

Die Kunst am Ende

Joan Didions Bücher über das Sterben

VON FRANK KELLETER

Elegien dürften zu den ältesten Formen der Literatur überhaupt gehören. Schon der bloße Akt des Schreibens scheint ursächlich mit der Erfahrung eines Verlustes zusammenzuhängen. Als Erinnerungstechnik verlängert Schrift die Gegenwart einer Aussage weit über ihren Anlass, ja über die körperlichen Grenzen der Mitteilungsfähigkeit jedes Urhebers hinaus. Das hat etwas Tröstliches: Handelt Aufgeschriebenes nicht seiner ganzen Form nach vom unwahrscheinlichen Bleiben eines Vergangenen? Zugleich ein Schwindel, überraschender Einbruch widersprüchlicher Informationen: Man liest die lebendigen Worte einer toten Person, erlebt geisterhafte Jugend, findet die Hochzeitseinladungen von Personen, die längst nicht mehr verheiratet sind.

Das letzte Bild stammt aus Joan Didions *Blue Nights*, einem 2011 erschienenen Buch über den Tod ihrer Adoptiv-

tochter Quintana Roo Dunne, die sechs Jahre zuvor im Alter von 39 Jahren an den langjährigen Folgen einer Lungenentzündung gestorben war.¹ Der Umschlag der amerikanischen Erstausgabe trennt den Namen der Autorin durch eine Informationszeile vom Titel des Buches ab. Lesern und Käufern wird mitgeteilt, wer Joan Didion ist: »Author of *The Year of Magical Thinking*.« Auch die Schrifttype des Covers verweist auf *The Year of Magical Thinking*; sie ist identisch mit der Schrifttype, die 2005 für den früheren Titelumslag verwendet wurde, ein Werk, für das Joan Didion den National Book Award erhielt.² Es handelte vom Tod ihres Mannes John Gregory Dunne, dessen Herz im Dezember 2003 überraschend aufgehört hatte, zu schlagen.

Elegien gehören nicht nur zu den ältesten, sondern auch zu den erfolgreichsten Literaturformen. Oft fällt es schwer,

¹ Joan Didion, *Blue Nights*. New York: Knopf 2011; *Blaue Stunden*. Aus dem Englischen von Antje Rávic Strubel. Berlin: Ullstein 2012.

² Joan Didion, *The Year of Magical Thinking*. New York: Knopf 2005; *Das Jahr magischen Denkens*. Aus dem Englischen von Antje Rávic Strubel. Berlin: Claassen 2006.

die existentiellen und handwerklichen Dimensionen dieses Erfolges zu trennen. Die Fähigkeit zu trauern ist offenbar eine Frage der Zeit ebenso wie eine Frage der Kunstfertigkeit. Der historische Erfolg elegischer Literatur hat durchaus mit ihrer Wiederholbarkeit zu tun, oder genauer: mit dem beruhigenden Weiter wohlgeformter Worte, Bilder und Erklärungen für etwas, das anderenfalls eine singuläre Katastrophe, das Ende einer Welt wäre. Traurige Geschichten berichten mit großer Routine und oft merkwürdiger Schönheit davon: Gestorben wird immer.

Aber so wie Schrift und Verlust zueinander gehören, so neigt das Schreiben immer auch einer anderen Art des Schwindels zu: der Fiktion, verstanden als die Möglichkeit, Risiken durchzuspielen, ohne sich körperlich in Gefahr zu begeben. Solange wir vom Tod lesen und schreiben, betrifft er uns, ohne uns zu treffen.

