

Eröffnungsrede des 16. internationalen literaturfestival berlin

7. – 17. September 2016, Haus der Berliner Festspiele

César Aira

Eine kurze Rede

Als ich klein war, hortete ich, was ich nicht verstand, was keine Erklärung fand, den seltenen Edelstein, der im trivialen, tauben Gestein des Einsichtigen und Bekannten glänzte. Ich war nicht der Einzige. Es gibt einen Instinkt, der Kinder zum Unerklärlichen hinzieht, was, wie ich vermute, Teil ihres Entwicklungsprozesses ist. Vielleicht wird den Kindern heute zu viel erklärt; man stachelt sie an, alles zu verstehen, und gibt ihnen die Mittel an die Hand, ihre Fragen sofort zu beantworten. Möglicherweise ist auch das Teil eines evolutionären Prozesses der Gesellschaft, der darauf abzielt, das Nachwachsen unproduktiver Träumer zu verhindern. Solche Schutzvorrichtungen gab es noch nicht zu der Zeit und in dem Ort, wo ich meine ersten Jahre verlebte: ein Städtchen mit einer Landbevölkerung, der es nicht im Traum eingefallen wäre, ihre Kinder anders zur Erkenntnis anzustacheln, als dass man sie zur Schule schickte und sie sich dort allein zurechtfinden ließ. Ich kann sagen, dass ich ungestört meinen Geheimnissen nachgehen durfte, die nicht weltbewegend waren. Geheimnisse nach meinem Format, die ich niemandem anvertraute, aus Angst, man würde sie mir enthüllen und mich ihrer köstlichen Dunkelheit berauben. Ich erinnere mich, dass ich einmal in einer Zeitschrift auf eine Werbung für Seife stieß, von der behauptet wurde, neun von zehn Hollywoodstars würden sie benutzen. Ein Gefühl der Entrüstung stieg in mir auf angesichts der Grausamkeit, mit der jene Werbetexter die arme Frau, die Nummer zehn, auf diese Weise bloßstellten, sie so öffentlich und zugleich so heimtückisch denunzierten. Es stimmt, ihr Name blieb ungenannt, aber die anderen neun Harpyien würden ihn schon kennen, das ganze sich gnadenlos das Maul zerreißende Hollywood nicht minder. Im Kino versuchte ich zu erraten, um welche der Schauspielerinnen es sich handelte, versuchte jenseits der Rolle, die sie darstellte, ihre wahre rebellische Persönlichkeit zu erkennen. Mein Blick richtete sich auf die Nebendarstellerinnen, Statistinnen eingeschlossen: Die diskriminierende Ausgrenzung, die ihr durch die Schuld der verdammten Seife widerfuhr, machte es unwahrscheinlich, dass man

Hauptrollen mit ihr besetzte. Bald war ich es müde, sie zu bemitleiden. Ich dachte mir nämlich: Wenn sie die Charakterstärke besaß, sich dem Gebrauch jener Seife zu verweigern, die alle anderen benutzten, wäre sie auch imstande, siegreich über die Bosheit hinwegzugehen, die jene trifft, die den Mut besitzen, anders zu sein. Ich identifizierte mich mit ihr, dieser unbekanntem, namenlosen, rebellischen Amazone. Auch ich glaubte, anders zu sein. Inmitten von Jungen, die verzweifelt Gewissheiten suchten, suchte ich Geheimnisse, die ihre Aufklärung schuldig blieben, war ein Connaissanceur des Unbekannten. Viel später erfuhr ich, dass ich so originell nicht war. Ich las irgendwo, dass einer der Helden meiner Jugend, John Cage, als Kind nur mochte, was er nicht verstand, und alles das, was er verstand, als Banalitäten und eines intelligenten Kindes unwürdig verschmähte. So radikal war ich nicht, denn mir wurde bald klar, dass der Weg die Ferne regiert, und das Nächstgelegene war für mich das Geheimnis, das sich meinem Blick und Verständnis offen darbot. Meine Erkundungen führten mich zu den Büchern, und die Lektüre wurde zu meiner Lieblingsbeschäftigung, seit damals und für immer, bis heute. Die Lektüre war und ist unerschöpflich im Schenken anderer Welten, doch war in ihr auch eine Nostalgie zu Hause. Denn die eifrige Lektüre hatte unweigerlich zur Folge, dass ich mich in jene banale Persönlichkeit verwandelte, die der gebildete Mensch ist, der Mensch der Antworten, der jeden Moment zum langweiligen Besserwisser mutieren kann. Die Bücher erhellten mir Fragen, die ich lieber in der Schwebe vielsagender Dunkelheit belassen hätte: Nach und nach verblassten die Rätsel; auch das ging nicht nur mir so. Ich erinnere mich, eine Dichterin einmal von der Traurigkeit sprechen gehört zu haben, die sie empfand, als das Wort »cartílago«, Knorpel, aufhörte, das zu sein, was es ihre ganze Kindheit über gewesen war: die Bezeichnung für einen Ritter in stählerner Rüstung mit gezücktem Schwert auf einer steilen Klippe, welcher durch ihr wachsendes Bescheidwissen in einen Fußsoldaten im menschlichen und tierischen Gewebe degradiert wurde. Ich war ein doppelter Leser, und ich frage mich, ob nicht alle Leser Doppelwesen sind, ob die Dissoziation von Welten, die die Lektüre ausmacht, nicht normal ist. Aber meine Verdopplung war besonders. Zum einen suchte ich die Distanz des Hermetischen, um neue Verblüffungen in mir freizusetzen: Surrealisten, Gongoristen, dunkle Philosophen, die für meine Ohren klangen wie dissonantes Stimmengewirr in der Sprache der Vögel. Ich schreckte nicht einmal vor Büchern in Sprachen zurück, die ich kaum oder schlecht beherrschte, um wieder den

