' ‚Natürlich meine ich es ernst.“ (AG 24)

Die Protagonisten werden permanent mit dem Tod konfrontiert. Tod, Sterben und Begräbnis nehmen in den Erzählungen überproportional viel Raum ein und erschüttern die Lebensentwürfe der Figuren immer wieder. Durch den Tod unbekannter Passanten, naher Verwandter oder ungeborener Kinder wird ihnen ihre eigene Vergänglichkeit ständig vor Augen geführt.¹⁵ Es ist, als ob dem Alltag der Figuren trotz all ihrer Verdrängungsstrategien andauernd ein *memento mori* anhaften würde.

¹⁴ Hartmut Vollmer: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“. Peter Stamms Roman *Agnes*. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 100 (2008), H. 2, S. 266-281, hier S. 270f.

¹⁵ Einige Beispiele: In *An einem Tag wie diesem* erfährt man vom Tod und der Beerdigung von Andreas' Mutter, später stirbt auch sein Vater (AET 26; 37-42). Darüber hinaus wird die Auflösung der Elterngrablage thematisiert (AET 36f.) und der Sonderpreis von

Die Protagonisten versuchen verzweifelt, das Thema Tod für sich persönlich auszuklammern, doch dies kann nur stellenweise gelingen.¹⁶ Furchtlosigkeit gegenüber dem Tod währt nur kurz. Er bringt das Unbekannte, Unfassbare, das Nichts und die Leere mit sich und darf deshalb nicht thematisiert werden. Kathrine betrachtet das Sterben als eine große Herausforderung, als einen Akt, dem man erst gewachsen sein muss. Mit Blick auf die Leuchtturmwärter, die sie als Zöllnerin regelmäßig besucht, stellt sie verwundert fest: „[D]ie Leuchtturmwärter waren ohnehin alle gleich. Alle waren früher Fischer gewesen, unverheiratete oder verwitwete Männer, die zwanzig Jahre lang ihre Arbeit taten und nicht älter zu werden schienen und dann eines Tages starben, als sei es nichts.“ (UL 16) Damit werden die einsamen Leuchtturmwärter, „die rede[n], ohne Unterbrechung“, aber trotzdem „schweigsam [sind] wie die Landschaft“ (UL 16), mit ihrem stillen, unspektakulären Sterben zu Vorbildern. Sie sterben, „als sei es nichts“, doch für Kathrine und die anderen Protagonisten in Stamms Texten bedeutet gerade diese Schwellsituation, der Übergang vom Leben in den Tod, eine kognitiv und emotional kaum vorstellbare Herausforderung.

Die Figuren, die sich selbst jenseits von Religion und Glaube verorten, erleben ein quasi-religiöses Empfinden im Betrachten der Leere. Die Leere wird von ihnen in einem Akt der Apotheose verklärt.¹⁷ Doch die

Grabsteinen verglichen (AET 119). Auch in *Agnes* tritt der Tod mehrfach auf. Der Ich-Erzähler findet direkt vor einem Restaurant, in dem er sich mit Agnes treffen wollte, eine tote Frau auf dem Gehsteig. (AG 22f.).

¹⁶ „Einen Moment lang dachte Kathrine an den Abgrund unter ihr, an die Tiefe des Meeres, an den Tod, von dem sie nur die dünne Haut des Schiffes trennte. Aber er machte ihr keine Angst mehr.“ (UL 155) Die Angst vor dem Tod holt die Protagonisten immer wieder ein, und schon wenig später heißt es: „Die Mutter war alt geworden. Sie beklagte sich immer öfter über die Dunkelheit und über die Kälte. [...] ‚Mich dürft ihr nicht verbrennen‘, sagte die Mutter. ‚Ihr müßt mich hier begraben, neben Nissen.‘ ‚Hör auf‘, sagte Kathrine.“ (UL 187f.) Die Angst vor dem Tod führt dazu, dass selbst die Äußerungen der alternden Mutter, wie und wo sie sich ihre letzte Ruhestätte wünscht, unterbunden werden.

¹⁷ „Andreas liebte die Leere des Morgens, wenn er am Fenster stand, eine Tasse Kaffee in der einen, eine Zigarette in der anderen Hand, und auf den Hof hinausschaute, den kleinen, aufgeräumten Hinterhof, und an nichts dachte als an das, was er sah.“ (AET 7) Die Begegnung mit der Leere wird zu einer Art Gotteserlebnis und enthält Elemente des *mysterium tremendum* und des *mysterium fascinans* gleichermaßen. Vgl. Rudolf Otto:

amor vacui wird schon bald in einen *horror vacui* überführt und als lebensbedrohlich enttarnt. So ist Andreas bildlich gesprochen nach der ärztlichen Gewebeentnahme am Oberkörper nicht mehr intakt und vollständig, „die Leere in der Mitte“ (AG 44) wird für ihn am eigenen Leib spürbar.

Mit der Furcht vor einer Krankheit verliert sich zunehmend die positive Konnotation der Leere, die Andreas noch in den ersten Sätzen äußerte. Plötzlich nähert sich die Leere in ihrer Bedeutung dem Tod an. „Die Leere sei die Wiederholung, hatte er damals gedacht. Aber es stimmte nicht. Die Leere lauerte jenseits der Wiederholung. Die Angst vor der Leere war die Angst vor der Unordnung, dem Chaos, die Angst vor dem Tod.“ (AET 198) Da an anderer Stelle deutlich wird, wie sich die Angst für Andreas anfühlt, kann man erahnen, welche Qual die Auseinandersetzung mit dem Tod mit sich bringt. Die Angst bedeutet für ihn ein höchst unangenehmes, beklemmendes Gefühl, in dem das Ich unterzugehen und sich aufzulösen droht: „Die Angst [...] kam plötzlich und ohne Vorwarnung. Es war, als verdunkelten sich seine Gedanken. Die Angst nahm ihm den Atem, drückte seinen Körper zusammen, bis er zu explodieren schien und sich auflöste in eine feine Gischt, in Millionen, Milliarden feinsten Tropfen, die durch die Leere wirbelten.“ (AET 118) In diesem Zitat verdichtet sich der Nexus zwischen Tod, Angst und Leere. Die ‚Angst vor der Leere‘ ist eigentlich die ‚Angst vor dem Tod‘, und diese Angst wird als eine Art Explosion empfunden, die den Körper in seiner Struktur und Stabilität zersprengt und atomisiert. Das Ich verschwindet in der Todesangst und zersplittert, von dieser Angst vollständig zerstört, in die Leere und Einsamkeit. Damit verlieren die Protagonisten, die keine Rettung durch Gott und seine Verheißung auf ein ewiges Leben kennen, in ihrer übermäßigen Angst vor dem Tod sich selbst. – In *Agnes* wird die Angst vor dem Tod in einem längeren Dialog verhandelt.

[...] Ich fürchte mich nicht vor dem Sterben. Ich habe Angst vor dem Tod – einfach, weil dann alles zu Ende ist. [...] ‚Du weißt ja nicht, wann es zu Ende ist‘, sagte ich, und als sie nicht antwortete: ‚Ich habe mir immer vorgestellt, daß man sich irgendwann müde hinlegt und im Tod zur Ruhe

Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 2004 (= Beck'sche Reihe, 328).

kommt.' ‚Offenbar hast du nicht sehr lang darüber nachgedacht', sagte Agnes kühl. [...] ‚Was ist, wenn man vorher stirbt? Bevor man müde ist', sagte sie, ‚wenn man nicht zur Ruhe kommt?' (AG 24f.)