Dass Joan Didions neues Erinnerungsbuch als Fortsetzung einer hoch gelobten, zutiefst persönlichen und doch massenhaft gelesenen – einer in jeder Hinsicht erfolgreichen – Schrift über das Trauern auftritt, ist damit inhaltlich so gerechtfertigt wie es ästhetisch verunsichert. Ein Hauch von Unanständigkeit scheint über der Werbeinformation zu liegen, die den Titelumschlag von *Blue Nights* in Autoren- und Titelzeile zertrennt. Von hier aus ist es offenbar nicht weit zu den Algorithmen für Konsumprofile mit ihren automatisierten Kaufempfehlungen: Wenn du jenes Buch über das Sterben mochtest, wird dir auch dieses gefallen. Für ein Verständnis dessen, was Literatur ist, mag es bedeutsam sein, dass solche Aussagen häufig zutreffen. Und so ist es auch für *Blue Nights* folgenreich, weil stimmig, dass Joan Didion schon auf dem Cover ihres Buches nicht als Witwe, als Mutter oder in sonst

einer Alltagsrolle vorkommt, sondern als Schriftstellerin: als eine, die das Schreiben zu ihrem Beruf und Lebensunterhalt gemacht hat.

Lebensunterhalt ist ein weiterer Begriff, der sich nur schwer nach seiner geschäftlichen und kreativen Seite hin auftrennen lässt. Eine 2006 erschienene Anthologie der nichtfiktionalen Werke Joan Didions trägt den Titel *We Tell Ourselves Stories in Order to Live*, ein Zitat des ersten Satzes eines ihrer berühmtesten Bücher.³ Schon damals, in *The White Album* (1979), konnte man sich fragen, ob das als bibliophiler Erbauungspruch oder in einer banaleren, vielleicht auch dunkleren Bedeutung gemeint war.

Schon damals, und nicht erst in den Erinnerungen an das Sterben von John Gregory Dunne und Quintana Roo Dunne, konnte man bei Didion von apparatmedizinischen Fahndungen und pharmazeutischen Regimes lesen, von den Krankenhausaufenthalten und Bewusstseinsstörungen der Autorin, vom Versagen des Körpers, von Schmerzen im Kopf und den Versuchen dieses Kopfes, seine Schmerzen so zu beschreiben, dass sie hierdurch vielleicht aufhören mochten. Die Ärzte diagnostizierten schließlich Multiple Sklerose. Als die Krankheit wider Erwarten und entgegen aller medizinischen Vorhersagen remittierte, änderte Didion ihren Prosalstil trotzdem nicht mehr. Man nimmt ihr ab, wenn sie schreibt, sie schreibe, um in der Welt überhaupt bestehen zu können.

In Literaturgeschichten taucht Joan Didion oft als Vertreterin des New Journalism auf, von dem es auch in guten Einträgen heißt, er habe in den sechziger und siebziger Jahren das Subjektive in das Genre der Reportage eingeführt. Kaum etwas könnte Didions Literatur weniger genau beschreiben. Anders als Tom Wolfe auf seiner Suche nach vorteilhafteren Auftrittsformen für die bericht-

³ Joan Didion, *We Tell Ourselves Stories in Order to Live*. New York: Knopf 2006; *Wir erzählen uns Geschichten, um zu leben*. Aus dem Englischen von Antje Rávic Strubel. Berlin: Claassen 2008.

erstattenden Gattungen – anders als Hunter S. Thompson, dem überdrehten Zeremonienmeister sozialer Wahrnehmungsexperimente – und anders auch als Michael Herr, der den Vietnamkrieg als absurdes Theater vorführte und dabei die Stimme des Reporters so nachhaltig heroisierte, dass es amerikanischen Kriegsberichterstatlern bis heute unmöglich scheint, in einem anderen Ton über das staatlich sanktionierte Töten zu schreiben – anders als die großen männlichen Selbstdarsteller des New Journalism, die Revolutionen noch vor deren Eintritt mit dem Gestus kommender Veteranen ausriefen, arbeitete Didion an einer eher disziplinierten Art selbstdienlicher Dokumentation. Im Vorwort ihrer ersten Essaysammlung findet sich eine kurze Selbstbeschreibung, die seitdem in fast jedem Artikel über Joan Didion zitiert wird. Ihre nützlichste Eigenschaft als Reporterin, heißt es dort, sei ihre geringe Körpergröße, zusammen mit einer fast neurotischen Angst vor Begegnungen mit größeren Menschengruppen. Aufgrund ihrer Verslossenheit merken andere oft gar nicht, dass sie anwesend sei und welche Folgen diese Anwesenheit habe.