köstlichen Schauer des Unverständlichen zu spüren. Aber es gab zum anderen auch die Haltung, in der die Distanzierung ihre Grenze in der Nähe oder Nachbarschaft zu einer massiven Identifikation mit dem Menschlichen, Allzumenschlichen, dem alten Realismus, fand. Die von Piraten, Musketieren und Schatzsuchern handelnden Romane fanden ihre Fortsetzung in Zola, in Dickens. Dort begegnete mir das Geheimnis auf einem anderen Niveau, verfeinert, transfiguriert, weil das Wirkliche transfigurierend. Balzac war geheimnisvoller als Mallarmé, weil er mich auf das Geheimnis meiner selbst zurückwarf, auf meine Sehnsüchte, Ambitionen, Ängste. Das Dunkle verbarg sich im Hellen, man musste es aus den alltäglichen Ereignissen herausschälen wie ein Missverständnis. Als die Lektüre im Schreiben auskristallisierte, gab es ebenfalls eine nicht zu tilgende Duplizität. Der esoterische Avantgardismus, den ich beim Hören von *Pierrot Lunaire* und Cecil Taylor für mich erstrebt hatte, blieb auf der Strecke, eingebunden in das Alte, welches das ist, was man liest, während das Neue da ist, um geschrieben zu werden. Ich bewahrte das Alte aus Treue zur Lektüre. Aus Treue und Dankbarkeit, denn manche von uns haben ihr viel oder fast alles zu verdanken. Eines meiner Lieblingszitate ist ein Satz von Fontenelle: »Es gibt keinen Kummer, der einer einzigen Stunde der Lektüre standhielte.« Man muss tatsächlich nicht einmal Kummer haben, um die tröstende Kraft der Lektüre zu erfahren. Aber diese Stunde gibt es nicht umsonst, nicht allein dadurch, dass man ein Buch aufschlägt. Man muss einen langen Lernprozess durchlaufen, um sie von weit her zu holen, aus den ersten Lektüren, als sie uns wie ein Wunder erschienen, um das neue Wunder einer Waffenruhe im ewigen Probleme-Lösen und Ziele-Verfolgen zu erreichen, die das Erwachsenenleben ausmachen. Ich glaube, dass Fontenelle die hedonistische und absichtslose Lektüre im Auge hatte, jene, der sich jeder gute Leser rühmt, auch wenn er lügt. Wer aus Lust am Lesen liest, muss den Gesetzen der Lust gehorchen, deren erstes und einziges das Gesetz der Freiheit ist. Freiheit von den Konditionierungen, in die man die Lektüre einschließt, ihren Nützlichkeiten: bilden, informieren, den Geschmack verfeinern, das Denken anregen. Die Lust am Lesen kann in einem glücklichen Nihilismus all das getrost beiseitelassen. Allerdings ist der Nihilismus ein Weg ohne Wiederkehr, und die Freiheit, die man der Lust zugesteht, kann unvorgesehene Richtungen einschlagen. Es kann jemand so blasphemische Dinge tun, wie die Lust an Shakespeare, Kafka, Henry James verlieren und sich der Lektüre von

