

Annette Brockhoff

Das Schreibheft

Gebrauchsanweisung

Form – das ist der Fußabdruck im Sand, wenn man zurückschaut. Kunst besteht aus Formen, die wir im Bemühen, mit uns selbst mitzuhalten, uns zu definieren, uns im Vorwärtsgen selbst zu erschaffen, zurücklassen, wie Malone im Sterben oder Genet im Gefängnis. (Ronald Sukenick)

Fünfzehn Jahre, gebunden in neunundzwanzig Hefte, ein schwarzes Loch im Regal: Black Box der Erinnerung, oder „Die Kunst ist ein Schrank“. Urs Widmer fiel mir ein, der, aufgefordert, einen Essay über Vladimir Nabokov zu schreiben, versucht, sich an dessen Bücher zu erinnern, ohne nochmals hineinzuschauen: „Es geht mir“, stellt er fest, „mit seinen Büchern wie mit allen andern Büchern auch. Ich vergesse auch sie, diese bezaubernden Meisterwerke, zu 98%. Es müssen nur zwanzig Jahre – drei Umzüge, vier Tode, fünf andere Bücher – dazwischen liegen, und es bleibt nicht viel mehr als eine Art Klima in mir erhalten, die Erinnerung an eine Liebe und Begeisterung, ein ziemlich wort- und eher bildloser Nebel, der dennoch sein eigenes Licht hat ...“

Erinnerung sprich! – An was erinnerte ich mich? Es war ausgerechnet ein Text von Louis Paul Boon, „Magenschmerzen“, ich sah ihn deutlich auf der rechten Seite von *Schreibheft 27* stehen, ein massives Lettern-Geschwür. Wer Magenschmerzen hat, hat eigentlich Sprachschmerzen, höre ich Raymond Queneau aus dem Hintergrund. „Ich erinnere mich, wie Mädchen werfen“, fiel mir merkwürdigerweise noch ein, dieses winzige Element in Uli Beckers Paraphrase auf George Perecs Erinnerungstext *Je me souviens – mémoire involontaire* einer ganzen Generation.

Und die eigene Geschichte, die doch so eng mit dem *Schreibheft* verwoben war? Sie krümmte sich seltsam zurück vor seiner schwarzen Rückenansicht ...

Magische Quadrate

Ich nahm die Hefte aus dem Regal und legte sie auf meinem buntgemusterten Teppich aus: „Leben in die Breite“, Wunschtraum von A.F.Th. van der Heijdens „arschlöchrigen“ Helden, die Farbpalette des Teppichs in neuen Flächen konzentriert. Ein Heft fiel heraus, Blickfang und Leerstelle zugleich: „Vom Leichentuch des Meeres“, Nr. 37 über Herman Melville, das einzige Heft in Weiß, das sich, auch wenn es unglaublich klingt, in einem unscheinbaren Webfehler meines Teppichs wiederholte. Georges Perec kam mir wieder in den Sinn, der in seine methodisch ebenso streng wie bizarr konzipierten Puzzles immer einen Webfehler eingebaut hatte, ein „blanc“.

(Einen Webfehler des *Schreibhefts* von oulipotischer Qualität wird übrigens derjenige entdeckt haben, der seinen Blick über die „alte“ *Schreibheft*-Rückenfront hat streifen lassen: Heft 35 scheint es danach zweimal zu geben. Schuld Jacques Roubauds, der sich im Introitus von Nr. 35 den Exerzitien einer Würdigung eben dieser

Nummer unterzieht? Zeigefinger des Zufalls auch, daß der prologische Brief Melvilles „Wie ich meine Zeit zubringe“ in Nr. 37 versehentlich 1950 datiert ist?)

Wa(h)lverwandtschaften: Mit Perecs *Ein Mann, der schläft* war ein Stück von Melvilles Schreiber Bartleby wiedererstanden, als Geschichte eines großen Rückzugs ins Nichts des Schlafs. Dem Sucher Percival Bartlebooth fehlte in der Minute seines Todes der letzte Stein, der sein Hafen-Puzzle hätte komplettieren können. Paul Gadenes „Wal“ tauchte auf und Jean-Pierre Lefebvres „Red Moby“ im weißen Heft, in dem ein rasanter Vergleich der Zeitgenossen Melville und Marx ihren beiden Walen, *Moby-Dick* und dem *Kapital*, ungewöhnliche Perspektiven abgewinnt. Es war Malcolm Lowry, dem, wie Melville, die Gebrauchsanweisung fürs Leben abhanden kam und dessen Konsul, so seine Frau, eher Moby-Dick als Ahab glich.

Ich ließ meine Blicke noch einmal über das ausgebreitete *Schreibheft*-Puzzle streuen und musterte die anderen Dossier-Titel: „Die zusammengeschriebene Welt“, „Take it to the Limit“, „Autobiographien des begehrenden Subjekts“ – Galten sie nicht immer schon dem *Schreibheft* selbst, wurden zum selbstbezüglichen Kommentar, spiegelten kaleidoskopisch Methodik, Anspruch und Begehren?

Ich dachte an Jan Kjørstads Roman *Homo falsus*, mit dem er quasi den Jugendtraum seines Ich-Erzählers einholt: „Unter dem Einfluß der Zauberkunst wollte ich mir eine akrobatische Virtuosität aneignen; ein Buch schreiben, mit Kommunikationsmöglichkeiten und kollektiver Bedeutung so groß wie die des Telefonbuches; ein Werk mit dem Zeitbewußtsein des Kalenders und mit einer Spannung wie bei der Lottoziehung; ein Roman, der im Laufe der Zeit den Status eines Teppichs von Bayeux der 50er und 60er Jahre erhalten sollte; Seiten voller Worte, die den Weg ins Unerreichbare pflasterten, die äußere Grenzen sprengten wie Marco Polo, innere wie Giordano Bruno, eine so gefährliche Schrift, daß der Papst sie auf den Index setzen würde.“

Die öffentliche Verbrennung von Robert Coover fiel mir ein, aber in diesem Fall war es die Autozensur der amerikanischen Buchverlage, die das Erscheinen dieser fulminanten amerikanischen Kultursatire hinausshob. – Nein, viel gibt es nicht mehr, was auf irgendeinem Index erscheinen würde. Selbst der fundamentalistische Terror, der Salman Rushdie inquisitorisch zum Freiwild erklärte, könnte im Zeichen dessen, was landauf landab mit dem Un-Wort „Globalisierung“ umrissen wird, einer gutmütigeren Variante staatstragender Intoleranz weichen. Es sind die schwarzen Löcher der Kulturindustrie, in denen die Literatur, seitdem sie den Weg der Ware mit allen anderen Konsumgütern beschreiten muß, zu verschwinden droht, wenn sie sich gegen leichte Konsumierbarkeit sperrt.

Ein alter Hut, vielleicht. Aber immer wieder Grund zur Klage und für Verlustbilanzen. Welch eine Ironie war es doch, daß einer der größten amerikanischen Romane der Nachkriegszeit, *JR* von William Gaddis, sein Schicksal thematisch vorweggenommen hatte, wie Paul Ingendaay in *Schreibheft* 32 bemerkt: „Als großangelegte Wirtschafts- und Konsumkritik sperrt sich der Roman seinerseits vehement gegen Konsumierbarkeit. Das Marktprinzip, das er minutiöser zeigt als irgendein anderes Buch, beweist sich so auch an ihm selbst: es entspricht der Logik von Angebot und Nachfrage (und dürfte Gaddis kaum überrascht haben), daß *JR* in der Gruft der unbequemen, ungeliesenen Bücher verschwunden ist.“

Den schwindenden Möglichkeiten der Kunst im Zeitalter ihrer totalen Reproduzier- und Verfügbarkeit ins Auge blicken, immer wieder die Frage zu stellen, „was einer Welt, deren System sich zu Tode läuft, noch entgegengesetzt werden kann – und ob dieses Etwas, sofern auffindbar, die Kunst ist“ (Ingendaay) und welche, wie Gaddis es

tat, – diese paradoxe Obsession, sie wohnt auch dem *Schreibheft* inne, seiner monströsen Textgestalt, seinen verschachtelten Kontexten, seiner Intransigenz gegenüber dem literarischen Mainstream: eine störrische Beharrlichkeit, die sich nicht rechnet, nicht auszahlt und eben deshalb den Glücksfall einer Literaturzeitschrift hervorgebracht hat, die – so pries Ingendaay die Gaddis-Romane – „man einigemale lesen kann, ohne sie auszuschöpfen, die immer dazu herausfordern, sie ein- und auszustülpen wie einen Handschuh: sie neu und anders zu lesen, sie 'umzulesen'“.