Eine Beobachterin also, im besten Sinn des Wortes. Ob sie über das Getty Museum oder über den Vorsommer 1967 in San Francisco schrieb, über die Büroarbeiter einer kalifornischen Transportbehörde oder über Hochzeiten in Las Vegas: Immer sprach sie als Beistehende, die mit den Wänden und Fassaden der beobachteten Welt am liebsten verschmelzen mochte, um von solch vorübergehend gesicherter Position aus zu registrieren, was allen außer ihr als selbstverständlich erschien. Mit der gleichen kalten Neugierde, die durchaus der Überheblichkeit fähig war, blickte sie auf die eigene Person. Selbst in den Beschreibungen ihrer Migräne ging es somit um »the way we live now«, jene alte Frage Anthony Trollopes, die von Tom Wolfe als das große Thema eines neuen Journalismus identifiziert wurde. In Didions wahrscheinlich bekanntes-

tem Text, *Slouching Towards Bethlehem* (1967), entstand auf diese Weise ein unbehagliches Porträt der Hippies von Haight-Ashbury, die bei ihr als Vertreter einer Gegenkultur im Wortsinn auftraten: spiegelverkehrte Emissäre eines selbstvergessenen Totalitarismus, verlorne Schauspieler einer konsumistischen Hölle.

Es gibt Leser, die Didion deswegen für eine Konservative halten. Zutreffender wäre es, in ihr eine verstörte Zeitgenossin mit einem ausgeprägten Gespür fürs Surreale zu sehen, eine ewig präsente Zuschauerin, die es sich um des eigenen Verstandes willen nicht leisten kann, den Blick von den Kulturkämpfen abzuwenden, die um sie herum toben, weil achtsames Aufpassen vielleicht ja doch einen Hinweis zu Tage fördert, der den ganzen Irrsinn erklärt. Es ist die Vermutung eines Kindes, die Erwachsenenwelt würde sich selbst begreifen, kenne eine Antwort, die man selbst nur noch nicht gefunden hat, weil man die falschen Bücher liest oder wichtige Spielregeln missversteht. Die unvermeidlich sich einstellenden Enttäuschungen lassen manchen Zynismus gerechtfertigt erscheinen.

The Year of Magical Thinking berichtet auf diese Weise, wie Didion nach dem Herzanfall ihres Mannes Zuflucht in der Recherche suchte, medizinische Fachliteratur und große Dichtungen nach Lösungen durchforstete, wie sie Begriffe definierte und zufällig gehörte Aussagen neu einordnete, in der Hoffnung, es möge sich ein Anhaltspunkt für gesichertes Wissen auftun. Nichts half. Am Ende bieten die Bibliotheken und Datenbanken nur Aberglauben. Trotzdem schreibt sie ein Buch für diese Bibliotheken und Datenbanken.

Dann stirbt das einzige Kind noch vor der Veröffentlichung von *The Year of Magical Thinking*. Fast alle Rezensionen erwähnen Quintana und feiern das Buch als bedeutenden Beitrag zur Trost- und Trauerliteratur. Die mediale Verwertungskette setzt ein, Interviews, Lesungen, Fernsehberichte; 2007 adaptiert

Didion *The Year of Magical Thinking* auch für das Theater. Das Einpersonenstück mit Vanessa Redgrave wird erfolgreich am Broadway aufgeführt, Quintanas Tod ist da schon Teil der Handlung. Schließlich *Blue Nights*, eine selbstquälerische, oft schmerzlich zu lesende Sammlung von Notizen über die unbegreifliche Abwesenheit der Tochter, begonnen im Juli 2010 an Quintanas siebtem Hochzeitstag. Erst spät im Text erreicht Didion den Satz, auf den sie vielleicht hinschreibt: »I no longer cry when I hear her name.« Darf man als Schriftstellerin zwei Klassiker der Trauerliteratur hintereinander verfassen? Oder ist das eine Frage des Könnens? Stilistisch knüpft *Blue Nights* jedenfalls nahtlos an frühere Schriften der Autorin an; es handelt sich erkennbar um einen Text von Joan Didion:

»In all of those intensive care units there were the same blue-and-white printed curtains. In all of those intensive care units there were the same sounds, the same gurgling through plastic tubing, the same dripping from the IV line, the same rales, the same alarms. In all of those intensive care units there were the same requirements to guard against further infections, the donning of the double gowns, the paper slippers, the surgical cap, the mask, the gloves that pulled on only with difficulty and left a rash that reddened and bled. In all of those intensive care units there was the same racing through the unit when a code was called, the feet hitting the floor, the rattle of the crash cart.

This was never supposed to happen to her, I remember thinking – outraged, as if she and I had been promised a special exemption – in the third of those intensive care units.

By the time she reached the fourth I was no longer invoking this special exemption.

When we talk about mortality we are talking about our children.

I just said that, but what does it mean?«

Die Wiedererkennbarkeit eines Stils: Am Ende hängt es von vergangenen Lektüren ab, ob man hierin die Spur einer Person oder Manierismus sieht. Martin Amis warf Joan Didion schon 1980 Letzteres vor. Ihr Stil sei ein Stil, der Sätze unablässig mit den gleichen Worten beginnen lasse, ein Stil der abermaligen Neubetonung, der kursiv gesetzten Zitate und der Absätze aus wenigen Worten: »Her style likes looking at the same things from different angles.« Als Kompliment war das nicht gemeint, denn Amis fand in den Essays von *The White Album* vor allem eines: Vorhersagbarkeit. Tatsächlich beschreibt »das Anschauen derselben Sachen aus verschiedenen Blickwinkeln« in beklemmend genauer Prognose das spätere Verhältnis von *The Year of Magical Thinking* und *Blue Nights*. Aber wie sich nicht wiederholen in einem Stil, der zum eigenen geworden ist? Oder verbietet sich das Weiter-schreiben beim Tod geliebter Menschen? Wäre es passender, schlicht zu verzweifeln und die Flucht zu ergreifen?

Die Vorstellung einer Flucht aus dem Leben ist in *Blue Nights* allgegenwärtig, ohne je direkt ausgesprochen zu werden. In bedrückender Weise führen die Aufzeichnungen einen verdeckten Kampf um die körperliche Fortexistenz der Autorin. Der Gedanke der Wiederholung spielt dabei eine für Überlebensfragen angemessen wichtige Rolle. Früh im Text zitiert Didion eine Studie über Depression, in der nach dem Grund scheinbar grundloser Selbstmorde gefragt wird:

»Karl Menninger used (the phrase ›the apparent inadequacy of the precipitating cause‹) in *Man Against Himself*, by way of describing the tendency to overreact to what might seem ordinary, even predictable, circumstances: a propensity, Dr. Menninger tells us, common among suicides. He cites the young woman who becomes depressed and kills herself after cutting her hair. He mentions the man who kills himself because he has been advised to stop playing golf, the child who commits suicide because his canary died,

the woman who kills herself after missing two trains.

Notice: not one train, *two* trains.

Think that over.

Consider what special circumstances are required before this woman throws it all in.«

Wann ist Selbsttötung ein Irrtum, wann wird sie einer Realität gerecht? Wie lange kann eine Schriftstellerin ihren Stil noch ändern, eine neue Form der Anwesenheit in ihren Texten suchen? Und wann muss sie den Geschichten und dem Leben (»we tell ourselves stories in order to live«) ein Ende setzen? Bereits nach dem Tod des Ehemannes oder erst nach dem Tod der Tochter? Bald merkt man: Hier schreibt wirklich jemand gegen den Selbstmord an. Indiskret wirkt das deshalb nicht, weil die Existenz des Buches von einem gewissen Erfolg zeugt. Noch einmal hat Didion all ihre Kunst aufgeboten. Doch lange Passagen in *Blue Nights* handeln von ihrer Angst, nicht mehr schreiben zu können (»What if I can never again locate the words that work?«) – und zugleich vom Überdruß, überhaupt noch etwas zu erinnern, sich überhaupt noch fortzusetzen. Zu erinnern, schreibt sie, heißt die alten Hochzeitseinladungen von Personen zu finden, die längst nicht mehr verheiratet sind: »There is no drawer I can open without seeing something I do not want, on reflection, to see.« Ein Satz von selbstwidersprüchlicher Schönheit.