Für Agnes ist klar, dass nicht die eventuellen Schmerzen eines Todes angsteinflößend sind, denn sie ist der Ansicht, »[s]olange man leidet, lebt man doch wenigstens.« (AG 24) Vielmehr ist das Verschwinden und Vergessen-Werden, das der Tod einlätet, mit Furcht besetzt. Nachdem sie ihr ungeborenes Kind verloren hat, nimmt ihre Angst nahezu panische Ausmaße an.¹⁸ Den Schlussvers eines Gedichtes von Dylan Thomas interpretiert sie als apokalyptische Antizipation ihres eigenen Todes:

[...] *After the first death, there is no other.*
‚Ich verstehe es nicht', sagte ich. ‚Wenn es keinen Tod mehr gibt, gibt es auch kein Leben mehr', sagte Agnes. ‚Es ist nur ein Gedicht', sagte ich, ‚du darfst das nicht so ernst nehmen. Es sind nur Worte.' ‚Ein Kind ist in mir gestorben', sagte Agnes, ‚in meinem Bauch, sechs Zentimeter groß. Ich konnte ihm nicht helfen. Es ist in mir gewachsen, und es ist in mir gestorben. Weißt du, was das heißt?' ‚Denkst du noch immer daran?' sagte ich. Agnes drehte sich um und weinte in ihr Kissen. (AG 131)

Der Ich-Erzähler reagiert verständnislos und unsensibel, wenn er Agnes darauf hinweist, dass es schließlich nur Worte seien, die sie nicht allzu ernst nehmen solle.¹⁹ Doch für sie hat die Passage einen tieferen Sinn. Sie versteht sich selbst als totgeweiht, da jedem Menschen nur *ein* Leben und *ein* Tod beschieden sind. Nachdem sie ihr Kind verloren hat, ‚trägt' sie im wahrsten Sinne des Wortes ‚kein Leben' mehr in sich und zählt damit weniger zu den Lebenden als vielmehr zu den Toten. Noch in derselben Nacht wird der Ich-Erzähler den verhängnisvollen „Schluß2" (AG 132f.) entwerfen.

¹⁸ Zu den scheiternden Familiengründungen im Werk Peter Stamms allgemein: Ján Jambor: Zum Bild der Familie in Peter Stamms Erzählprosa. In: Beatrice Sandberg (Hg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin 2010 (= Literaturwissenschaft, 19), S. 265-279.

¹⁹ Ein überaus paradoxer Hinweis, da er als Autor ja selbst von der Macht des Wortes überzeugt ist und mit seinem Text die Zukunft der realen Agnes festschreibt. Vgl. AG 61f. oder AG 89f.

Aus der Irreligiosität der Figuren resultiert ihre Todesangst. Diese wiederum evoziert die Angst vor dem Vergessen-Werden und die Sehnsucht nach Erinnerung. Die Figuren fürchten, von der Nachwelt nicht erinnert zu werden und deshalb vollständig zu vergehen. Der Tod scheint ihnen zunächst durch das Verschwinden und dann durch das Vergessen-Werden als ein doppeltes Sterben. Da die Figuren eine vollends säkulare und entsakralisierte Weltsicht teilen, hat für sie die religiöse Hoffnung auf Auferstehung und Ewiges Leben keine Bedeutung mehr, doch den Tod als zerstörerischen Schlusspunkt ihres Lebens und die Gefahr des Vergessen-Werdens wollen sie dennoch nicht akzeptieren. Die Romanfiguren aus *Agnes*, *An einem Tag wie diesem* und *Ungefähre Landschaft* leben in dem Dilemma aus frei gewählter Gottesferne einerseits und tiefer Sehnsucht nach Sinn und Unsterblichkeit andererseits. Es ist geradezu paradox, dass die areligiösen Protagonisten es sich zum Lebensziel machen, durch Erinnerung unsterblich zu werden.

Ein gläubiger Mensch vertraut darauf, dass Gott seinen Namen „groß machen wird“²⁰ und sich jeden Namen „wie ein Siegel an [s]einen Arm“²¹ legt. Doch Stamms Figuren leben in einer Zeit, in der Gott meistens nicht mehr als Garant für die Erinnerung herangezogen wird. Erinnerung ist vergänglich, Namen sind „Schall und Rauch“.²² Die Protagonisten sehen sich gezwungen, sich selbst mittels säkularer Erinnerungsstrategien einen Namen machen zu müssen, um ihr eigenes Leben zu überdauern und den Tod zu überwinden. Scheinbar unvergängliche Manifestationen sollen helfen, sich ins Gedächtnis der Nachwelt einzuschreiben.²³ Am intensivsten bemüht Peter Stamm das Bild

²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang die Turmbau-Erzählung: Gen 12, 1-9 und speziell 12, 2.

²¹ Hld 8, 6.

²² Johann Wolfgang Goethe: Faust I. In: Ders.: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe in 26 Bänden). Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Bd. 6.1: Weimarer Klassik 1798-1806. Hg. von Victor Lange. München 1986, V. 3458.

²³ Im Folgenden werden Texte und Bilder als Erinnerungsinstanzen thematisiert. Darüber hinaus versuchen die Figuren, durch Familiengründungen potentiell unsterblich zu werden, was aber in allen Fällen scheitert. Kinder werden heimlich von der Partnerin abgetrieben (Nadja), es gibt Fehlgeburten (Agnes) oder das Verhältnis zum Kind ist hochgradig gestört und es wird zur Erziehung der Großmutter anvertraut (Kathrine).

der Kälte und des Schnees, um die Sehnsucht der Figuren, Spuren zu hinterlassen, zu verdeutlichen.²⁴ Die Metapher der meteorologischen Kälte unterstützt seine Rede vom Verschwinden und Erinnern gleichermaßen.

3. Sehnsucht nach Erinnerung (I): Spuren in Schnee und Sand

In erster Linie verweist die meteorologische Kälte auf das Phänomen der zwischenmenschlichen Gefühlskälte. Schnee und Eis werden zum Sinnbild für die Seelenlandschaft der Figuren.²⁵ Zwischenmenschliche Kälte und die Metapher des Schnees spielen bereits in Stamms Debütroman *Agnes* eine bedeutende Rolle.²⁶ Vielleicht ist es auch der Faszination für diese vielschichtige Metapher geschuldet, dass sein zweiter Roman *Ungefähre Landschaft* nun direkt in den eisigen Gebieten Norwegens angesiedelt ist.²⁷

Die Beziehungen in Stamms Romanen sind von erschreckender Kälte, Gleichgültigkeit und Nebensächlichkeit geprägt. Gerade der beiläufige Erzählgestus verfehlt seine beklemmende Wirkung nicht. „Ganz ruhig beschreibt er [Peter Stamm, K. W.] das grausig gefühlskalte Leben, das Andreas führt, die pubertäre Wut, mit der er in seinen Beziehungen

²⁴ Die Kältemetapher ist besonders produktiv in der Gegenwartsliteratur. Vgl. dazu Katharina Kienholz (Hg.): *Nordlandliebe*. Alpnach 2009; Thomas Seiler: *Winterreisen*. Zum Verhältnis von Frost und Melancholie. In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 28 (2007), H. 1, S. 63-82.

²⁵ Vgl. Vollmer, *Sprachlose Nähe*, S. 71.

²⁶ So beginnt bereits der erste Abschnitt mit einer Beschreibung des Klimas. „Es war kalt, als wir uns kennenlernten. Kalt wie fast immer in dieser Stadt. Aber jetzt ist es kälter, und es schneit.“ (AG 9).

²⁷ Seiler macht das Interesse am Nordischen an biographischen Punkten der Autoren fest. Dies erklärt m. E. nicht, weshalb Stamm derart intensiv die Schneemetapher benutzt. Außerdem ist es bedeutsam, dass der Strand mit der gleichen Erinnerungsfunktion wie der Schnee inszeniert wird. Thomas Seiler: *Topographie als Metapher – Zur Funktion nordischer Landschaften in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* (Bödl, Hermann, Stamm). In: Sven Hakon Rossel (Hg.): *Der Norden im Ausland – das Ausland im Norden. Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis heute*: 25. Tagung der IASS (International Association for Scandinavian Studies) in Wien, 02.-07.08.2004. Wien 2006, S. 582-589, hier S. 583.

herumfuchelt und sie knapp beendet, wenn es ihm gerade einfällt.“²⁸ Das vernichtende Urteil gegenüber Andreas fällt demnach auch eine Person, die ihm eigentlich nahe steht, seine Geliebte: „Du bist allein, egal, mit wem du zusammen bist“, sagte Nadja.“ (AET 84)