Der Tod oder hinaus im Flug

Louis-Ferdinand Céline und Malcolm Lowry stehen für die Anfänge einer privaten Recherche, die weniger auf die Präsentation bereits gesicherter Erkenntnisse als auf den Erkenntnisprozeß selbst zielte. „Er kämpfte gegen Krieg, Kolonialismus, Mittelmäßigkeit, Klischees und gegen die Gesellschaft in einem Stil und einem Ton, die uns begeisterten“, hatte der emphatische Kommentar Simone de Beauvoirs angesichts von Célines Roman *Reise ans Ende der Nacht* gelautet.

Céline war Anfang der achtziger Jahre auch in Deutschland anstößig genug, um sich von der Nabelschau der „Selberschreiber“ abzuwenden und den *Schreibheft*-Diskurs, der um Peter Weiss, Ernst Weiss und Wolfgang Koeppen kreiste, auf die Zukunft hin zu öffnen.

Nun ging mir plötzlich auf, daß die Bücher nicht selten von anderen Büchern sprechen, ja, das es mitunter so ist, als sprächen sie miteinander. (Adson van Melk)

Die Beschäftigung mit dem aufsässigen Krakeeler Céline, die in Heft 16 mit der Veröffentlichung seines letzten Interviews begann und in seinem Umfeld immer wieder auch Texte der sich auf Céline berufenden nouveaux romanciers ansiedelte, kulminiert in Heft 22 mit einem kommentierten Neuübersetzungsversuch einiger Passagen jener epischen Menschheitsbeschimpfung, deren ästhetische Provokation vor allem im Gebrauch des Argot lag. – Ein Versuch, der bis heute ohne Resonanz geblieben ist. Célines *Reise ans Ende der Nacht* ist auch 65 Jahre nach seiner Übersetzung durch Isak Grünberg nur in jener um syntaktische und metaphorische „Ungereimtheiten“ bereinigten Fassung zu lesen, wie sie das Deutsche Reich, dem sich Céline später an den Hals warf, für ästhetisch kompatibel hielt.

Besser ging es dagegen Malcolm Lowry, dessen Roman *Unter dem Vulkan* etwa zeitgleich mit seiner Verfilmung durch John Huston in einer revidierten Übersetzung erscheinen sollte. Die „Reise“ Norbert Wehrs, des nach Autonomie strebenden Zeitschriftenmachers, zum inzwischen legendären Briefwechsel zwischen Lowry und seinem Übersetzer Clemens ten Holder, der in Heft 23 abgedruckt ist, geriet nicht nur buchstäblich zum Abenteuer – ein Krimi, der, so Wehr heute, durch weniger umwegige Recherchepfade um einiges hätte entschärft werden können –, sondern teilweise auch zum Korrektiv der in Arbeit befindlichen Übersetzung.

Der Briefwechsel, das – neben Melvilles Korrespondenz mit Nathaniel Hawthorne – vielleicht (auf)rührendste Zeugnis freundschaftlich-produktiver Zusammenarbeit überhaupt, und der energetische Schub, den seine Ausgrabung erforderte, mag einen Teil der Anhänglichkeit erklären, die zu immer neuen Stippvisiten bei Lowry führte, bis hin zur „Menschheitsdämmerungsdichtung“ des „verstumten Dichters“ in Heft 31:

Restbestände von 300 Lowry-Gedichten, die vor einem Bulldozer gerettet wurden und Vergleichen und Versagen eines Mannes bezeugen, der sich gerade zum Dichter berufen fühlte. Während William Carlos Williams die unsentimentale „Poesie des Allernächsten“ (Enzensberger) suchte, wurden die Zeichen des Verhängnisses, die „im Geist explodierten“, besonders im Rausch, für Lowry zur sinnlichen Erfahrung, der er „in hilflosem Entsetzen“ gegenüberstand.

Walschreiber

Die Leidenschaft für gestrandete „Walschreiber“ – wie Jürg Laederach Harold Brodkey in seinem *Schreibheft*-Nachruf genannt hat – äußert sich auch in der obsessiven Beschäftigung mit dem Werk Hans Henny Jahnns, dessen „kapitales“ Werk in den Strömungen der Zeit auf- und abtauchte, „gleichwie ein Wrack aus dem Meere“, bis zur Unkenntlichkeit glorifiziert oder diffamiert. „Man zerlegt den Elefanten, aber man sieht ihn nicht“, hatte Oskar Loerke 1920 die Vergabe des Kleistpreises für *Pastor Ephraim Magnus*, an dem sich bereits die Geister schieden, zu legitimieren versucht.

Moby-Dick und *Fluß ohne Ufer*: Auch Peter Weiss dient der in einem amerikanischen Journal nahegelegte Vergleich zwischen Jahnns und Melville als Aufhänger für einen Artikel über Jahnns Roman-Welten (H. 28): „Parallelen finden sich nicht nur im persönlichen Schicksal dieser Autoren, sondern auch in ihrer Themenwahl. Wie in *Moby-Dick*, der Geschichte vom Weißen Wal, wird auch in Jahnns Werk die Jagd nach dem Unerreichbaren mit wissenschaftlicher Präzision geschildert.“

Eine Auffassung, die nicht unwidersprochen geblieben ist. Wirklich (z)erlegt wurde der Elefant und omnipotente Visionär in Wolfgang von Wangenheim's Untersuchung zum Thema „Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns“. Sein provozierender Essay „Die Unwahrheit meines Erzählens. Über Sprache, Darstellung, Selbstdarstellung im Werk Hans Henny Jahnns“ (H. 26) weist an vielen Beispielen nach, wie „gespreizt, dabei durchaus wahllos und im Wortgebrauch sogar zwanghaft“ Jahnns Sprache sich gerierte, die, wie für eine Psychoanalyse monologisierend und zwischen Ästhetik und Moral nicht unterscheidend, eine Art „ritualisierte Selbstzensur“ betreibt: „In seinem Werk schlägt sich das soziale Elend eines Homosexuellen nieder, der das, was ihn zum Schreiben zwingt, nicht zu benennen wagt und nicht zu umschreiben vermag.“

Wer in Heft 25 Jahnns leidenschaftlichen, 1958 entstandenen Vortrag „Gegen das epigonale Denken und Empfinden“, gelesen hatte, wird hin- und hergerissen sein von widerstreitenden Gefühlen. Denn er stößt nicht nur auf eine gnadenlose Abrechnung mit der Aufrüstungs- und Atompolitik Ende der 50er Jahre, sondern zugleich auf die Einforderung politischer und ästhetischer Schriftstellerverantwortung: „Und was entsteht heute? Wo sind die Jüngeren, die zu sagen wagen, was gesagt werden mußte? Man sieht sie nicht oder sie sind nicht da. Der Schlamm eines unsäglichen Konformismus, einer restaurierten Romantik bedeckt die deutsche Dichtung ...“ So hallte Jahnns Klage durchs dumpfe Restaurationsklima der wiedererstarkenden Bundesrepublik.

Es gab sie, die Jüngeren, die sagten, was gesagt werden mußte. „Naturbilder“ und „glühende Einzelheiten“ waren es, die einen Autor wie Arno Schmidt an Jahnns besonders beeindruckten. „Träume, diese Blutergüsse der Seele“, eine glühende Einzelheit, mit der ein anderer – ein junger Wilder, Rolf Dieter Brinkmann – Jahnns seine

Reverenz erwies, indem er sie seiner Rom-Bilanz als Motto voranstellte, um die „anspruchsvolle Wirklichkeit“ seiner ausufernden Text-Bild-Montagen, der großen Vereinigungsmetapher aus *Fluß ohne Ufer* folgend, schließlich in eine umfassende Texttransfusion münden zu lassen.