Tatsächlich waren Didions Berichte vom Untergang immer schon eines: schön. Es ist eine karge, fast modernistische Schönheit, selbst in den apokalyptischen Steigerungsreihen, denen die Autorin nie ganz widerstehen konnte. Sie schreibt Sätze, die man (so John Leonard) singen möchte und deren Klarheit doch wie eine Wunde vor uns liegt. Nicht zufällig ähnelt Didions Ästhetik des Satzbaus der Kriegsprosa Ernest Hemingways. In beiden Fällen zeigt sich sprachliche Verknappung als kulturtherapeutische, zutiefst ethische, letztlich paradox sich selbst heroisierende Reak-

tion auf die Desaster der Moderne. Bei Hemingway ist es der Erste Weltkrieg, der den Erzähler von *A Farewell to Arms* (1929) zwingt, seine Äußerungen auf parataktische Benennungen zu reduzieren:

»There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honour, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.«

Noch in ihren rhapsodischen Momenten bewahrt Didions Prosa einen Rest solchen Glaubens an die Wahrhaftigkeit überzeugungsloser Beschreibungskunst. 1995 verfasste sie in diesem Sinn ein erhellendes Porträt von Newt Gingrich, das zu weiten Teilen aus Zitaten und Paraphrasen bestand. Eine Ästhetik dokumentarischer Authentizität war das dennoch nicht mehr. Bei aller Festigkeit des Blicks traut dieser Stil der eigenen Beobachtungsgabe meist nicht mehr über den Weg. Die Namen, Daten, Adressen und Zahlen, die in Didions Texten eine tragende Rolle spielen, würden gern nüchternen Zeugnis ablegen, aber ihr Koordinatensystem gerät ständig ins Schwanken, weil sich hinter jeder sorgsam notierten Hausnummer ein Strudel weiterer Geschichten auftut. So wird Unbedeutendes ominös, Leichtes lastet schwer. Jeder Popsong im Radio birgt eine grauenhafte Botschaft:

»The beach on which we lived ... had only three houses that were occupied year-round. One of these three houses was owned by Dick Moore, a cinematographer who, when he was not on a location, lived there with his two daughters, Marina and Tita. It was Tita Moore who started the club with Quintana that entailed posting ›Mom's Sayings‹ in our garage. Tita and Quintana also had

an entrepreneurial enterprise, ›the soap factory,‹ the business mission of which was to melt down and reshape all remaining bars of the gardenia-scented I. Magnin soap I used to order by the box and sell the result to passers-by on the beach ... Once when we were living in the beach house we came home to find that (Quintana) had placed a call to what was known familiarly on our stretch of the coast as ›Camarillo.‹ Camarillo was at that time a state psychiatric facility twenty-some miles north of us in Ventura County, the hospital in which Charlie Parker once detoxed and then memorialized in ›Relaxin' at Camarillo,‹ the institution sometimes said to have provided inspiration to the Eagles for ›Hotel California.‹

She had called Camarillo, she advised us, to find out what she needed to do if she was going crazy.

She was five years old.

On another occasion we came home to the beach house and found that she had placed a call to Twentieth Century-Fox.

She had called Twentieth Century-Fox, she explained, to find out what she needed to do to be a star.

Again, she was five years old, maybe six.

Tita Moore is dead now, she died before Quintana did.

Dick Moore is dead now too, he died last year.

Marina called me recently.

I do not remember what Marina and I talked about but I know we did not talk about the club with ›Mom's Sayings‹ in the garage and I know we did not talk about the soap factory and I know we did not talk about how the ends of the beach got submerged by the tide.