Darüber hinaus kommt der Kälte in Stamms Werken gedächtnistheoretische Funktion zu, da sie in der Lage ist, Erinnerungsbilder einzufrieren. Die winterliche Landschaft stellt freilich in der Gleichzeitigkeit von Erinnern und Vergessen ein Paradoxon dar. Sie konserviert und verliert gleichermaßen. Thomas Seiler macht den Unterschied zwischen winterlicher Kälte und sommerlicher Wärme deutlich:

Das Subjekt leidet gewissermassen [sic] am Frost, an winterlicher Erstarung, gleichzeitig ist es aber auch darauf angewiesen, weil es nur so die Erinnerungsbilder an das Verlustobjekt bewahren kann, indem sie im gefrorenen Material festgehalten und konserviert werden können. Sommerliche Verflüssigung ist dem Gedenken abträglich.²⁹

Peter Stamm knüpft mit der Metapher der Kälte und des Schnees als Erinnerungsmedium direkt an antike Vorstellungen an: Die Allegorie der *fama* wird in der Mythologie nicht in einem Steinbau, sondern sinnigerweise in einem Palast aus Eis verortet. Während an der Nordseite die Ruhmesberichte noch deutlich lesbar sind, zerschmelzen sie an der Südseite mit dem Lauf der Zeit und sind damit unwiederbringlich dem Vergessen anheim gegeben.³⁰

Die Protagonisten in Stamms Erzählungen gehen unterschiedlich mit dem Schnee als Erinnerungsmedium um. Während Kathrine völlig souverän ihre Spur durch die endlose Weite des Fjells ziehen kann und keine Angst davor hat, sich darin zu verlieren, fürchtet Agnes ihren Unter-

²⁸ Georg Patzer: Käfig der Gefühlseinsamkeit. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9728 (aufgerufen am 02.02.2012). Interessanterweise zeigt sich, dass selbst die Sprache durch ihre Ellipsen, Parataxen und Reduktionen den Figuren eine Erinnerung verweigert. Die Protagonisten bleiben dem Rezipienten seltsam fremd und werden nur schemenhaft greifbar.

²⁹ Seiler, Winterreisen, S. 70.

³⁰ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 44f.

gang jenseits der Zivilisation.³¹ Agnes legt ihre anfängliche Furcht zwar ab, aber letztlich wird ihr doch die Natur zum Verhängnis, da der Ich-Erzähler sie schriftlich instrumentalisiert und gegen Agnes wendet. Damit wird die Wildnis zum Tatort gescheiterter Beziehungen und zwischenmenschlicher Gefühllosigkeit.

Die Mondsichel war so schmal, daß sie gerade genug Licht gab, um die schneebedeckten Wege zu erleuchten. Der Wind blies böig. Das Brausen in Agnes' Ohren überdeckte jedes andere Geräusch, jeden Gedanken. [...] Die Bäume hatten ihre Blätter verloren, und der See war zugefroren. Aber Agnes erkannte die Stelle. Sie zog ihre Handschuhe aus und fuhr mit den Händen über die eiskalten Stämme der Bäume. Sie fühlte nicht die Kälte, aber sie spürte die schorfige Rinde an ihren fast tauben Fingerkuppen. Dann kniete sie nieder, legte sich hin und drückte ihr Gesicht in den pulvrigen Schnee. Langsam gewann sie das Gefühl zurück, erst in den Füßen, in den Händen, dann in den Beinen und Armen, es breitete sich aus, wanderte durch ihre Schultern und ihren Unterleib zu ihrem Herzen, bis es ihren ganzen Körper durchdrang und es ihr schien, als liege sie glühend im Schnee, als müsse der Schnee unter ihr schmelzen. (AG 153)³²

In diesem vom Ich-Erzähler entworfenen „Schluß2“ (AG 135) verschmilzt Agnes mit der schneebedeckten Natur. Der Schnee bedeutet dabei ihren Tod, ihr Verschwinden und ihr Vergessen: Sie erliegt einerseits der Kälte und zerstört andererseits durch ihre Körperwärme ihre letzten Spuren.³³ Im Akt des Verschmelzens mit der Natur vollzieht Ag-

³¹ Vgl. UL 11,166f. Agnes empfindet z. B. die Wälder um Chicago als bedrohliche Kulisse: „Alle Bäume sind gleich hoch. Man verirrt sich, wenn man den Weg verläßt. Man könnte verschwinden und würde nie mehr gefunden.“ (AG 32).

³² Hervorhebung des Originals nicht übernommen. In *Agnes* zeigt sich schon anhand der Typographie die Grenze zwischen Realität (recte gedruckt) und Fiktion (kursiv gedruckt). Vgl. Wilfried Bütow: „Glück ist immer der Moment davor...“. In: *Der Deutschunterricht* 52 (1999), H. 2, S. 144-146, hier S. 146.

³³ Stamm greift freilich auch einen Nationaltopos auf: Die Szenerie erinnert an den Tod des Schweizer Schriftstellers Robert Walser, der von einem seiner winterlichen Spaziergänge nicht mehr zurückkehrte. Vgl. Peter Hamm: *Der Tod der erzählten Frau*. Der Schweizer Autor Peter Stamm beschreibt in seinem Debütroman *Agnes* die Fiktion menschlicher Nähe. In: *Focus*, vom 16.11.1998. Ebenso: Valerie Heffernan: *Unschweizerische Schweizerliteratur?* Ruth Schweikert, Peter Stamm, Zoë Jenny. In: Jürgen Barkhoff / Valerie Heffernan (Hg.): *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Deonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/New York 2010, S. 283-296, hier S. 289f.

nes eine Metamorphose wie Echo in der römischen Mythologie.³⁴ Diese geht nach ihrer enttäuschten Liebe zu Narziss – dessen Selbstverliebtheit und Genius-Verständnis dem Ich-Erzähler gar nicht unähnlich sind – völlig in der Natur auf und verschwindet in ihr. Doch während Echo von der Natur gütig aufgehoben wird und auf ewig durch ihre Klage und den Nachhall von Worten erinnert wird, ist die spätmoderne Agnes längst der Natur entfremdet. Agnes wird nicht von der Natur erinnert, sondern muss in ihr verschwinden. Damit erweisen sich Natur, Kälte und Schnee nicht als geeignete Erinnerungsmedien. Während Echos Daseinsberechtigung abhängig bleibt vom *gesprochenen* Wort, emanzipiert sich Agnes in der Natur vom Ich-Erzähler und vom *geschriebenen* Wort. In letzter Konsequenz bedeutet also dieser Tod in der Natur auch Agnes' wiedererlangte Freiheit gegenüber dem Ich-Erzähler.³⁵

Neben der Schneemetapher entwirft Peter Stamm aber auch ein sommerliches Pendant, um die sich verlierende Spur in Worte zu fassen. In *An einem Tag wie diesem* inszeniert er weniger die Spuren im Schnee als vielmehr Fußabdrücke im Sand, um die Flüchtigkeit der Figuren zu verdeutlichen.³⁶ Das Bild hat gewechselt, aber die Rede von der Vergänglichkeit des Menschen ist dieselbe geblieben: „Andreas ging ganz nah am Wasser, wo der Sand fest war und die Wellen seine Spuren sofort verwischten. [...] Es war kein Mensch zu sehen, kein Zeichen, keine Spur.“³⁷ (AET 203) Die Protagonisten in Stamms Texten hinterlassen ein dichtes „Netz aus Fußspuren“,³⁸ doch es erweist sich als äußerst

³⁴ Vgl. Barbara Rowińska-Januszewska: Liebe, Tod und virtuelle Realität. Zum Roman *Agnes* von Peter Stamm. In: Komorowski (Hg.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt*, S. 95-108, hier S. 103. Darüber hinaus: Ovid: *Metamorphosen*. Lat. und Dt. Übs. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, III, 356-410.

³⁵ Vgl. Vollmer, *Glück mit Punkten*, S. 270.

³⁶ Vgl. Die Kurzgeschichte *Das schönste Mädchen*. In: Peter Stamm: *Blitzeis*. Erzählungen. 6. Aufl. München 2001, S. 77f.

³⁷ Hier klingt sicherlich Michel Foucault an, der in *Die Ordnung der Dinge* mit dem Bild des im Sand verschwindenden Gesichtes schließt: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main 1971, S. 462.