Ein dritter Außenseiter aber, halbjüdisch und homosexuell, war es schließlich, der den Elefanten auf seine Weise auseinandernahm und den mythischen schwulen „Vater“ und sein Werk in seinem *Versuch über die Pubertät* buchstäblich einer Autopsie unterzog. Die Befreiung vom Zauber Jahnns, der wie ein Untoter und Wiedergänger Hubert Fichtes Kopf besetzt hielt, erfolgt als „Wiederholung einer kultischen und schamanistischen Prozedur“ (Hartmut Böhme): Vivisektion und Wiedergeburt statt Zerstückelung und Mumifizierung.

Dichtung ist Zweifel. Ideologie ist Abwesenheit von Zweifel. (Danilo Kiš)

Es gab ihn also, den Jüngeren, der wie Brinkmann die deutsche Kontinuität dekonstruierte, der hellwachtes Erinnern gegen die Persilscheine des Vergessens setzte: „Die ganze Mischpoke saß in Berlin zusammen und jetzt sitzt sie wieder in Bonn zusammen.“ Demnächst, wissen wir, sitzt sie wieder in Berlin zusammen. Des Kaisers neue Kleider oder „Das Vergangene ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen“.

Als aufgeklärter Jahn geißelte Fichte jedoch nicht nur den politischen Muff von tausend Jahren, sondern auch die „tantenhafte Altertümlichkeit“ der deutschen „Literazzia“, die sich vom „Erwählten“ Thomas Manns nicht mehr erholen sollte: „Vielleicht, hätte Winter 61 der Roman eines jungen Autors beginnen können, blieb Jäcki nur in Hamburg wegen des roten Schornsteins der „Hanseatic“. / Man operierte mit ungläubwürdigen Vorgaben, historistischen Schnörkeln, Konjunktiv und Konditionalis. / – Wie wenn das Schiff aus dem Nebel. / – Nicht nur – sondern auch. / – Während. / – Falls. / – Als ob. / Niemand läutete mehr die Glocken der Erzählung. / Der allwissende Autor wurde entlassen. / Man stellte sich künstlich dumm. / Jäcki hätte nie einen Roman mit „vielleicht“ begonnen / ... Jäcki glaubte, es müsse eine Sprache geben, geschliffen wie Sand ...“

So lauten einige Textpartikel der Anfangspassage aus Fichtes *Der kleine Hauptbahnhof oder Lob des Strichs*, nachzulesen in *Schreibheft 22*. Der Text ist Teil der 19 Bände umfassenden *Geschichte der Empfindlichkeit*, die Fichte zurückließ, als er 1986 starb. Immer wieder – skandiert von Jahnns Donnerworten – nimmt das *Schreibheft* Einblick in diese entstehende „Chronik einer empfindlichen Beziehung zur Welt“ (Torsten Teichert), die dem Prinzip der „Fernnähe“, dem fragilen Gleichgewicht von autobiographischem, historischem und fiktionalem Schreiben geschuldet ist. In *Schreibheft 24* („Mailand gibt es nicht“) und Heft 25, das Fichtes 50. Geburtstag mit einem kosmopolitischen Geburtstagsstrauß feiert, erscheinen „Ausschnitte“ aus *Hotel Garni*, dem 1. Band der *Geschichte der Empfindlichkeit*, in Heft 30 ein letzter Auszug aus dem Fragment *Hamburg Hauptbahnhof*.

Während in Jahnns Romankoloß *Fluß ohne Ufer* die heiße Schrift der Autobiographie durchglüht und nur mühsam unter Kontrolle gehalten werden kann, enthüllt Fichtes „roman delta“ eine Facette autobiographischen Schreibens, das nicht auf Selbstverzehrung und Verdrängung aus ist, sondern – im Bewußtsein der unaufhebaren Differenz zum Eigenen und Fremden – auf die Erforschung der Möglichkeiten seiner ästhetischen Organisation zielt.

Es entstehen dabei keine Sprachströme, die die Gerölllawinen aus Ich und Welt mit

sich reißen, sondern Textlandschaften aus synoptischen Parataxen mit immer weiter ausgreifenden Weiß-Teilen, die jede kolonialistische Ambition in Schach halten. Annäherung statt Eroberung, Befragung statt Inbesitznahme, „Erkenntnis-berührungen“, zu hybriden Choreographien gestaltet – das Kunstwerk als Baustelle, wie es auch Alexander Kluge verstand, als empathische Feldforschung mit Orten als Helden: Vom *Hotel Garni* über *Die schwarze Stadt* bis hin zu *Hamburg Hauptbahnhof*.

Fichtes nachgelassenes Œuvre ist, wie auch Jahnns Gesamtwerk, inzwischen vollständig publiziert: ein schwarzer Kasten neben einem grauen Koloß, zwei Sarkophage, verschlossen und unerschwinglich. Vielleicht bleiben sie im *Schreibheft* lebendiger, gerade weil ihm mit dem vorliegenden Reprint ein ähnliches Schicksal zuteil wird. Denn hier ist der Ort als Treffpunkt von Texten, als Treffpunkt von Autoren und von Autor und Leser wahrlich der Held. – „Die Djemma el Fna geht durch mich hindurch“, heißt es in *Der Platz der Gehenkten*, einem der schönsten und konsequentesten Romane der *Geschichte der Empfindlichkeit*, ein Text, den wir zwar nicht im *Schreibheft* finden, dessen Schwarz-Weiß-Miniaturen aber durchschimmern werden, wenn wir den Raum der Medina betreten, wie ihn ein anderer gesehen hat – in Marrakesch.

Autobiographien der Avantgarde?

„Die Stille von Marrakesch“ – So lautet das Motto von *Schreibheft* 28, gewidmet dem ehemaligen französischen Kolonialbeamten und Schriftsteller Claude Ollier. Als letztes Heft der großen Frankreich-Trilogie ist es der Nachhall des kolonialistischen Traumas und ein anderer Versuch, die Geschichte der schriftlichen Einverleibung und Unterwerfung des Anderen, des Fremden umzuschreiben.

Nimmt der Text bei Fichte sich weiter und weiter zurück, um am Ende haiku-ähnlichen Formen zuzustreben, läßt Ollier sich infizieren von den fremden Sprachstrukturen. Seine Auseinandersetzung mit der arabischen Zivilisation, die immer wieder den Maghreb (im westlichen Marokko) zum Schauplatz wählt, nahm ihren Ausgang beim eigenen Idiom, das im Spiegel der Sprachen, die vom Kolonialismus gefressen wurden, fremd zurückzublicken begann und ihm die Befreiung von seiner „Herkunftsgrammatik“ ermöglichte.

Die fremdartige Schönheit seiner „neuen“ Sprache kommt besonders in seinen Romanen *Die Inszenierung* und *Marrakch Medine* zum Ausdruck: letzterer eine wunderbare, „aus multiplen Textsorten und Sprachregistern schöpfende lyrische Meditation über Marrakesch“ (Ingrid Axmann).

Ähnlich wie bei Paul Bowles, dessen erzählerische Stimme im selben Heft korrespondierend mit dem Text „Der rote Dschungel“ hörbar wird, liegen angesichts des Fremden, Unbekannten Annäherung und Ausschluß, Faszination und Irritation verstörend nahe beieinander. Die Abenteuer, so wie die Vermessung eines „weißen Flecks“, einer kartographisch nicht erfaßten Bergregion, in *Die Inszenierung*, sind zuletzt Reisen ins Nicht-Identische des Menschen, Auflösung der Ich-Grenzen, der Raum-, Zeit- und Erzählhorizonte – „autobiographische Fiktion und Fiktion der Autobiographie“ (Axmann).

Lag nicht das ganze Geheimnis eines persönlichen Lebens darin, herauszufinden, was dein angeborenes nervliches und geistiges Verhängnis war und es dann in deine Hexenküche zu schleppen, es dort magisch zu bearbeiten, um es zu deiner speziellen Vorrichtung zu machen – zur Prüfung deiner „Wahrheit“, mit der das Universum bevölkert ist? (John Cowper Powys)

Ausgerechnet die Exponenten des nouveau roman, wie Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras oder Philippe Sollers, sind es, die Mitte der achtziger Jahre die Autobiographie, die „Herzesschrift“, wiederzubeleben schienen, Autoren also, die die bürgerliche Schuld der Literatur in einer „objektiven“ Nullstufe des Schreibens abzutragen versucht hatten. Das *Schreibheft*, den nouveaux romanciers schon von Anbeginn auf der Spur, beginnt seinen französischen Fortsetzungsroman, der sich am Ende in der „Stille von Marrakesch“ verliert, bei jenem aufsehenerregenden Bruch selbst auferlegter „Neutralitätsverpflichtung“ (H. 26).