I say this because I do not believe that Marina or I could have managed such a conversation.

*Relax, said the night man –
We are programmed to receive –
You can check out any time you like –
But you can never leave –*

So goes the lyric to ›Hotel California.‹

Es ist schwer zu sagen, was an dieser (gekürzten) Passage mehr beeindruckt: die Fertigkeit, mit der jede neu aufgerufene Erinnerung die vorangehende vertieft, ohne wirklich an sie anzuschließen, bis endlich alle Elemente in einer überraschenden, aber notwendig erscheinenden Gesamtbeziehung zusammenfinden – oder die Häufigkeit, mit der man solches schon gelesen hat, und auch nicht nur bei Joan Didion. Die scheinbar alternativen Karriereoptionen Nervenklinik oder Hollywood stecken das thematische Spielfeld einer ganzen Gattung kalifornischer Schauerliteratur ab, in der Berühmtheit und Wahn, Filmemachen und Alltagswirklichkeit, das Herstellen und das Erleben von Geschichten permanent ineinander übergehen. Am Ende jeder Referenzkette, als letzter Sinnzusammenhang aller zufällig sich kreuzenden Lebenswege, steht dabei immer und geradezu genrenotwendig der Tod, nicht selten als Gewaltverbrechen:

»Diana is dead now. She died in 1971, at age forty-five, of a cerebral bleed.

She had collapsed after a wardrobe fitting for a picture she was due to start in a few days, the third lead, after Tuesday Weld and Anthony Perkins, in *Play It As It Lays*, for which John and I had written the screenplay and in which she was replaced by Tammy Grimes. The last time I saw her was in an ICU (Intensive Care Unit) at Cedars-Sinai in Los Angeles. Lenny and I had gone to Cedars to see her. The next time Lenny and I were in an ICU at Cedars together it was to see her and Nick's daughter Dominique, who had been strangled outside her house in Hollywood.«

Mit derselben furchtbaren Zielstrebigkeit fasste *The White Album* die Manson-Morde des Sommers 1969 in einem einzigen Satz zusammen: »I remember that no one was surprised.« Auch in *Blue Nights* sterben die Menschen, als ob sie Romanfiguren wären, deren reihenweises Ableben eine größere kulturelle Verfallsgeschichte zu bebildern hätte. Vanessa Redgrave's Tochter Na-

tasha kommt fünfundvierzigjährig bei einem Sturz in einem Anfängerskikurs ums Leben; Didion und Quintana hatten sie zum ersten Mal getroffen, als Natasha mit dreizehn Jahren ihren Vater, den Filmregisseur Tony Richardson, in Los Angeles besuchte, der dort in einem Haus lebte, das zuvor Linda Lovelace, der unglückseligen Hauptdarstellerin aus *Deep Throat*, gehörte; Richardson selbst starb noch vor Natashas Hochzeit 1991 an Aids.

»No special exemption«: Es ist egal, von wie vielen Menschen man gesehen und bewundert wurde, wie intensiv man geliebt oder wie nachhaltig man in der Wirklichkeit anderer eine Rolle gespielt hat – auch die Lebensgeschichten von Stars und Leistungsträgern sind Geisterbiographien. Stellenweise meint man, einen Roman von Bret Easton Ellis zu lesen, dem einst talentiertesten Imitator von Didions Stil, bis er diesen in *Imperial Bedrooms* (2010) mitsamt dem eigenen Ruf zugrunde richtete. Vielleicht aufgrund solcher Filiationen fällt es bisweilen schwer, die Nuancen des California Gothic in Didions Memoiren zu würdigen. Die Angemessenheit einer sprachlichen Haltung – der Unterschied zwischen einer kunstvollen und einer manierten Wiederholung – ergibt sich eben auch daraus, was ein Leser schon gelesen hat. Es ist wie in allen menschlichen Begegnungen: Etwas ist gestorben, wenn ein Gedanke, eine Bewegung, als Gewohnheit durchschaubar erscheint.