³⁸ Peter Stamm: *Wo beginnt ein Text?* In: Rosemarie Altenhofer (Hg.): „Nehmen Sie mich beim Wort ins Kreuzverhör“. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Frankfurt am Main 2010, S. 35-55, hier S. 45.

flüchtig. Schnee und Sand eignen sich keinesfalls, um die Erinnerung an das Individuum über die Zeit hinaus zu erhalten.

4. Sehnsucht nach Erinnerung (II): Spuren durch Schreiben

In den Erzählungen *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem* wird der Schreibprozess selbstreferentiell aufgegriffen. Als Schreibmetaphorik dient dabei das Bild des Schnees.³⁹ „Ihre [Kathrines, K. W.] Spuren waren die einzigen auf dem weiten Feld.“ (UL 165) Die weißen, unschuldigen Schneeflächen laden dazu ein, sie sich anzueignen und Spuren darauf zu hinterlassen. Das gleiche gilt für das Papier:

Die leere Papierfläche scheint ihre Erfüllung mit Lettern zu provozieren; der Schreibende lehnt sich auf gegen eine Leere, welche das Erfahrungs-subjekt als das Skandalon schlechthin empfindet. [...] Die leere Fläche wäre deutbar als Inbegriff des Amorphen, des Gestaltlosen, und die Einschreibung der schwarzen Zeichen in diese Leere käme dem Versuch der Begründung einer Ordnung gleich, der Etablierung einer Struktur durch Ausdifferenzierung diskreter Einheiten, ja der Schöpfung einer Welt.⁴⁰

Die reine, makellose Ebene in den Texten von Peter Stamm, „die tageweite, verlassene Schneelandschaft“ (UL 16), erinnert an ein weißes Blatt Papier. Ein Schriftsteller oder eine Schriftstellerin sind jeweils zu Beginn ihrer Arbeit – und nach jedem Umblättern aufs Neue – mit dem unberührten Weiß konfrontiert.⁴¹ Das *scandalon* des weißen Blattes soll

³⁹ Stamm nutzt, ähnlich wie auch Klopstock in seinen Eislaufgedichten, nordische Bilder, um das Schreiben zu reflektieren. Bei Klopstock gleitet die Stahlkufe des Schlittschuhs über das Eis und hinterlässt dabei Spuren. Dieses Bild der gleichmäßigen und rhythmischen Fortbewegung steht für den Versfuß, den der Dichter gleichmäßig seinen Versen aufsetzt. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Eislauf*. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Adolf Beck / Karl Ludwig Schneider / Hermann Tiemann. Hg. von Horst Gronemeyer u. a. Bd. 1: Oden. Berlin/New York 2010, S. 249f.

⁴⁰ Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München 1995, S. 41.

⁴¹ Die ‚Angst vor dem leeren Blatt‘ ist sprichwörtlich geworden. Doch Stamm greift den *horror vacui* nicht als solchen auf – was sich u. a. daran zeigt, dass sich seine Figuren zumindest teilweise im grenzenlosen Weiß orientieren können, vgl. UL 165. Zum *horror vacui* bzw. *amor vacui* bei Peter Stamm vgl. Seiler, *Topographie*, S. 587.

gebrochen werden, indem Gedanken in Worte gefasst werden und möglichst unvergängliche Spuren hinterlassen – Spuren, welche für die Nachwelt in Form der Tinte oder Druckerschwärze sichtbar werden. Das unbeschriebene Blatt wird durch die Chiffre des Schnees nochmals betont.

Weiß, die Summe aller Farben, ist selbst das Farblose schlechthin; weiße Flächen teilen die Abwesenheit von Farbe mit. [...] Dadurch kann das Weiß zur Metapher des Unsichtbaren und Unbestimmten werden, des Anderen und Befremdlichen, das beängstigend wirkt und darum gerade zur Erkundung herausfordert. Es ist letztlich die Leere, welche solchen Schrecken auslöst. Durch die ‚Nichtfarbe‘ Weiß wird das Nichts selbst sichtbar [...].⁴²

Peter Stamm verwebt in seinen Schnee- und Kältebildern die Erinnerung, das Schreiben und den Tod zu einem engmaschigen Geflecht.⁴³ Am deutlichsten wird dies im Roman *Agnes*: Die Protagonistin ist durch Schrift und Schnee gleichermaßen gefährdet – einerseits durch die todbringende Kälte des Schnees und seine mangelnde Eignung als mnemotechnisches Erinnerungsobjekt, da der unbeständige Aggregatzustand Willkür und Flüchtigkeit bedeutet, und andererseits durch die tödliche Wirkung der Schrift, die zumindest die fiktive Agnes mit dem „Schluß“ dem Tod überschreibt.

Damit verkehrt sich bei Stamm die Schreibmetaphorik ins Paradoxe: Weder die Fährte im Schnee noch die Tintenspur auf dem weißen Papier eignen sich als Erinnerungsinstanz. Denn was als Spur in den Schnee gezogen wird, ist der Vergänglichkeit und dem Vergessen unweigerlich anheimgegeben, und auch die Schrift wird zum gefährlichen Werkzeug. Zwar heißt Schreiben „auf Dauer stellen, bewahren, verewigen“.⁴⁴ Doch so sehr die Protagonisten auch auf die Schriftlichkeit und Texte vertrauen, sie sind in Stamms Erzählungen nicht als Erinnerungsmedien geeignet. So werden Bücher ständig zurückgelassen, aus-

⁴² Schmitz-Emans, *Schrift und Abwesenheit*, S. 47.

⁴³ Stamm verknüpft Tod und Schrift und geht dabei mit Jacques Derrida konform. Bei Derrida ist der Tod gar „notwendiger Bezug eines jeden Schreibens“, da „jedes Verstehen auf der Ablösung des Zeichens von seinem Träger, auf einer Lesbarkeit auch nach dem Verschwinden des Referenten“ beruht. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. München 2006, S. 354.

⁴⁴ Jan Assmann: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. München 1991, S. 199.

sortiert, verschenkt oder weggeworfen. (Vgl. AET 103; UL 38; AG 124) Auf verräterische Weise offenbaren die Bücher den Geschmack ihrer Besitzer und Besitzerinnen und sind damit keine identitätsstabilisierenden Erinnerungsträger, sondern legen vielmehr empfindliche Angriffsflächen bloß. Zudem ist der Schluss einer jeden Erzählung auch der Endpunkt einer Beziehung zwischen Lesendem und Text. Das Textende bedeutet den Tod der zu Ende gelesenen, weggelegten und damit vergessenen Figur, wie Agnes bemerkt:

„Als Kind waren die Figuren der Bücher, die ich las, meine besten Freunde“, sagte sie, „meine einzigen Freunde eigentlich. [...] Ich bin immer traurig, wenn ich ein Buch zu Ende gelesen habe“, sagte Agnes. „Es ist, als sei ich zu einer Person des Buches geworden. Und mit der Geschichte endet auch das Leben dieser Person. [...] Ich frage mich manchmal, ob die Schriftsteller wissen, was sie tun, was sie mit uns anstellen.“ [...] „Ich lese nicht mehr viel“, sagte Agnes, „vielleicht deshalb. Weil ich nicht mehr wollte, daß Bücher Gewalt über mich haben. Es ist wie ein Gift. Ich habe mir eingebildet, ich sei jetzt immun. Aber man wird nicht immun. Im Gegenteil.“ (AG 119f.)

Genau diese Faszination und Macht, die eine Geschichte, wie ein „Gift“, ausüben kann, wird Agnes zum Verhängnis. Die Idee, mittels einer autobiographischen Erzählung fixiert und unsterblich zu werden, bewirkt genau das Gegenteil: Der Text greift auf die Realität über und verleitet die Figur dazu, ihre eigene Identität aufzugeben.⁴⁵ Agnes wird dem Wort hörig. Sie erkennt nicht, dass ihr Leben damit ebenso löschar wird wie zuvor ihr eigener Textentwurf am PC: „Was machst du?“ fragte ich. „Ich habe ihn [den Entwurf, K. W.] gelöscht“, sagte sie, „vergessen. Gehen wir spazieren?“ (AG 44)⁴⁶ Der Ich-Erzähler erhebt sich mit seinem Schreiben über Agnes, er macht sie zu seiner Figur. Er erschafft sie neu und spiegelt damit das Selbstverständnis des Autors als Genie und

⁴⁵ Zum Prinzip des *primum scribere, deinde vivere*: Wolfgang Schömel: „Die Frauen lieben die Männer nicht“. Aber sie lassen sie Liebesgeschichten schreiben. Peter Stamms Roman *Agnes*. In: Christiane Solte-Gresser (Hg.): *Eros und Literatur. Liebe in Texten von der Antike bis zum Cyberspace*. Festschrift für Gert Sautermeister. Bremen 2005, S. 343-350, hier S. 349.