Mit Fragezeichen versieht Jürgen Ritte allerdings schon den Titel seiner Introduction zur seltsam koinzidenten Heimholung des Subjekts in den Roman. Wie Helga Finter in ihrem Essay über Philippe Sollers, wertet auch Ritte die Kehrtwendungen eher als scheinbare, als andere „Akzentuierungen“ vormaliger Experimente. Doch abgesehen von der zutreffenden Feststellung, daß sowohl Robbe-Grillet als auch Sollers am Ende wieder in ihren Büchern verschwinden, das Ich der Autobiographie sich auch hier als Fiktion, als privater Mythos entpuppt, zeugen Bücher wie *Der wiederkehrende Spiegel* und *Bildnis des Spielers* damals wie heute vom Ermatten der französischen Avantgarde, der männlichen zumindest. Denn sowohl Duras' *Der Liebhaber* und Sarrautes *Kindheit* sind in ihrer brüchigen Konstruktion, der Scheu und Behutsamkeit der Annäherung an das, „was als Leben noch erinnert werden kann“ (Ritte), die reflektierteren, „ehrlicheren“ Projekte.

Eine der bereits angedeuteten Einflüsterungen, wie sie zu guter Letzt in den Köpfen der abergläubisch Veranlagten in Verbindung mit dem Weißen Wal auftraten, war die übernatürliche Einbildung, daß Moby-Dick allgegenwärtig sei; daß er tatsächlich zu ein und demselben Zeitpunkt in gegensätzlichen Breiten angetroffen worden sei. (Herman Melville)

Mit „Ins Exil der Straße“ wählt *Schreibheft 27* ein Motto des ehemaligen Metallers François Bon, 1953 geboren, zusammen mit Barthes' *Nullpunkt der Literatur*, das den Aufbruch einer jüngeren Generation aus den Sackgassen revolutionären Engagements, literarischer Verdikte und philosophischen Rasonnements markiert. „Es gibt eine Gefahr und eine Angst in der Welt, die uns äußerlich ist; eine Art Verblendung, etwas, das stärker ist als man selbst und nur durch die Geschichte bedingt ist. In diesen Bereich möchte ich vordringen; dort sind der politische und der soziologische Diskurs wirkungslos, dort hat man nicht das Recht, der Geschichte einen Sinn zu unterschieben ...“ So Bon, der sich mit seinem ersten Roman *Sortie d'usine* quasi aus der Fabrik hinausgeschrieben hatte.

Auch in dieser Werkschau jüngerer französischer Romanciers fällt auf, daß die weit- aus interessanteren Texte von Frauen stammen. Vor allem die Texte Daniele Sallénaves und Leslie Kaplans sind es, die – von zwei entgegengesetzten Polen aus und mit völlig verschiedenen Mitteln – die Grenzen überschreiten und an den Bonschen Ort vorzudringen vermögen.

Während Sallenaves Roman *Les Portes de Gubbio* mit Thomas Manns *Doktor Faustus* einen bereits existenten Text einer „re-écriture“ unterwirft, die sich zu einer mehrfach gespiegelten literarischen Meta-Reflexion über den Sinn künstlerischen Formwollens im Zeitalter der Barbarei auswächst, ist Kaplans reduziertes Text-Universum *Der Exzeß – Die Fabrik* reine Immanenz, die buchstäbliche Verkörperung des „zerstückelten Unendlichen“, ausgedehnter Nullpunkt des Lebens, universal und unreal: die Fabrik als Ort erhabener Banalität, „an dem die Unterschiede keinen Unterschied erzeugen“ (Kaplan) – die Hölle als Anschein von Dasein, vor einem weißen Hintergrund.

Porträt des Künstlers als Puzzlespieler

„Die Fabrik ist dennoch nicht die Welt der Konzentrationslager. Die Hölle hat ihre Bezirke“, schreibt Maurice Blanchot am Ende seiner Würdigung des Textes von Kaplan. Für den Juden Georges Perec, Zentralfigur der Frankreich-Trilogie, dessen schier unerschöpflich scheinende Expeditionen ins Reich der écriture im sich weitenden Text-Universum des *Schreibhefts* zu immer neuen Domino-Effekten führen, war die Hölle versiegelt, seine Herkunft eine Abwesenheit, ein „blanc“, in das der Alphabet seiner Abstammung seine Biographie mühsam hineinbuchstabieren mußte.

Woder die Kindheitserinnerung erscheint 1975 als chiffriertes Konstrukt einer Leerstelle: phantasierte Metamorphose eines vom olympischen Ideal regierten Insel-Staates zum Konzentrationslager und dekonstruiertes „Initial“ einer Kindheit zugleich, wird „W“ zur Wurzel des Stammbaums eines Puzzlespielers und bleibt – als Doppel-V, X, E in Hakenkreuz, Davidstern und Chiffre des Unbekannten typographisch permutierbare Letter – Perecs Konstruktionen als Signatur aufgeprägt.

Bei Valène, dem perfektionistischen Aquarellisten der Romankulisse von Perecs *Das Leben Gebrauchsanweisung*, ist die Leinwand am Ende leer, Bartlebooth fehlt in seiner Todesminute, die mit dem Ende des Romans zusammenfällt, für sein 439. Puzzle ein Stein in Form eines X, während das W in seiner Hand auf Winckler, den genialen Tüftler verweist, der alles schon programmiert hatte.

Was man zeigt, sollte man vorher verstecken. (Andre Thomkins)

„Selbstporträt als Triptychon“ nennt Jürgen Ritte in seinem „Portrait des Künstlers als Puzzlespieler“ (H. 26) Perecs opus magnum, dessen polyedrische Struktur noch M.C. Eschers Bilder in den Schatten stellt. Der mathematisch codierte Roman, der seine Handlungsfolge aus dem Springerparcours auf einem 10 X 10 Felder großen Schachbrett und sein Kapitel-Futter aus einer „orthogonalen lateinischen Doppelmatrix von der Ordnung 10“ bezieht, ist ein gigantisches Sprachlabyrinth, in dem sich die Lebensläufe und Inventare der Hausbewohner mit denen ihrer Vorgänger, Freunde oder Ahnen verschränken, wo Rosen, Koffer oder Hunde von Hand zu Hand gehen und mit Romangattungen, Autoren und Zitaten gekreuzt werden. „So mußte ich“, erklärt Perec, „im 23. Kapitel ein Joyce- und ein Verne-Zitat verwenden. Die Bibliothek ... ist die des Kapitän Nemo, und die ebenfalls dort aufgelisteten Werkzeuge stammen aus dem geheimnisvollen Koffer in der 'Ile Mystérieuse'. Das Haus, von dem Leopold Bloom am Ende des *Ulysses* träumt, ist hier zu der Puppenstube auf Seite 168 geworden.“

Perecs literarische Masken, seine Palindrome und Lipogramme, seine Traumprotokolle, Kataloge und Inventare, bergen „Träume von Räumen“, sind Vermes-

sungen einer quasi unendlichen Landschaft der Schrift: „Der Raum beginnt so“, schreibt er in Heft 33, „nur mit Wörtern, mit aufs weiße Papier gebrachten Zeichen. Den Raum beschreiben: ihn benennen, ihn abstecken, wie jene Hersteller von Portolankarten, die die Küsten mit Hafennamen, den Namen von Kaps und kleinen Buchten vollschrieben, bis die Erde am Ende nur noch durch ein laufendes Textband vom Meer getrennt war. Ist das Aleph, jener Borges'sche Ort, an dem die ganze Welt gleichzeitig sichtbar ist, etwas anderes als ein Alphabet?“

Ein imaginärer, ein letztlich unausdeutbarer Ort, der im Spiel der Differenzen seine einzige Wahrheit erzeugt, ein Ort, an dem mit Mallarmés Idee des absoluten Buches, mit Borges' Bibliothek von Babel zugleich – und das bleibt das Paradox – Derridas Abgrund des leeren Ursprungs aufscheint. Die unendliche Potentialität der Sprache enthüllt ihre leere Transzendenz, absolutes Sein ist absolutes Nichts, die reine Idealität, „weiße Nacht aus Eis und grausigem Schnee“ (Mallarmé).