Kriminalromanen zuwenden. So etwas ist weniger unüblich, als man zugeben mag (ich kann das bestätigen). Es kommt nicht von ungefähr, dass in diesem Fall Kriminalromane die Lektüre der Wahl sind. Wer sein Leben mit der Lektüre der alten wie der modernen Klassiker zugebracht hat, der hat im Zeichen des Wiederlesens gelebt, das unabhängig davon, ob man es tut oder nicht, mit jeder guten Literatur untrennbar verbunden ist. Es gibt eine Verdopplung der Zeit in der Lektüre, die Notwendigkeit eines zweiten Standpunkts für das Etablieren der Perspektive und das Fällen des Werturteils. Der Kriminalroman ist dasjenige schlechthin, was nicht wiedergelesen wird, er fungiert als sein eigener Spoiler, und sein Leser begibt sich jener zeitlichen Duplizität, wie sie für die Klassiker konstitutiv ist. Aber das Werturteil, auch ohne die Perspektive, die ihm das Wiederlesen verleiht, ist unvermeidlich. Noch von den am wenigsten präntiösen Lektüren verlangen wir Qualität; tatsächlich verlangen wir sie von ihnen mehr als von anderen, weil sie ihr nicht vorab bescheinigt wurde. Als Liebhaber von Kriminalromanen, der ich bin, dankbar für das geballte Vergessen, das sie mir schenken, beurteile ich sie mit aller Strenge. Agatha Christie finde ich langweilig, Margery Allingham bewundere ich rückhaltlos, doch bedauere ich ihren gelegentlich forciert moralischen Ton. Dorothy Parker gegenüber befinde ich mich in einem Loyalitätskonflikt: Ich verstehe nicht, warum Borges nicht müde wurde, schlecht von ihr zu sprechen. Edmund Crispin strengt sich zu wenig an, John Dickson Carr zu sehr. Simenon fällt in die Kategorie Genie, hat aber das Manko, nicht das Pseudonym eines Oxfordprofessors zu sein. Und wenn mir etwas zu sehr gefällt, wie es mir kürzlich mit Lee Child passiert ist, muss ich mich streng fragen: Ist er wirklich so gut, wie er mir zu sein scheint? Das Urteil hat spontan zu erfolgen, aus dem Stegreif, mit der gleichen Spannung, der gleichen jähren Entschlossenheit, von der auch der Text kündigt. Auf alle Fälle kommt man um die Einschätzung des literarischen Werts nicht herum. Noch im Sog der irreführenden Labyrinth des Verbrechens, wenn das Einzige, was für mich zählt, die Frage ist, wer von den Verdächtigen der Mörder ist, hat die Frage, ob es gute Literatur ist oder nicht, immer noch Bedeutung. Vielleicht scheint es unangemessen, von Lektüren Qualität zu verlangen, die, hat man sich erst einmal seines bildungsbürgerlichen Dünkels entledigt, dem reinen Vergnügen dienen, und doch ist es unmöglich, sie nicht von ihr zu verlangen. Bücher sind nie einfach Bücher: Immer sind sie entweder gut oder schlecht oder irgendetwas in dem weiten Feld dazwischen. Literatur gleich welchen