⁴⁶ Hervorhebung durch K. W.

Schöpfer wider.⁴⁷ „Gut‘, sagte ich, ‚du wirst aus meinem Kopf neu geboren wie Athene aus dem Kopf von Zeus, weise, schön und unnahbar.“ (AG 54) Die reale Agnes wird als Kopfgeburt nochmals gezeugt und geboren. Bezeichnenderweise dauert die Beziehung der beiden auch exakt neun Monate – doch am Ende steht nicht Agnes’ Geburt, sondern ihr Tod und die Geburt eines Künstlers.⁴⁸ Ähnlich dem antiken Pygmalion-Mythos erschafft sich der Künstler (oder hier: der Ich-Erzähler) eine Agnes nach seinem Bild. „Wenige Tage nach unserem Ausflug an den See stieß ich in der Geschichte in die Zukunft vor. Jetzt war Agnes mein Geschöpf. Ich fühlte, wie die neu gewonnene Freiheit meine Phantasie beflügelte. Ich plante ihre Zukunft, wie ein Vater die Zukunft seiner Tochter plant.“ (AG 61f.)

Mit dem Selbstverständnis als ‚Schöpfer‘ klingt das göttliche Gebot an: „Du sollst dir kein Bildnis machen“.⁴⁹ Das Auseinanderklaffen von Realität und Fiktion birgt eine immense Tragik, zumal paradoxerweise der *Realität* das Signum der Unwirklichkeit und Falschheit aufgedrückt wird. „[D]er Spagat zwischen fantasiertem und gelebtem Leben misslingt“.⁵⁰ „Ich bin schwanger... Ich kriege ein Kind‘, sagte sie. ‚Freust du dich?‘ Ich stand auf und ging in die Küche, um mir ein Bier zu holen. [...] ‚Agnes wird nicht schwanger‘, sagte ich.“ (AG 89f.)

Bis zuletzt ist Agnes’ Vertrauen in Literatur und Schrift ungebrochen. Nachdem sie ihr ungeborenes Kind verloren hat, drängt sie den Ich-Erzähler zu einer fiktiven Fortsetzung der Schwangerschaft: „Du mußt es aufschreiben‘, sagte Agnes, ‚du mußt uns das Kind machen. Ich habe es nicht geschafft.“ (AG 116) Damit unternehmen die beiden Protago-

⁴⁷ Walter Benjamin über die Geburt des Autors aus seinem Werk: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. IV, I. Hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. 4. Aufl. Frankfurt am Main 1981, S. 438.

⁴⁸ Birgit Schmid: Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel *Agnes* von Peter Stamm. Bern u. a. 2004 (= Zürcher Germanistische Studien, 58), S. 94. Darüber hinaus: Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994, S. 110.

⁴⁹ Ex 20, 4. Es ist konsequent, dass den Figuren der Spätmoderne dieser Gedanke nicht kommt. Vgl. hierzu: Max Frisch: Tagebuch 1946-49. In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. 2. Hg. von Hans Mayer / Walter Schmitz. Frankfurt am Main 1999, S. 369-371.

⁵⁰ Ulrich Greiner: Im Schnee. Was der Schweizer Schriftsteller Peter Stamm alles kann und weshalb er nicht darauf vertrauen sollte. In: Die Zeit 36 (2001).

nisten den Versuch, das Wort Fleisch werden zu lassen. Auf dem Papier wird das Kind geboren, bald kommt ein zweites hinzu; sie heiraten, fahren in den Urlaub und sind glücklich. „Doch Literatur kann die Wunden der Realität nicht heilen.“⁵¹ Die fiktive Nähe kann die reale Distanz zwischen den Figuren nicht mehr kitten.

„Schreib, wie es weitergeht“, sagte Agnes. „Wir müssen wissen, was geschieht.“ (AG 119) Das erschriebene *Happy End* stellt keinen der Beteiligten zufrieden. „Ich war nicht überzeugt vom Schluß der Geschichte. Er war mir nicht gelungen, er war nicht lebendig, nicht wahr.“ (AG 139) In einem zweiten, deutlich pessimistischeren Entwurf schickt der Text seine Figur in die Kälte und wahrscheinlich in den Tod – und beendet damit sich selbst. Das Ende der Figur ist zwingend auch das Schlusskapitel des Textes.⁵² Das Medium Schrift, das Agnes fixieren sollte, trägt letztlich zu ihrer Auslöschung bei. Agnes verschwindet spurlos aus *Agnes*, ihrer eigenen Geschichte. Ihre Identität, die sie eigentlich schützen und aufbewahren wollte, geht verloren.⁵³ Der Text entwickelt eine tödliche Macht über das Leben und überschreibt seine Protagonistin letztlich dem Kältetod.⁵⁴ Damit ist die Idee, Spuren auf Papier zu hinterlassen und sich durch das geschriebene Wort unsterblich zu machen, gescheitert.

„Vielleicht gibt es eine Art ewiges Leben“, sagte ich und schloß das Klappfenster. [...] „In irgendeiner Form leben wir alle nach unserem Tod weiter.“

⁵¹ Sabine Doering: Eiswinde in Chicago. An der Literatur erfroren: Peter Stamms gelungener Debüt-Roman. In: FAZ, vom 23.04.1999.

⁵² Markus Schwahl: Die Leere in der Mitte. Postmoderne Literatur im Unterricht: Peter Stamms Roman *Agnes*. In: Literatur im Unterricht 10 (2009), H. 2, S. 93-105, hier S. 102f.

⁵³ Vgl. Inez Müller: Peter Stamms Erzählen von Identität in Räumen des Dazwischen. In: Martin Hellström (Hg.): Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München 2008, S. 23-40, hier S. 38.

⁵⁴ Der Tod der Protagonistin wird schon im ersten Satz in einer Rahmung vorweggenommen: „Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet.“ (AG 9) Die ‚Beichte‘, dass eben nicht irgendeine Geschichte Agnes getötet hat, sondern gerade der vorliegende Text des Ich-Erzählers, fällt durch ihren kühlen Erzählton auf. Vgl. dazu Daniele Muscionico: Aufeinanderzu, Aneinandervorüber – Peter Stamm. In: Harald Müller / Veronika Sellier (Hg.): Deutschschweizer Dramatik. Porträts und Beschreibungen. Berlin 2005, S. 125-129, hier S. 125.

In der Erinnerung anderer Menschen, von unseren Kindern. Und in dem, was wir geschaffen haben.
,Schreibst du deshalb Bücher? Weil du keine Kinder hast?'
,Ich will nicht ewig leben. Im Gegenteil. Ich möchte keine Spuren hinterlassen.' ,Doch', sagte Agnes. (AG 28)

Dass die *memoria* durch die Schrift nicht zwingend gesichert ist, wird schon recht früh antizipatorisch angedeutet, tragischerweise sogar von Agnes selbst: „Meine Dissertation wird auch in die Bibliothek kommen“, sagte Agnes. „Ich mag den Gedanken, daß alle, die sich irgendwann mit den Symmetrien der Symmetriegruppen befassen, auf meinen Namen stoßen werden.“ (AG 31) Nur wenige Zeilen später entsteht ein Gespräch über Stonehenge und die Funktion dieses steinernen Monuments als überdauernde Spur. Agnes kommentiert: „Ich war nie da, aber ich habe eine Theorie gelesen. Von einer Frau. Den Namen habe ich vergessen.“ (AG 32) Damit nimmt Agnes ihr eigenes Schicksal des Vergessen-Werdens vorweg, denn auch ihr Name wird durch die Buchveröffentlichung nicht ins kollektive Gedächtnis übergehen. Man könnte also mit *An einem Tag wie diesem* sagen: Die Schrift und die Geschichte von Agnes generieren „Spuren, die keine waren, nichts als Worte ohne Gewicht.“ (AET 109)

Auch in *Ungefähre Landschaft* radikalisiert Stamm den Konflikt zwischen Realität und Fiktion, indem er Wahrheit und Lüge einander gegenüberstellt.