Zwischen dem Roman *Die Dinge*, als enzyklopädischer Supermarkt Hommage an Flauberts *Bouvard und Pécuchet*, und der Erzählung *Die Winterreise*, leeres Simulacrum jenes „Urbuches“, zwischen dem dädalischen Projekt *Das Leben Gebrauchsanweisung* und den Beschreibungen des „Untergewöhnlichen“ spannt sich der Perecsche Raum der „écriture“ zwischen Fülle und Leere, totalitärer Versuchung und Beckettschem Schweigen.

Mit drei Text-Auszügen faltet *Schreibheft 26* das Spektrum seiner programmierten Metamorphosen beispielhaft auf: Während die Erzählung *Was für ein kleines Moped mit verchromter Lenkstange steht dort im Hof* als explodierende antimilitaristische Stilübung für überbordende Fülle steht, schreibt sich *Ein Mann, der schläft* als Melville, Kafka und Butor verpflichteter Roman konsequenter Lebensverweigerung ganz ins Verschwinden hinein. Was alles Anton Voyl – als Person und als Vokal – in *La Disparition* (dt. *Anton Voyls Fortgang*) fehlt außer dem Schlaf, das *e* z.B., das als „lettre“, d.h. als Buchstabe und Brief gleichermaßen gesucht wird, von einem gewissen Dupin schließlich, läßt sich beim buchstäblich strengen Reglement in der Übersetzung von Eugen Helmlé „nur“ als alternativer „Fortgang“ eruieren: ein schwarzer Roman zwischen Skylla und Charybdis, Ahabs Doublone und Borges' Zahir, in dem das Weiße, in deutsch nur mit zwei *e* zu haben, sein blankes Unwesen treibt.

Aber, magst du sagen, vielleicht ist dies bleiweiße Kapitel über das Weiß nur eine von einer ängstlichen Seele herausgehängte weiße Fahne; du unterliegst einer hypochondrischen Vorstellung, Ismael. (Herman Melville)

Das Leben Gebrauchsanweisung oder Von den endlichen Barrikaden des Pariser Mai 68 in Roland Barthes' unendliches Reich der Zeichen: Es war *La Disparition*, mit dem Georges Perec 1967 seinen Einstand bei *Oulipo* gab, jener „Werkstatt für potentielle Literatur“, die sich nach den heftigen post-strukturalistischen Debatten, die mit Derridas *Grammatologie* 1966 ihren programmatischen Abschluß fanden, gegründet hatte. Geboren aus der Überzeugung, wahre Freiheit könne nur durch den Zwang selbst-aufgelegter Regeln entstehen, entstand eine neobarocke „Sprachalchemistenküche“, deren therapeutische Effekte, im Gegensatz zur „écriture automatique“ der Surrealisten, vor allem auch dem Leser zugutekommen sollten. Im Sinne ihres Ahnherrn Dr. Faustroll alias Alfred Jarry und dessen Wissenschaft vom Partikulären, Abgelegenen, von „imaginären Lösungen“ erhob *Oulipo* die Literatur zur Operationsplattform schlechthin.

Von Perec ausgehend folgt das *Schreibheft* den sich entwickelnden oulipotischen

Spielarten von Jacques Roubaud und Paul Fournel (H. 33) über Harry Mathews („Oulipo in Amerika“, H. 34) bis hin zur deutsch-amerikanischen Sprach-Verbrüderung von Mathews und Oskar Pastior (H. 38 und 40).

Sonnensysteme oder Eine Borges'sche Freundschaft

Als Metapher und Figur, in der Handwerk und Spiel, Unerschöpflichkeit und Kalkuliertheit der Fiktion aufeinander verweisen, steht das Sprachspiel, vor allem das Œuvre Perecs, auch für das kombinatorische Verfahren des *Schreibhefts*, für Selbstreflexivität und Rekursivität. (Und selbst Gödels „Unvollständigkeitshypothese“ scheint eingebaut.) Vielfalt und unerbittliche Konsequenz, Exzentrik und Intransigenz – Barnabooth und Bartleby: Wenn man sie lange genug anschaut, fällt es nicht schwer, an ihnen Eigenschaften zu entdecken, die für die „idealische Zufallsproduktion“ (Novalis) des *Schreibhefts* mitverantwortlich sind und im Doppel-W seiner Macher, Wehr und Wallmann, ihre bartleboothsche Signatur erhalten: „... fünfhundertmal wird er sich der „unentwirrbaren Zusammenhanglosigkeit der Welt“ stellen, für die das Puzzle als Verwirrspiel Simulakrum ist. Fünfhundertmal wird er sich durch einen amorphen Haufen von Steinen begeben, den er mit Präzision, Geduld, Methode nach seiner geheimen Ordnung, nach seinem verborgenen Sinn befragen wird.“ (Ritte)

Mit Hermann Wallmanns Beitrag „Vladimir Nabokov. Daten und Fußnoten zu einem Sonnensystem“ in Heft 22 begann die fruchtbare Zusammenarbeit zweier Temperamente, wie sie unterschiedlicher nicht sein konnten, die Zusammenarbeit eines Puzzlespielers mit dem Literatur-Liebhaber, dem Leser schlechthin. Hier nahm ein bis heute andauernder Basis-Dialog, ein osmotischer Verständigungsprozeß über Literatur seinen Anfang, ohne den die Wehrschen Text-Partituren, ihr Material- und Instrumentierungsreichtum, weniger üppig ausgefallen wären.

Es ist dabei mehr als ein Zufall, daß Hermann Wallmanns erster Beitrag für das *Schreibheft* einem Autor galt, dessen Aureole bis heute unvermindert strahlt und der im Sonnensystem der literarischen Moderne und vom WW-Doppelgestirn zu ihrem heimlichen Sonnenkönig gekürt wurde, sind ihm doch nicht nur immerhin insgesamt drei Hefte gewidmet, sondern vor allem auch das vorläufig letzte, Nr. 50, das Jubiläumsheft, in dem Michael Maar den „Papierfliegern“ zwischen Borges, Chesterton und dem großen Schmetterlingsjäger folgt.

Warum sollte denn ein Mensch seine Würde und Statur eher an das Sonnensystem abtreten als an einen Walfisch? (Gilbert Keith Chesterton)

Aus den Pleiaden seines Werks, dessen Ausgaben Wallmann in Heft 22 einer Synopse unterzogen hat, läßt sich eine blitzende Vielfalt an literaturästhetischen Jahrhundertfragen extrapolieren: Kann in seinen verspiegelten Romanwelten der Übergang der modernen Literatur in ihre postmodernistische Phase dingfest gemacht werden, leuchtet im *Fahlen Feuer* die „schöpferische Phantasie der Postmoderne“ auf, deren Funkenflug Ihab Hassan in Joyce' *Finnegans Wake* einzufangen versucht? (H. 29) Hat Nabokov, der mehrfach Emigrierte, ähnlich wie Beckett, mit den Übertragungen seiner russischen Werke ins Englische und den „Rückübertragungen“ der englisch verfaßten ins Russische nicht nur die „Zunge über die Sprachen“ (Wallmann) siegen lassen, sondern zugleich einen weiteren Spiegel hinter seinem Œuvre aufgebaut, um so die Frage von Autorschaft

und Original erneut mit Hinterlist ins Zwielficht zu rücken? Und hat er schließlich nicht durch die so erzeugte länderspezifische „Korrektur“ der Erscheinungsdaten seiner Bücher Zeit und Raum konvergieren lassen, wie es ein Hinweis Wallmanns und die Synopse russischer, deutscher und englischer Buchausgaben vermerkt?