Genres und Formats ist dazu da, beurteilt zu werden. Die Qualität ist nicht eine Farbe mehr, die man aufträgt, wenn sämtliches Material bereits an seinem Platz ist, sondern ein konstitutives Element, ich möchte behaupten, das alles generierende Element; wenn sie kein Versprechen auf Vorzüglichkeit enthält, lohnt es nicht, mit der Lektüre überhaupt erst anzufangen. Das hat mich auf den Gedanken gebracht, dass der Literatur Qualität immer schon eingeschrieben ist; anders könnte es auch gar nicht sein bei einer Tätigkeit, die für die Gesellschaft ohne Funktion ist, die sie rechtfertigen würde; wenn gut zu sein ihr Existenzrecht ausmacht, müssen die Mittel, es sein zu können, zu ihren Voraussetzungen gehören. Ich habe diesbezüglich eine Theorie, von der ich nicht annehme, dass jemand sie gutheißen wird, aber ich suche schon nicht mehr nach Konsens. Darauf gebracht hat mich ein altes Buch einer argentinischen Psychoanalytikerin, Isabel Luzuriaga, die behauptet, dass die Intelligenz sich gegen sich selbst richten und sich von innen sabotieren kann. Die Autorin war eine Spezialistin für Kinder mit Lernschwierigkeiten und hatte bei ihren kleinen Patienten eine paradoxe Situation beobachtet. Das kognitive Vermögen von Kindern ist auf natürliche, geradezu biologische Weise dazu prädestiniert und darauf vorbereitet, Wissen zu erwerben. Kinder lernen, ohne es sich eigens vorzunehmen, es fällt ihnen schwer, Kenntnisse abzuweisen, die ihnen zufliegen. Weshalb ein Kind, das nicht lernt, eine besondere Anstrengung aufbringen muss, Kenntnisse nicht zu verinnerlichen, es muss eine höhere Intelligenz beweisen als das Kind, das lernt, um abzuwehren, was seine physische und geistige Verfassung ihm unweigerlich offeriert. Der Grund, warum es das tut, liegt in Traumata und Blockierungen, die die Analytikerin untersucht und die man hinterfragen könnte, aber der Mechanismus als solcher scheint mir sehr plausibel. So sehr, dass man ihn auf andere Gebiete übertragen könnte, und für Übertragungen dieser Art ist die Literatur ein fruchtbares Feld. Man könnte sagen, dass der Schriftsteller natürlicherweise dazu prädisponiert ist, gut zu schreiben, weil sein Beruf, die Literatur, die Qualität braucht, um zu existieren; die Literatur erfüllt keinen anderen Zweck, als Vergnügen zu bereiten, und dieses Vergnügen ist mit dem Qualitätsurteil gekoppelt, welches der Leser fällt, so wie vor ihm womöglich der Autor. Folglich wird der Schriftsteller, ohne sich besonders anzustrengen, indem er ganz natürlich dem anfänglichen Impuls nachgibt, gut schreiben. Er wird etwas Gutes abliefern, wenn er sich nur der Literatur überantwortet, den Mechanismen, über die die Literatur verfügt, um in einer Welt

nicht unterzugehen, die ihrer nicht bedarf. In einer Welt, in der alles eine Funktion erfüllen muss, weiß die sich der eigenen Nutzlosigkeit bewusste Literatur, dass ihre einzige Überlebenschance darin besteht, Vergnügen und Bewunderung hervorzurufen. Daher sind die Dinge so eingerichtet, dass alle, die sich ihr widmen, ihre Arbeit gut machen. Um dagegen schlecht zu schreiben, muss der Schriftsteller diese Mechanismen durchdrungen haben, um gegen sie anarbeiten zu können, und wenn er das tun will, wird er eine heroische Beharrlichkeit und Hellsichtigkeit besitzen müssen. Aber in Kenntnis der für den Schriftsteller charakteristischen Indolenz, seiner Psychologie des geringsten Widerstands darf es als sehr wahrscheinlich gelten, dass er seiner natürlichen Tendenz weiter folgen und gut schreiben wird. Das ist der Grund, warum es so wenige schlechte Schriftsteller gibt und sie für so viel Aufsehen sorgen, wo sie sich blicken lassen, was diese schwanenhaften, komischen Käuze selten tun, da sie Experten im Verbergen sind. Ich will hier keinen, nicht einmal einen ironischen Lobgesang auf den schlechten Schriftsteller anstimmen. In jedem Fall aber würde ich den nichtguten Schriftsteller verteidigen, angesichts der Tatsache, dass, wie bei den Hollywoodschauspielerinnen, neun von zehn Schriftstellern die gute Literatur benutzen und die Flut gut geschriebener Bücher unsere Buchhandlungen überschwemmt, und zwar so gründlich, dass sie einem die Lust am Lesen verleidet. Der Automatismus, gut zu schreiben, erzeugt eine Mutlosigkeit, die wir auf verschiedene Weise bekämpfen. Natürlich will niemand schlecht schreiben, weil es nicht gut angesehen ist und zudem eine übermenschliche, schlecht bezahlte Anstrengung erfordern würde. Der andere, allgemein anerkannte Weg besteht darin, »besser« zu schreiben. Das machen wir Schriftsteller uns letzten Endes zur Aufgabe und führen damit in unsere Arbeit den Faktor Zeit ein. Durch Erfahrung und Lernprozess bringen wir Bewegung in die Sackgassen des Guten und des Schlechten. Auf diese Weise komplettieren wir die klassische Dualität von Leben und Werk. Die Frage ihres Verhältnisses fasste Felisberto Hernández mit dem melancholischen Humor des Uruguayers in einem Satz zusammen, der mich seit Jahren verfolgt: »Ich schreibe immer besser«, sagte er, »schade nur, dass es mir immer schlechter geht.« Ersteres war bloß programmatisch, Letzteres auf bedrückende Weise realistisch. Es ist schwer für einen Schriftsteller, objektiv zu sein, wenn es um das eigene Werk geht, weil die Instrumente seiner Beurteilung die gleichen sind wie die, mit denen er es