Thomas hatte einen der besten Studienabschlüsse seines Jahrgangs gemacht und seinen Doktor in Wirtschaftswissenschaften. Er war Jugendmeister im Schwimmen gewesen, hatte viele Freunde überall auf der Welt. Er sprach fünf Sprachen fließend, hatte einmal ein Angebot bekommen, in Oslo als persönlicher Berater eines Ministers zu arbeiten. Er hatte ein bekanntes Computerspiel erfunden, besaß den schwarzen Gürtel in einer wenig verbreiteten ostasiatischen Kampfsportart. [...] Und alles war gelogen. (UL 45f.)

Thomas entwirft für sich eine ganz eigene Biographie und Lebenswelt.⁵⁵ Als Kathrine sein Lügengebäude aufdeckt, wird sie damit – im übertra-

⁵⁵ Es ist interessant, welche Rezeption die Lüge aus christlicher Sicht erfahren hat. Besonders verwerflich bewertet sie Augustinus: Für ihn ist die Lüge eine unzulässige Apotheose des Menschen, „weil die Lüge eine aus freien Willen heraus sprachlich erzeugte Gegenwelt zu schaffen in der Lage ist“. Der lügende Mensch macht sich durch seinen

genen und wörtlichen Sinne – obdachlos.⁵⁶ Sie zieht in eine Herberge und verlässt dann das Dorf für mehrere Wochen. Zum ersten Mal überhaupt bewegt sie sich südlich des Polarkreises. Der Gedanke, den eigenen Ehemann nicht wirklich zu kennen, erschüttert ihr Vertrauen in die Welt. Der Zweifel wird für Kathrine ein ständiger Begleiter. Erinnerungen werden tiefgehend hinterfragt und damit auch die Brüchigkeit von Erzählungen und Identitäten thematisiert.⁵⁷ Kathrines Versuch, die reale Welt mit der erzählten Welt zu vergleichen, führt in eine allgemeine Sprachskepsis: „Aber war es wirklich so gewesen?“ (UL 62)

Der Roman *An einem Tag wie diesem* verschränkt Realität und Fiktion aufs Neue. Die Erzählung entspinnt sich anhand eines kurzen Textes, den Andreas als Schullektüre vorgesehen hat. Es scheint ihm, als ob der Text seine eigene Geschichte, „eine Liebesgeschichte, die keine gewesen war“ (AET 21), erzählen würde. Andreas konfrontiert die schemenhafte Erinnerung mit der gegenwärtigen Realität, indem er nach 18 Jahren in seine Heimatstadt zurückkehrt und das Au-pair-Mädchen von damals wiedertrifft. Während er sie nie vergessen hat und ihre Beziehung in seinem Kopf immer deutlichere Konturen angenommen hat, ist die Fabienne der Realität längst mit Andreas' damaligen Schulfreund Manuel verheiratet.

„Hast du es gelesen?“

„Ja.“

„Und?“

„Es muss hunderte von Geschichten geben wie unsere.“

„Aber all die Details. Dass ich dich Schmetterling genannt habe...“

„Das war Manuel. Er hat mich so genannt.“

„Und die Katze, die sie sich kauft, als sie nach Paris zurückkommt?“

„Ich hatte nie eine Katze.“ Andreas fragte, ob sie sicher sei. Fabienne lachte ihn aus. [...] „Eigentlich ist es die Geschichte von dir und Manuel“, sagte

Schöpfungsakt mittels des Wortes gottgleich. Vgl. Joh 1, 1. Zitat aus: Steffen Dietzsch: Lüge. Umriß einer Begriffsgeschichte. In: Kurt Röttgers / Monika Schmitz-Emans (Hg.): Dichter lügen. Essen 2001, S. 15-35, hier S. 20.

⁵⁶ Susanne Kaul: Travelling in Uncharted Territories. The *Ungefähre Landschaft* (Peter Stamm) as a Metaphor for the Self. In: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft 4 (2004), H. 2, S. 192-201, hier S. 195.

⁵⁷ Vgl. Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2005, S. 15f. Vgl. zur Konfabulation S. 43 und zur kryptomnestischen Erinnerung S. 32.

Andreas. ‚Nein‘, sagte Fabienne, ‚es ist unsere Geschichte. Das mit Manuel ist keine Geschichte. Das ist die Realität.‘ (AET 181f.)

Ein weiteres Beispiel für die Macht des Wortes zeigt sich in Andreas' Flucht aus der Arztpraxis. Er will sich nicht mit dem Ergebnis einer Gewebeprobe auseinandersetzen. Andreas ist davon überzeugt, dass ihn sein Nicht-Wissen schützt. Interessanterweise bleibt der Leser ebenso im Ungewissen wie die Figur selbst.⁵⁸ Zusammen mit Andreas ist auch der Rezipient auf der Flucht vor dem erlösenden oder verurteilenden Diagnosespruch des Arztes. „Solange er es nicht wusste, konnte ihm nichts geschehen.“ (AET 77) Diese Erkenntnis macht den Leser zum Komplizen des Protagonisten. Gemeinsam sind sie unwissend, gemeinsam sind sie auf der Flucht in ein vermeintlich gesundes und angstfreies Leben. Damit wird in *An einem Tag wie diesem* die Pragmatik des Wortes betont, die auch für Agnes bedeutsam ist. Erst die eindeutige Aussage des Arztes würde Andreas krank machen, und erst das schriftlich fixierte Porträt scheint Agnes als Person darzustellen.⁵⁹

Der Versuch, die Gegenwart zu fixieren und durch das Wort zu überdauern, wird in den Romanen von Peter Stamm immer wieder *ad absurdum* geführt. Die Macht und die Faszination des Wortes, das Welten erschaffen kann, wird in seinen Romanen pervertiert: Andreas wird einerseits von einem schmalen Bändchen bloßgestellt, das ironischerweise „mit beschränktem Vokabular für den Fremdsprachenunterricht“⁶⁰ erzählt wird, und andererseits liegt es in der Macht des ausgesprochenen Wortes, ob Andreas dem Leben oder dem Tod überantwortet wird.

⁵⁸ Die unzuverlässige, nicht allwissende Erzählinstanz ist typisch für Peter Stamm: „Ich begleite sie [die Protagonisten] ein Stück weit auf ihrem Weg, was vorher ist und was nachher geht mich nichts an.“ Patrick Studer / Sabine Egger: „Blick von außen“ – Interview with Peter Stamm. In: Dies. (Hg.): *From the Margins to the Centre. Irish Perspectives on Swiss Culture and Literature*. Oxford u. a. 2007, S. 61-75, hier S. 64.

⁵⁹ „Könntest du nicht eine Geschichte über mich schreiben?“ fragte sie. [...] „Wenn du unsterblich werden willst, mußt du dir einen Berühmteren suchen.“ ‚Zweihundert Exemplare sind genug. Sogar wenn es nicht gedruckt wird. Es wäre wie ein Porträt. Du hast die Fotos von mir gesehen. Es gibt kein einziges gutes Bild von mir. Auf dem man sieht, wie ich bin.‘“ (AG 47).

⁶⁰ Ralph Müller: Rezension: Peter Stamm *An einem Tag wie diesem*. In: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur. Autorengespräch – Kritik – Interpretation* 37 (2007), H. 1, S. 41-43, hier S. 41.