Als „Flächen in einem ebenen Raum“ bezeichnet Mary McCarthy in ihrer essayistischen Spektralanalyse von Nabokovs wegweisendem Roman *Fahles Feuer* (H. 34) die verschachtelten Motiv- und Handlungsebenen, um sie von den „sattsam bekannten Bedeutungsebenen modernistischer Literaturkritik“ abzugrenzen: „... sie gemahnen eher an die Gedächtnishäuser der mittelalterlichen Mnemonik, in denen Worte, Tatsachen und Zahlen aufbewahrt wurden, bis sie in verschiedenen Zimmern und Speichern Verwendung fanden, oder an die astrologischen Häuser, in die der Himmel aufgeteilt ist.“

McCarthy's Spurensuche folgt dem Schnitzel-Parcours Nabokovs mit der Präzision und Unerbittlichkeit der leidenschaftlichen Jägerin, den sich multiplizierenden Querweisen, den Täuschungsmanövern, den Tarnformen der Mimikry, wo „das Schilf zum Vogel, ein knotiger Zweig zur Spannerlarve und ein Kobrakopf zu einem böseartig gefalteten Nachtfalter“ wird, der „unendliche(n) perspektivische(n) Regression“ im Land des Scheins, im kristallinen Land von Zembla, wo die Verzerrung wieder Gleichheit, „Semblables“ erzeugt, Nachbarschaften, Doppelgänger und Zwillingsgestirne: „Was hier versinnbildlicht wird“, schreibt sie, „mag ein dreidimensionales Schachspiel sein – drei auf drei vertikal aufgestellten durchsichtigen Brettern von zwei Schachkünstlern gespielte Simultanspiele.“

Wie Felix Philipp Ingold in seinem Essay „Nabokovs Autor“ (H. 36) versucht auch sie, die ineinander verspiegelten alter egos Nabokovs zu fassen, die, den Symbolen abhold, an „Zeichen, Zeiger, Fährten, Kerben“ glauben, „die alle in einen Wald der Assoziationen weisen, einen Wald, in dem andere Waldläufer ihre halb verwischten Spuren hinterlassen haben“.

Der Schmetterling ist eine Kurtisane, die die waldigen Reiche in Dekadenz versinken läßt. Diese Blume der Lüfte, diese buntschillernde, blütenblättrige Schönheit, die mit dem Zephir kokettiert und gleichfalls bei Tagesanbruch ihr Leben aushaucht, hat in der Raupe einen Totengräber hinterlassen. Eines Tages stirbt der Baum, der es müde ist, Blätter und Blüten und Früchte zu treiben, um die Flügel der Schmetterlinge blau und gold zu färben. (Vizconde de Lascano Tegui)

In seinen biestig-verliebten „Nabokov-Miszellen“ wundert sich Eckhard Henscheid am Ende über die trotz aller gesungenen Preislieder fehlenden Nachfolger, die „Sattrapen und Satelliten“, wie sie Thomas Mann zu formieren wußte: „Arno Schmidt, einer der nicht eben vielen, die man sich als Nutznießer Nabokovscher Poetiken und Techniken immerhin vorstellen könnte ... er war letztlich nicht nur zu alt, sondern auch zu ignorant, zu tumb dazu.“

(Hier sei Henscheid der Tipp gegeben, doch einmal dort nachzusehen, wo, wie Urs Widmer meint, die schönsten Nabokov-Romane entstanden sind und wo an der Cornell-Universität ein gewisser Thomas Pynchon die Literaturvorlesungen des Exilanten besuchte. Er könnte außerdem in das Spiegelkabinett Gilbert Sorrentinos eintreten, könnte es auf den verzweigten Pfaden Orhan Pamuks versuchen und bei Jan Kjærstad weiterlesen. Er könnte aber auch nach Rußland zurückgehen, in *Die Schule der Dummen* von Sascha Sokolow zum Beispiel, und – das Schönste dabei – er könnte all dies im *Schreibheft* tun.)

Die Enden der Parabel

Alle diese Autoren aber haben den Rubikon bereits überschritten, jenen Grenzfluß zwischen literarischer Moderne und Postmoderne, an dem oder für den Nabokov steht. „Ich werde endlich doch bald ganz tot sein.“ So begann der Anfang vom Ende der modernen Literatur. „Nichts mehr“, war ihr Abgesang in Becketts *Malone stirbt*. Nabokov, aufgelöst in die „arschlöchrigen“ Schatten seiner Helden, sah noch Licht am Ende des Tunnels. Ein anderer, gewillt, nur noch literarische Spuren zu hinterlassen, hat die „Lichtgestalt“ des Modernismus in all seine Bestandteile zerlegt und mit *Gravity's Rainbow* einen der bedeutendsten Romane der postmodernistischen Ära geschrieben.

Heft 22, angeführt von Ronald Sukenicks früher Kurzgeschichte „Die Dauerkrise“, wartet – mit Synapse zu Wallmanns Nabokov-Fußnoten („Pynchons Lolita heißt Bianca“) und einer epilogischen Stippvisite bei Robert von Ranke-Graves, dessen *Weißer Göttin* Pynchons Roman V mythologisch eingeschrieben ist – mit einem Essay über *Gravity's Rainbow* auf, der die grenzüberschreitenden Tendenzen dieses bahnbrechenden Werks auszuloten versucht, das als *Die Enden der Parabel* seit 1981 auch in Deutsch vorliegt.

Es ist die frühe Kollaboration der *Schreibheft*-Redaktion mit dem Amerikanisten Bernd Klähn, die den innerhalb deutscher „Grenzen“ kaum und verzerrt rezipierten, erdrutschartig anmutenden Paradigmenwechsel, wie er sich in der Literatur der USA niederschlägt, in ebenso programmatischer wie anschaulicher Weise sinnfällig machte.

In der „Auseinandersetzung mit den Erbschaften der Moderne“, schreibt Klähn in Heft 22 über Sukenick, der vom Beckettschen „Nullpunkt“ mit Bossa-Nova-Rhythmen einer bewußt repräsentationsleeren Literatur zu neuen narrativen Ufern aufgebrochen war, „gleichet die Anrufung des Beckettschen Geistes einem beschwörenden Hilferuf: gesucht wird der ortsfeste archimedische Drehpunkt außerhalb des Systems, der den Bemühungen um die Subversion der bestehenden Literaturnormen den nötigen Hebel verleihen soll ... Zur modernistischen Erzählkunst, die bei aller Radikalität im Umgang mit überlieferten Formen doch immer dem Gedanken eines Entwicklungsprinzips im Kunstschaffen und Formwollen verhaftet geblieben war, wird ein Pendant erstellt, das den Bedingungen der „post-modernen“ Lebenswelt und ihren divergierenden Erfahrungssphären angepaßt ist“.

Es kann keine Romane geben, es kann nur Pyramiden geben, Pyramiden aus Wörtern.
(William Carlos Williams)

Die Textschau, die in Heft 23 mit einer Passage aus William Gaddis' Roman *The Recognitions* und in Heft 24 mit William H. Gass' Erzählung „Die Ordnung der Insekten“ fortgesetzt wird, mündet schließlich in Heft 29 in einen ersten großen „Streifzug durch die postmoderne Literatur US-Amerikas“.