geschrieben hat. Aber es ist einigermaßen absehbar, dass man mit der Zeit besser schreibt, da es bei einer Tätigkeit, die man jahrelang praktiziert, schwierig wäre, nicht in zunehmendem Maße eine gewisse Fertigkeit zu erlangen. Dem Schriftsteller dient alles dazu, zu lernen, denn die Literatur kann sich noch die kleinsten Zwischenfälle der Erfahrung zunutze machen, selbst die nicht erlebten. Und wichtiger noch, ihm dient auch der Lernprozess selbst, denn er kann immer noch etwas schreiben. Auch im Leben kann man dazulernen, man tut fast nichts anderes, aber der Lernprozess nützt nichts, weil die Gelegenheit, das Gelernte in die Praxis umzusetzen, eine Gelegenheit, die nichts anderes ist als die Jugend, schon hinter ihm liegt. Die Objektivität, die dem Schriftsteller selten genug dabei assistiert, sein Werk zu beurteilen, wird ihm auf dem Silbertablett präsentiert, wenn es darum geht, das eigene Leben zu beurteilen. Felisberto hatte Gründe, welche die beiden Aussagen seiner Behauptung belegen. Sein langer und langsamer Lernprozess gipfelte in seinem Tod und in einem unvollendeten Meisterwerk. Zudem erklären sein Leben als Straßenmusiker, seine Armut, seine Neurasthenie, seine fünf Ehefrauen in Folge, warum er sagte, was er sagte. Zwischen den beiden Aussagen besteht zudem eine kausale Verbindung, denn zu den Dingen, die das Leben schlechter machen, selbst für jene, die weder Straßenmusiker sind noch fünf Frauen gehabt haben, gehört namentlich das Bemühen, besser zu schreiben, das unsere Existenz durch Unzufriedenheit, Zweifel und die Angst verdüstert, den falschen Weg eingeschlagen zu haben. Warum quälen wir uns so? Warum geben wir uns nicht mit dem bloßen Gut-Schreiben zufrieden, das uns ganz natürlich von der Hand geht? Die Leser wären mit dem zufrieden, was uns am leichtesten fällt. Sie wären nicht nur zufrieden, sie wüssten es mehr zu schätzen, denn das Ergebnis fiele in die Kategorie des Erwartbaren und Gewohnten, und das ist, was sie lesen wollen, nicht die jedes Mal seltsamere Texte, die der Intensivierung entspringen, die mit der Suche nach dem Besseren einhergeht. Was die Kritiker betrifft, besteht die große Wahrscheinlichkeit, dass wir sie verärgern, indem wir sie aus ihrer Routine reißen und ihnen ihre Arbeit komplizierter machen. Wer befiehlt uns, besser schreiben zu wollen? Warum schreiben wir keine ganz normalen Romane wie alle anderen auch? Wir bringen Gott und die Welt gegen uns auf und halten dennoch an dieser Arbeit fest, die sich jedes Mal schwieriger gestaltet und uns das Leben schwerer macht. Ich glaube, es gibt einen Grund, warum wir uns auf nicht zu rechtfertigende Weise masochistisch