Dabei misstrauen Didions Memoiren sich selbst am meisten, wenn sie handeln, wie sie anders nicht können. Die Kinderalpträume der Tochter leben noch einmal in schreckenerregenden Vignetten auf, in denen der Unhold eine Baseballkappe mit der Aufschrift »Gulf« und genau beschreibbare Arbeitskleidung trägt. Aber dann mag die Erzählerin es selbst nicht mehr glauben. Warum solch verstörende Genauigkeit, warum Geschichten so wirksam, dass man sie schließlich selbst für wahr hält? Warum, fragt Didion, behauptet sie eigentlich,

eine Kalifornierin zu sein, wenn sie doch seit 1988 die meiste Zeit in New York gelebt hat? Nicht nur *Where I Was From* (2003) – ihr dunkles Kalifornienbuch, das *The Year of Magical Thinking* und *Blue Nights* vorangeht wie der heimliche Auftakt einer Serie, die dann eine unvorhergesehene Wendung zum noch Schlimmeren nimmt –, sondern alles, an dem sie zeitlebens schrieb und weiter schreibt, wird nun als Überzeugungsschutz verdächtig: »the detritus of misplaced belief«.

Martin Amis warf Joan Didion aus Anlass des Endzeitberichts *Slouching Towards Bethlehem* vor, sie vergesse, dass das Ende schon immer da war: »Probably all writers are at some point briefly under the impression that they are among the first to live and work after things fell apart. The continuity such an impression ignores is a literary continuity. It routinely assimilates and domesticates more pressing burdens than Miss Didion's particular share of vivid, ephemeral terrors«. Mag sein, aber es liegt in der Natur des Todes, dass sein Auftreten im Leben immer vorhersagbar und flüchtig in einem ist: ein Wiederholungsphänomen, das die Vorstellung literarischer Kontinuität selbst vor einige Herausforderungen stellt.

Auch in *Blue Nights* scheint Joan Didion zu vergessen, dass sie ähnliche Abgründe schon früher vermessen hat und dabei stets in klarer Sprache vom Versagen klarer Sprache schreiben konnte. Wird das aktuell erreichte Ende dadurch unwirklicher? Man könnte es auch Vergegenwärtigung nennen: den Versuch, längst Bekanntes wie zum ersten Mal real zu sehen, mit den Mitteln, die man sich im Lauf eines Lebens hierfür eben erarbeitet, bis sie Besitz von einem ergreifen.

Didions Ästhetik der leitmotivischen objets trouvés und der wiederholten Neubegutachtung scheint nicht schlecht für eine solche Aufgabe geeignet. Wie immer, wenn es um das Sterben geht, ist dabei die Gefahr des Formelhaften gegeben – die »blauen Nächte« im

Titel rufen das poetische Klischee der unmerklich ineinander übergehenden Jahreszeiten auf –, aber im Vergleich zu den härteren Dogmatismen ihrer meisten männlichen Kollegen, Amis eingeschlossen, scheint Didions Wille zur Selbsttäuschung in *Blue Nights* weitgehend aufgebraucht.

Bei keiner Trostformel hält es der Text länger als ein paar Seiten aus und kann doch nicht verhindern, dass es noch einmal ein schönes Buch geworden ist, angefangen beim Titelumschlag mit königsblauen Buchstaben auf blassblauem Grund. Nur die Buchstaben N und O heben sich auf Carol Devine Carsons klassisch anmutendem Coverdesign sanft ab,

so dass sie als NO und ON zugleich lesbar werden. *The Year of Magical Thinking* buchstabiert auf diese Weise noch den Namen JOHN. Wie alle Literatur, die für Leser geschrieben wird, tritt Didions letztes Buch schon materiell als gefälliges, zur weiteren Nutzung sich anbietendes, auch warenförmiges Objekt auf, in dem doch die Selbstzerstörung wuchert.

Blue Nights zeigt eine Schriftstellerin am Ende ihrer Kunst. Was immer sie hiernach noch schreiben mag, ein nächstes Buch in dieser unheilvollen Serie, über den nächsten Todesfall in der Familie, wird es von ihr nicht mehr geben können.