In seinen fundamentalen Anmerkungen zur innovativen Nachkriegsliteratur der USA („Der literarische Exkurs der Moderne“) rechnet Bernd Klähn nicht nur mit der „Postmodernismus-Phobie der ‚Aufklärer‘“ ab, die sich im Gefolge eines von Jürgen Habermas immer wieder verhängten „Reinheitsgebots“ der Vernunft und unter einem auf die Architektur-Disziplin – Stichwort Eklektizismus – reduzierten Scheuklappenblick in der Bundesrepublik zum weit verbreiteten Beurteilungsstandard popularisiert hatte, sondern weist den unverbesserlichen Modernisten der letzten Stunde einen von

Verdrängungsmechanismen (z.B. naturwissenschaftlicher Erkenntnisse) gekennzeichneten kompensatorischen Neokonservatismus nach, der seine Wurzeln auch unter den Bedingungen einer „statusreduzierte(n) kommunikative(n) Vernunft“, sprich verständigungsorientierten Handelns, kaum verleugnen kann: „Allen gegenteiligen Versicherungen zum Trotz bleibt der „Diskurs der Moderne“ dem deutschen Philosophieverständnis in der von Marx einst analysierten Abseitigkeit und Lebensferne treu und treibt sie noch weiter auf die Spitze: fehlten der deutschen Philosophie – so Marx – schon immer die Bezüge zur kreativen Praxis, so setzt Habermas sogar ihren ehemaligen theoretischen Avantgarde-Impetus lahm – selbst dort, wo die Welt nur kreativ interpretiert wird, sei es in Kunst oder Wissenschaft, steht die Philosophie heute abseits; ihr Interpretationsgeschäft ist reflexiv erstarrt.“

Gegen die Dolchstoßlegende von einer postmodernen historischen Regression, deren „mythophiles Grenzgängertum“ den Untergang des aufgeklärten Abendlandes betreibe, erkennt Klähn in postmoderner „Uferlosigkeit“ ein „Öffnungsdelta hin auf eine Sur-Moderne, die den modernistischen Blickwinkel aus eigener Kraft perspektivisch zu erweitern trachtet“, die „Radikalisierung der Moderne auf ein offenes Ende zu“: Sie sei demnach eher ultra- als postmodern, nicht irrational, sondern sur-rational: sie betreibe eine heuristische Selbstausschweitung der Vernunft, sei nicht „unterkomplex“ (Habermas), sondern vielfältig ausdifferenziert, grundlegend sprachlich verankert und dadurch primär literarisch, zutiefst un-modern, wenn sie die Totalitätsansprüche des Modernismus durch eine Vielzahl heuristischer Partialmodelle ersetzt.

Trip und Trümmer

Klähn datiert den Beginn der amerikanischen Postmoderne parallel zum weltgeschichtlichen Einschnitt in die ersten Nachkriegsjahre zurück. In Opposition zum gleichzeitig entstehenden nouveau roman, dessen Bruch mit der literarischen Moderne in die Sackgasse einer „elitistischen Konstruktionsliteratur“ zu geraten droht, zielt die Innovation der amerikanischen Nachkriegsliteratur auf Breitenwirkung – ein Anspruch, der, wie Klähn betont, zum Dauerspagnet zwischen Populismus und konstruktiv entgrenzter Rationalität wird. Begleitet werden die Öffnungsbemühungen durch einen spezifischen literaturkritischen Diskurs, der, unter der Federführung von Susan Sontag und Ihab Hassan, zu Synergie-Effekten führte, wie sie die semiotischen Debatten im Mutterland von Strukturalismus und Poststrukturalismus vermissen ließen.

Als Fixsterne postmodernistischer Nachkriegsprosa können zwei Romane gelten, deren Autoren dem deutschen Leser bis vor einigen Jahren unbekannt sein mußten: John Hawkes' 1949 erschienener Roman *Der Kannibale* und der 1955 publizierte Roman *The Recognitions* von William Gaddis, der als letzter der inzwischen übersetzten Romane im Herbst 1998 auch auf Deutsch vorliegen soll: vierzig Jahre nach seinem Erscheinen in den USA.

Für mich gleicht dieser Roman einer zertrümmerten Kathedrale, durch deren Ruinen immer noch die Orgel tönt: tief unter Trümmern begraben und fast verstummt, aber mit gezogenen Registern ... (Ihab Hassan über *Finnegans Wake*)

Nomen est omen: Wird in Hawkes' frühem Roman die klaustrophobisch inszenierte Maschinerie des welt- und menschenverachtenden Faschismus im Miniaturformat

einer deutschen Kleinstadt „imago-kannibalistisch“ (Klähn) angetrieben, bieten Gaddis' *Recognitions* ein von Fälschungen heimgesuchtes Universum feil, das, ausgehend von der Fetischisierung des Originals in der Malerei, in Form von Plagiaten und Kopien alles erfaßt: Bilder, Texte, Meinungen, Gesten, Namen, Väter, Geld ... Dabei wirkt das textuelle Verfahren selbst als monumentaler Fälscherring, in dessen Werkstatt die Suche nach Originalen einem „regressus ad infinitum“ gleicht. Die „schwindelerregende Ambiguisierung“ (Ingendaay) aller Bestandteile des Romans unterhöhlt schließlich jede modernistische Erlösungshoffnung, wie sie in der Kunstauffassung des Komponisten Stanley zum Ausdruck kommt: In dem in *Schreibheft 29* abgedruckten letzten Kapitel des Romans bringt er mit der Uraufführung seines Orgelwerks, für das er „werktreu“ alle Register zieht, eine Kapelle zum Einsturz, offensichtlich blind für ihren ruinösen Zustand.

Von Hawkes und Gaddis ausgehend, macht Klähn zwei große „Postmodernisten-Schulen“ aus, deren auf das Aushebeln des literarischen Totalitätsanspruchs der Moderne gerichtete Dekonstruktionsanstrengungen „entweder hinter dem Rücken des literarischen Diskurses (Hawkes, Gaddis) oder auf seinen bis zur Selbstblendung aufpolierten Oberflächen (Gass, Barth)“ ablaufen. Als „Vertreter einer beschleunigten Vollendung“ heben Gass (*Omensetter's Luck*) und Barth (*Der Tabakhändler* und *Ambrose im Juxhaus*) in den 60er Jahren die Moderne ein zweites Mal auf den Schild, die von dort als Farce zurückzublicken beginnt: ästhetischer Sprachpurismus, der sich selbst zur Strecke bringt.

Sukenicks „semiologische Eskapaden“ haben im Zeichen ostentativer Formbewußtheit, wie die Erzählung „Die Vögel“ aus dem Band *The Death of the Novel* zeigt, den Erschöpfungszustand mit seinen Attacken auf alle textuellen Ebenen und Bestandteile (de-)konstruktivistisch hinter sich gelassen, wobei, ähnlich wie in Federmans Romanen (etwa *Alles oder nichts*), mit der Verräumlichung des Textes nicht nur die zeitlich strukturierte Anekdote zusammenbricht, sondern Sinn, wenn überhaupt, nur mit auf-schiebender Wirkung zu haben ist.

Aber als er den Namen Ghostkeeper verzweifelt hinschrieb, war es ihm, als sähe oder hörte er einen weiteren Ghostkeeper, der gleichsam in der Luft schwebte wie Ezechiels Räder, mit breitem Lächeln sagen: 'Räder in Rädern, Mr. Goodheart' oder auch: 'Räder in Rädern in Rädern, mein lieber Mr. Goodheart.' (Malcolm Lowry)

Nach einer kurzen jubiläumsbestimmten Besinnung auf den heimischen „experimentellen“ Literaturbetrieb in Heft 30 – Zeit genug, um auch in Deutschland auf die Vertreter des amerikanischen Postmodernismus aufmerksam zu werden – facettiert das *Schreibheft* in seiner 31. Nummer den feldabdeckenden Überblick von Heft 29 „mit Blick auf den aktuellen literarischen Status quo als Projektionsstandpunkt für zukünftige Theorie- und Schreibfortsetzungen“ (Klähn).

Das Dossier, das durch Interviews mit Raymond Federman, Robert Coover und William Gaddis angereichert ist, kreist um den von Federman geprägten Begriff der „surfiction“, deren alle Formen referentieller Rückkopplung umgreifende Gestalt ihn vor Aporien zu retten scheint, in die die selbstreferentielle Totaloffensive à la Sukenick zu führen droht. Durch die Hintertür eines Systems aus „auto-mobilen Selbstverweisungsprozessen“, aber auch durch die Poren von Federmans „fiktionalem Solipsismus“ schleiche sich, so Klähn, die Totalitätsversuchung als Hoffnung auf ein „hermetisierbares Gesamtgebäude, das sich von innen heraus spontan in Bewegung

hält“, wieder ein. „Die vergebliche Beschwörung des selbstreferentiellen Perpetuum mobile verheddert sich in Fußangeln, auf die schon Gödel unmißverständlich hingewiesen hat.“

Während in Stephen Dixons Erzählung „Milch ist sehr gesund“ ein „linguistischer Software-Virus“ einem ganz normalen Familienalltag einen scheinbar regellosen „Alphabetismus“ erotoverbaler Provenienz aufzwingt und Michael Brodskys „XMAN“ das erzählerische Ruder dem Text selbst überläßt, der sich in omnipotentem Fruchtbarkeitswahn manisch selbst bespricht, ergibt George Chambers’ Beitrag – und damit sind wir am anderen Pol der Selbstreferenzproblematik – eine „Leere Menge“, in deren parataktisch formierten Erzählsträngen sich keine Referenzen oder Synapsen bilden. „Das wirklich Kontingente“, kommentiert Klähn, „ist in seiner monadischen Autonomie nicht anschlußfähig, es kann keine Welt konstituieren und untergräbt den totalitären Mythos aus Schleifen und Möbiusbändern.“

„a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine ...“ – Chambers’ „Leere Menge“ erinnert an Borges’ chinesische Enzyklopädie, in der die Tiere in Gruppen eingeteilt werden, die keinerlei nachvollziehbare Ordnungsmuster erkennen lassen. (Für Michel Foucault war sie 1966 die Initialzündung zu seiner großangelegten archäologischen Revision der nachkantianischen „Ordnung der Dinge“.)