verhalten. Das Leben verschlechtert sich zunehmend, die Fallstricke, die es uns stellt, werden immer barocker, und wir brauchen neue und ausgefeiltere Fertigkeiten, um ihm gewachsen zu sein. Es ist eine wachsende Verpflichtung, die einen Teufelskreis erzeugt. Je mehr sich das Leben verschlechtert, desto mehr müssen wir tun, um es im Werk zu erlösen. Und je besser wir schreiben, desto schlechter geht es uns, denn über der Arbeit verlieren wir immer mehr Glücksgelegenheiten, und wie im Wettlauf von Achill und der Schildkröte holt das Bessere das Schlechtere nie ein. Die Zeit ist die Kulisse, vor der die Komödie zur Aufführung kommt. Es verwundert nicht, dass die Zeit, obwohl unter allen geistigen Kategorien die deprimierendste, im Zentrum des schriftstellerischen Interesses steht. Unsere Arbeit, die weder Kapital noch Arbeitskraft erfordert, ist zeitintensiv, nicht nur wegen der Zeit, die das Schreiben in Anspruch nimmt, sondern weil letztlich die Zeit auf die eine oder andere Weise das Thema ist, um das sich alles dreht. Es nützt nichts, das zu bestreiten: Ihr Sieg steht von vornherein fest, denn jeder Kampf, den man gegen sie austrägt, trägt man in ihr aus. Als Borges sich an einer Widerlegung der Zeit versuchte, erklärte er diese Widerlegung schon im Titel des Essays für gescheitert, indem er ihr das Wörtchen »neue« voranstellte. Und nicht alle, oder besser gesagt: fast niemand besitzt Prousts Meisterschaft im Umgang mit der Zeit, die er als müßiggängerischer Snob ein Leben lang vergeudete, um sie in seinem Werk wiederzugewinnen, unversehrt und unverbraucht, ursprünglich wie ein Diamant, in dem sich sämtliche Farben und Aromen jener Jahre brechen, in denen man von nichts Ahnung hatte und die Welt eine Schatztruhe ungelöster Rätsel war. Als der Protagonist seines Buches in aller Unschuld eine Gräfin durch die Worte beleidigt, ihr Haus sei so schön wie eine alte Bahnstation, wusste er nicht, dass ein Kind das nicht wissen kann, dass der von ihm angestellte Vergleich unangemessen war und nichts einer Gräfin weniger gefallen konnte, als dass ihr Haus an einen alten Bahnhof in der Provinz erinnert. Aber er gab damit einen Fingerzeig für die Zeit, in der er es wüsste – wie Kinder auf dem Weg durch den Wald Steinchen streuen, um sich auf dem Rückweg in der Zeit zurechtzufinden –, in der er schriebe, so weit ihn der Zug in der Nacht auch fortgetragen haben mochte. Prousts Strategie im Umgang mit der Zeit ins Gegenteil verkehrend, schrieb Samuel Johnson in seiner Jugend und hörte damit auf, nachdem ihm eine vom König gewährte Pension zuteilgeworden war. Er sagte den berühmten Satz: »Wer aus einem anderen Grund als des Geldes wegen schreibt, ist ein Idiot.«

Fortan beschäftigte er sich damit, seine Zeit in Tavernen und im Salon der Mrs Thrale zu vertun, umgeben von einem erlesenen Publikum, das jede seiner Äußerungen registrierte, ohne es zu wagen, ihm zu widersprechen, so exzentrisch seine Behauptungen auch sein mochten. Eine seiner radikalsten, wenn wir Boswell glauben dürfen, war, dass alles, was der Mensch im Laufe seines Lebens tut – der Krieg, die Liebe, die Arbeit, das Vergnügen –, er nur tut, um die Zeit zu füllen, aus keinem anderen Grund. Aber die damit ausgeschlossenen Gründe sind all diejenigen Gründe, deretwegen wir Dinge tun, und wenn wir Johnsons Ausschluss auf den Schriftsteller übertragen, erhalten wir den erhabenen Dandy, der sich aller traditionellen Beweggründe für seine Arbeit entledigt hat: Verantwortung der Gesellschaft und seiner Zeit gegenüber, Zeugnis ablegen von der eigenen Erfahrung, Kritik an den Missständen der Welt, sein Inneres eloquent nach außen kehren und der ganze übrige Plunder, der ihm zeitlebens seinen Seelenfrieden vergällt hat. Für ihn würde nur mehr eine Zeit existieren, die ohne seine Arbeit leer bliebe, eine Zeit, die es zu besetzen gilt, so wie man nach langer Belagerung die Stadt der Träume besetzt.

Aus dem Spanischen von Christian Hansen