Kathrine verliert durch die Lüge und die Unzuverlässigkeit des Wortes ihr Vertrauen in die menschliche Kommunikation und die Welt überhaupt. Agnes dagegen wird von einem Text, der sie realistisch abbilden soll, entmündigt und verschwindet im wahrsten Sinne des Wortes spurlos. Damit konterkariert Stamm die gedächtnisstützende und identitätsstiftende Kraft der Schrift. Das Vertrauen, das die Protagonisten dem Wort entgegenbringen, um zu überdauern, wendet sich jeweils auf veräterische Weise gegen sie: Der Buchstabe tötet.⁶¹

5. Sehnsucht nach Erinnerung (III): Spuren auf Zelluloid

Enttäuscht und verraten vom Wort und von der Schrift wenden sich die Figuren zunehmend dem Bild als Medium zu. Agnes, Kathrine und auch Andreas statten sich im Lauf der Erzählungen jeweils mit einer Foto- oder Videokamera aus und versuchen, ihre Erinnerungen auf Fotopapier oder im Film festzuhalten. Sie möchten eine wirklichkeitsgetreue und wahrhaftige Darstellung der Realität erlangen. Die Metaphorik der Fotografie ist eng mit jener der Schriftlichkeit verwandt.⁶² Barthes macht dennoch einen gravierenden Unterschied zwischen Schrift und Bild aus:

Darin liegt das Übel (vielleicht aber auch die Wonne) der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann. Das Noema des Sprachlichen besteht vielleicht in diesem Unvermögen oder, um es positiv zu wenden: die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung; will man sie zur Wiedergabe von Tatsächlichkeit befähigen, so bedarf es eines enormen Aufwands: wir bemühen die Logik oder, wenn es daran mangelt, den Schwur; die Photogra-

⁶¹ Vgl. 2 Kor 3, 6.

⁶² Auch etymologisch betrachtet sind beide Vorgänge ähnlich: Das aus dem Griechischen kommende Wort ‚Fotografie‘ setzt sich aus ‚Licht‘ (ὄ φος, phos) und ‚schreiben‘ (γραφειν, graphein) zusammen. Beim Prozess des Entwickelns wird ein Negativ durch Lichteinstrahlung auf ein mit lichtempfindlichen Silberkristallen beschichtetes Papier ‚eingebrennt‘ oder eben ‚ingeschrieben‘. Die Metapher der Wachstafel, in die Erinnerungswürdiges eingeritzt wird, könnte damit gleichermaßen für die Fotografie stehen. Vgl. Christiane Holm: Fotografie. In: Christian Gudehus / Ariane Eichenberg / Harald Welzer (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010, S. 227-234, hier S. 230.

phie aber verhält sich gleichgültig gegenüber jeder Vermittlung: sie erfindet nicht; sie ist die Bestätigung selbst [...].⁶³

Doch in Stamms Texten funktioniert die Bestätigungs- und Erinnerungsfunktion der Fotografie ebenso wenig, wie sie beim Schreibprozess funktioniert hat. Schrift und Bild eignen sich für die Figuren nicht, um Erinnerungen dauerhaft zu konservieren. So beginnt der Roman *Ungefähre Landschaft* bezeichnenderweise im „grenzenlose[n] Weiß des Fjells.“ (UL 11) Gänzlich ohne Orientierungspunkte könnte man sich leicht verlieren.⁶⁴ Auf einem Foto wäre die schneeweiße, plane und stark reflektierende Ebene kaum darstellbar, es gibt nichts, worauf sich der Fokus der Kamera konzentrieren könnte. Für die Erzählinstanz ist es gleichermaßen eine Herausforderung, das Nichts in Worte zu fassen. Bild und Wort sind also eng miteinander verzahnt. Daher ahmt auch die Sprache den Akt des Fotografierens nach, indem sie das Drücken des Auslösers imaginiert und imitiert.⁶⁵ Der Text liefert nahezu schnappschussartige Aufnahmen, wenn er in Ellipsen und Parataxen Kathrines Gedanken stakatoartig nachzeichnet. „April, Mai, Juni. Kathrine zählte. Helge, Thomas, Christian, Morten. Dreitausend Kronen auf dem Konto, ein paar Bücher, ein paar Kleider, ein paar Küchenmaschinen. Ein Laptop. Ein Kind.“ (UL 184) Ähnlich stellt sich dies in *Agnes* dar, wo die Struktur des Romans mit den vielen kleinteiligen Kapiteln die „Technik des Schnitts bzw. des Kameraein- und ausschaltens“ aufgreift.⁶⁶

Zudem bedient der Text sprachliche Metaphern, die an einen Entwicklungsprozess in der Dunkelkammer erinnern.⁶⁷ Ähnlich wie in der

⁶³ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989, S. 96. Im Folgenden sind die Hervorhebungen des Originals nicht übernommen und nicht weiter als solche gekennzeichnet.

⁶⁴ Friedmar Apel: *Schlangenlinie am Himmel*. Peter Stamm liest die nordische Landschaft. In: FAZ, vom 15.09.2001.

⁶⁵ Gudrun Heidemann: *Fotografische Momentaufnahmen als ‚ungefähre Landschaft‘ in Peter Stamms gleichnamigem Roman*. In: Komorowski (Hg.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt*, S. 73-83, hier S. 76.

⁶⁶ Ján Jambor: *Peter Stamms Agnes als eines der Schlüsselwerke der deutschsprachigen Schweizer Literatur der 90er-Jahre. Gründe zum Übersetzen des Romans ins Slowakische*. In: Ane Kleine (Hg.): *Grenzgängereien. Beiträge der gemeinsamen germanistischen Vortragsreihen in Trier und Prešov 2006/2007*. Presov 2008, S. 23-40, hier S. 33.

⁶⁷ Vgl. Heidemann, *Fotografische Momentaufnahmen*, S. 76f.

chemischen Entwickler-Lösung wird das Bild nur langsam sichtbar.⁶⁸ Die evozierten Bilder des Textes müssen erst durch die Sprache entwickelt werden und Konturen annehmen, damit sie als *imagines agentes* im Kopf abgerufen werden können.⁶⁹ Dennoch bleibt die Landschaft diffus, farblos und ungenau – wie der Titel schon vorwegnimmt.

Nachdem Kathrine das Lügengeschpinnst von Thomas enttarnt hat, verlässt sie zeitweilig ihr Heimatdorf und besucht unangekündigt einen Bekannten in Paris. Auf ihre fluchtartige Reise nimmt sie den alten Fotoapparat ihres Vaters mit. „Sie fuhren bis zur zweiten Plattform [des Eiffelturms, K. W.]. Das genügt, sagte Kathrine, als sie hinunterschaute. Sie machte ein Foto mit und eins ohne Christian. Für die öffentliche und für die private Erinnerung, sagte sie. ‚Jetzt kann ich auch etwas erzählen‘, sagte sie. Und plötzlich mußte sie weinen.“ (UL 110)

Nahezu wahllos schießt Kathrine Bilder. Sie möchte *unmittelbar* festhalten, was ihre Augen sehen. „Kathrine fotografierte aus dem Fenster des Autos, und als sie beim Hotel ankamen, war der Film zu Ende.“ (UL 110) Doch gerade darin besteht die Crux: Das Bild ist ein Medium, also ein ‚Mittler‘ im wörtlichen Sinne. Die Realität kann schlicht nicht exakt abgebildet werden.⁷⁰ Aber Kathrine will den Worten von Thomas, die sie so sehr getäuscht haben, Fakten und Belege gegenüberstellen. Deshalb *erzählt* sie nach ihrer Rückkehr auch nicht von der Reise, sondern sie *zeigt* Beweisbilder.⁷¹

Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt‘, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt. [...] In einem anderen Anwendungsbereich dient die Kamera der Rechtfertigung. Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß

⁶⁸ Als Dunkelkammer dient das Dorf: „Die Sonne war schon vor Wochen verschwunden, und es wurde gar nicht mehr hell. Die Nacht lag auf der Landschaft. Das Dorf war eingeschlossen in der Dunkelheit.“ (UL 12).

⁶⁹ Durch das Einprägen besonders eindrücklicher Bilder (*imagines agentes*) wird die Erinnerung emotional und gelingt damit besonders leicht: *Rhetorica Ad Herennium*, III, XXII. Hg. von Theodor Nüßlein. Zürich 1994, S. 174-177. Vgl. Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnerung. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. 4. Aufl. Berlin 1997, S. 21-23.

⁷⁰ Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 1. 7. Aufl. München 2007, S. 873-890, hier S. 880.

⁷¹ „Wo warst du überhaupt?‘ ‚Ich zeige dir die Fotos.“ (UL 172).

ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht Grund zu der Annahme, daß etwas existiert – oder existiert hat –, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.⁷²

Doch Kathrine wird nach dem Wort auch vom Bild enttäuscht. Bilder können die Realität und die Erinnerung an sie ebenfalls nicht fixieren: „Auf der Straße wurde Kathrine gefragt, ob sie in den Ferien gewesen sei, und manchmal zeigte sie die Bilder von ihrer Reise und erkannte die Orte selbst kaum wieder, an denen sie gewesen war.“ (UL 173) Mit ihrem eigenen Vergessen werden die fotografischen Erinnerungsstücke nicht nur für die Nachwelt irrelevant, sondern auch für die Besitzerin selbst. Die Bilder also verlieren jegliche Aussagekraft und jede erinnerungsstabilisierende Funktion, denn was man nicht mehr erkennt, kann auch nicht im kommunikativen Gedächtnis bewahrt werden.⁷³ Nach Wittgenstein gilt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“⁷⁴ Das Schweigen aber zieht das Vergessen und damit das Verschwinden nach sich.

Auch in *Agnes* soll die Kamera als Erinnerungsmedium dienen. „Grundsätzlich vertraut Agnes den Zeichen, die ein Mensch setzt, mehr als den Menschen selbst.“⁷⁵ Neben dem Abfassen des Textes durch den Ich-Erzähler arbeitet Agnes parallel dazu selbst daran, ein Porträt ihrer Person zu fixieren. Mit einer Videokamera filmt sie den gemeinsamen Ausflug in den *Hoosier National Forest*. „Agnes hatte sich von ihrem Professor eine Videokamera ausgeliehen, und schon, während ich fuhr, filmte sie wahllos aus dem Fenster. [...] ‚Du schreibst, und ich filme‘, sagte Agnes.“ (AG 70f.)⁷⁶ Es ist ihr wichtig, Zeugnis zu geben von der Atmosphäre und der Umgebung, aber auch von sich selbst. Deshalb

⁷² Susan Sontag: Über Fotografie. Frankfurt am Main 1989, S. 11f.

⁷³ Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006, hier S. 26.

⁷⁴ Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Hg. von Brian McGuinness / Joachim Schulte. Frankfurt am Main 1989, S. 253.

⁷⁵ Schwahl, Die Leere in der Mitte, S. 99.

⁷⁶ „Das beinahe dokumentarische Filmen der Agnes korrespondiert wiederum mit dem beinahe dokumentarischen Schreiben der protokollierenden männlichen Hauptfigur in der Rolle des Ich-Erzählers.“ Jambor, Schlüsselwerk, S. 33.

werden Zeitgenossen und Weggefährten zu Zeugen ihrer Existenz und ihres Daseins.⁷⁷

Eine leere Ebene, weit und breit keine Stadt, kein Dorf, nicht einmal eine Farm. Kurz geschnittene Sequenzen, ohne daß das Bild sich wesentlich verändert. Immer neue Ansätze, Versuche, die Landschaft zu erfassen. Manchmal erahne ich, weshalb Agnes die Kamera eingeschaltet hat: eine seltsam geformte Wolke, eine Reklametafel, in der Ferne ein Streifen Wald, fast unsichtbar durch das Weitwinkelobjektiv. [...] Und dann wohl der Versuch, sich selbst zu zeigen: der Rückspiegel, darin groß die Kamera und dahinter, kaum zu sehen, Agnes selbst. (AG 10f.)

Agnes gelingt es aber weder ihr Landschaftserleben einzufangen noch ein Bildnis ihrer selbst anzufertigen – das Medium steht zwischen ihr und der Wirklichkeit. Agnes bleibt dadurch unsichtbar und schemenhaft. Die Videoaufnahme kann sie ebenso wenig repräsentieren wie der Text des Ich-Erzählers.

„Du hast die Fotos von mir gesehen. Es gibt kein einziges gutes Bild von mir. Auf dem man mich sieht, wie ich bin.“ (AG 47) Doch Agnes' Absicht, die Erinnerung durch das Bild lebendig zu halten, scheitert schon an der Wahl des Mittels:

Indem die moderne Gesellschaft aber die – sterbliche – Photographie zum allgemeinen und gleichsam natürlichen Zeugen dessen machte, ‚was gewesen ist‘, hat sie auf das Denkmal verzichtet. Ein Paradox: dasselbe Jahrhundert hat die Geschichte und die Photographie erfunden. Doch Geschichte ist ein nach positiven Regeln konstruiertes Gedächtnis, [...] und die Photographie ist ein sicheres, jedoch vergängliches Zeugnis; so bereitet heute alles unser Geschlecht auf dieses Unvermögen vor: eines bald nicht mehr fassen zu können [...] – die Dauer [...].⁷⁸

Mit den Ausführungen von Barthes und Sontag zeigt sich, dass das Foto immer auch den Tod impliziert, ein *memento mori* darstellt und das „unerbittliche Verfließen der Zeit“⁷⁹ aufgreift, indem es einen Moment einfriert. Dieser fotografisch festgehaltene Augenblick bezeugt keine Gegenwart, sondern lediglich ein „Es-ist-so-gewesen“.⁸⁰ Damit steht bei Peter Stamm die Bedeutung der Fotografie der Metaphorik der Schnee-

⁷⁷ Vgl. AG 71. Hierzu: Assmann, *Der lange Schatten*, S. 86.

⁷⁸ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 14.

⁷⁹ Sontag, *Über Fotografie*, S. 21. Vgl. zudem: Barthes, *Die helle Kammer*, S. 16.

⁸⁰ Barthes, *Die helle Kammer*, S. 87.

landschaften diametral gegenüber: Während die Fotografie ein „Es-ist-so-gewesen“ bestätigt, steht die Schneelandschaft mit ihrer weißen Farbe für eine „Chiffre des Möglichen, des Nicht- oder Noch-nicht-Wirklichen.“⁸¹

Auch Andreas in *An einem Tag wie diesem* hat Mühe, sich auf Bildern wiederzuerkennen, er fühlt sich selbst fremd. Es fehlt nach Barthes das *punctum*, „das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“.⁸²

Andreas betrachtete dieses abweisende Gesicht, das ihm heute nicht weniger fremd war als damals. Wenn im Lehrerzimmer Fotos aufgehängt wurden von einer Party oder einer Abschlussfeier, erkannte er sich darauf oft kaum, und wenn er die Bilder betrachtete, konnte er sich nicht erinnern, was er empfunden hatte, als sie gemacht worden waren. Er erinnerte sich daran, wie sein Vater das Bild aufgenommen hatte. [...] Es war der sinnlose Versuch, den Sohn festzuhalten. (AET 67)

Andreas versucht, sich seiner selbst zu vergewissern. Doch ein Bild, auf dem sich der Referent (*spectrum*)⁸³ selbst fast nicht erkennt, kann umso weniger als Erinnerungsstück für die Nachwelt dienen. Damit bietet die Fotografie, wie auch schon die Schneespur und das Wort, keinen Ausweg aus dem Dilemma der Vergänglichkeit.

Peter Stamm hat mit *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem* beeindruckende „Gedächtnisromane“⁸⁴ vorgelegt. Allerdings funktioniert seine Rede von der Erinnerung *ex negativo*: Der Schweizer entwirft Bilder des Vergessens, des Sich-Verlierens und Verschwindens, um das Streben nach Erinnerung sprachlich fassbar zu machen. Es zeigt sich, dass die Figuren, die in ihrer Gottesferne vollends der säkularen und spätmodernen Zeit verhaftet sind, in jeder Hinsicht scheitern. Ihre Sehnsucht, Spuren zu hinterlassen, um der Todesangst zu entgehen, erfüllt sich nicht. Ihnen droht der doppelte Tod durch Sterben *und* Vergessen-Werden. Sie bleiben, gänzlich unerinnert, ein „Niemand im Nüt“, ein Niemand im Nichts.

⁸¹ Schmitz-Emans, Schrift und Abwesenheit, S. 50f.

⁸² Barthes, Die helle Kammer, S. 36.

⁸³ Ebd., S. 16.

⁸⁴ Apel, FAZ vom 15.09.2001.