Autobiographien des begehrenden Subjekts

Im Gegensatz zum Panoramablick von Heft 29 und seinen selbstreferentiellen Engführungen und Verzweigungen in Heft 31 vertieft das John Hawkes gewidmete Dossier „Autobiographien des begehrenden Subjekts“ (H. 32) die Einsicht in die evolutionären postmodernistischen Entwicklungsschübe und -brüche an einem exzeptionellen Beispiel: an einem Autor, der sein Lebenswerk darauf verwandt hat, die modernistische Konditionierung des Subjekts auf Vernunft- und System-Treue aufzubrechen.

Im kommentarischen Wechselspiel von auto(bio)graphischen und epischen Textauszügen, ergänzt um ein Interview und einen analytischen Kommentar von Bernd Klähn, erhellt das Dossier die dreiphasige narrative Subjektivitätserforschung, die in *Der Kannibale* bereits klare Sollbruchstellen zur Moderne aufwies und in *Travestie* erste parodistisch entgrenzte Höhepunkte erlebt.

„Die Nacht vor dem Aufruhr“, eine weitere Sequenz aus *Der Kannibale*, beleuchtet noch einmal die beginnende Abwendung vom Roman als „Epopöe der Innerlichkeit“ (Lukács), wie sie in den „ausgefeilten Psychologismen der angelsächsischen Moderne“ (Klähn) noch überall zugegen war. „Hawkes’ kontrastierende Subjekt-vorstellung ist zwar der Moderne, nicht aber dem französischen Post-Strukturalismus fremd“, schreibt Klähn in seinem Essay „Autobiographien des begehrenden Subjekts“, in dem er Hawkes’ literarische Subjektivitätserkundung vor dem Hintergrund der philosophischen Erkenntnisstadien Michel Foucaults – von der Betrachtung des Komplexes „Wissen/Macht“ zur Sorge um die angemessene Befindlichkeit des ethischen Subjekts – reflektiert. Foucault und Hawkes treffen sich vor allem in der Kritik am verwissenschaftlichten Dreifaltigkeitsmythos der Freudschen Psychoanalyse, in dem das Subjekt in der späteren Moderne neueren „Internierungsmustern“ unterworfen wurde. Die „präformierte Psychologie des Subjekts“ unterminierend, stellte sich

beiden, so Klähn, immer stärker die Frage, „in welchem Maße und auf welche Weise sich das Subjekt in seinen Praktiken als begehrendes konstituiert und jenseits Freud-scher Bewußtseinstheorien seine prekäre Innerlichkeit erotisch umkreist“.

Nachdem er mit *Travestie*, einer gothisch grundierten Totalparodie auf das Standardmodell des Psychologos, zum endgültigen Schlag auf das Freudsche Bewusstseinsarsenal ausgeholt hatte, versucht sich Hawkes im Angesicht der „szintillierenden Zustandsgrößen einer nicht-festgestellten Innerlichkeit“ nach einer „revisionistischen“ Phase an der narrativen Umwertung der Geschlechtsmerkmale: Mit einem weiblichen Ich-Erzähler mutieren Autor und Erzählinstanz zu einem androgynen Wesen, das zudem autobiographisch unterfüttert wird.

„Der Beschäler“ – ein Ausschnitt aus der Novelle *Innocence in Extremis*, die einem Seitenarm des Plots von *Abenteuer unter den Pelzhändlern in Alaska* folgt – zeigt die „Sorge um das Selbst“ am Beispiel von Uncle Jakes französischem Großvater: „Die erotische Subjektpflege des Alten, der sich in seinen Deckhengsten zentaurisch verdoppelt und den animalischen Paarungsakt zur unverzichtbaren Selbst-Technik stilisiert, ist zirkensischer Höhepunkt und bekenntnishafte Selbstdeutung in einem.“ Trotz travestierender Gestaltung schimmere, so Klähn, in dieser, vom Narzißmusverdacht kaum zu befreienden hypererotischen Selbstauslegung, die „Höchste Unschuld“ als „das ethische Grundvermögen“ durch, „die eigene Existenz zum Subjekt erotischer Praktiken des Selbst zu formen“.

Warum treibst du's nicht mit Mami, Papa? (Kathy Acker)

Hawkes späte androgyne Erzählinstanzen machen dabei auch das im selben Heft plazierte Neben-Dossier mit Texten junger amerikanischer Erzählerinnen auf *Schreibheft*-typische Weise anschlussfähig. Vor allem Kathy Ackers in die Sub-Diskurse der Macht verstrickte ego- und erotomanischen Selbsterforschungstrips vermögen das Hawkes'sche weibliche Erzählmodell wirkungsvoll zu konterkarieren. Mit Gertrude Steins persiflierender Einlassung auf „Amerikanische Verbrechen und wie schwer sie sind“ und Leslie Kaplans *Brooklyn-Bridge* versteht es *Schreibheft* 32, auch noch weibliche Brücken von Frankreich nach Amerika zu schlagen. Die „Rahmen-Erzählungen“ sind demgegenüber männlichen Ordnungsanstrengungen gewidmet: Während Albert Drach in einem Mini-Dossier mit dem „Sammeln von Feinden“ beschäftigt ist, hält es Péric mehr mit der „Kunst und der Art und Weise, seine Bücher zu ordnen“.

Der Große Amerikanische Roman

Die Erkenntnis einer prinzipiell fiktionalen Weltauffassung, deren methodische Erforschung selbst fiktional sein mußte, verzweigte sich bei den „Enzyklopädisten“ der siebziger Jahre in die megalomanen Parallelwelten von Robert Coovers *Die öffentliche Verbrennung*, Don DeLillos *Ratner's Star*, Gilbert Sorrentinos *Mulligan Stew* und John Barths *Letters*.

Von Coovers quasi-realistischem Roman *Von den Anfängen der Brunisten* über *Die öffentliche Verbrennung* und seine Erzählungen – zwei von ihnen sind in Bernd Klähns Übersetzung bereits in Heft 26 zu finden – bis zu seinem letzten opus magnum *Pinocchio in Venedig*, einer Re-Lektüre von Collodis berühmtem Kinderbuch, läßt

sich die Entwicklung zu einer Prosa ablesen „als eines seiner selbst bewußten Artefakts, eines sich selbst enthüllenden Modells gleichermaßen für den universellen Prozeß der Schaffung von Fiktionen“ – so Coover in einem Gespräch mit Bernhard Robben (H. 31).

Hatte schon in *Die öffentliche Verbrennung* Hexenmeister „Tricky Dick Nixon“ die alten Puppen nach einer neuen kakophonischen Musik tanzen lassen, so liest Coover die Zivilisierung und Fleischwerdung Pinocchios als Domestizierung, als Trennung von Leib und Welt, und in ihren Ursprung zurück, was sich, auf der Folie Thomas Mannscher Fiktionen, die er in einen fröhlichen Popanz verwandelt, zu einer Strategie postmoderner Revision einer erstarrten Moderne auswächst. Die groteske Odyssee Pinocchios mündet nicht nur in eine Art Regression zu seinen anarchischen „Wurzeln“, sondern auch in eine Wiedergeburt des Romans aus dem Geist des Karnevals, Rabelais' und der Commedia dell'arte. Werden und Vergehen des grotesken Leibes spiegelnd, ist der Roman als Wortkunstwerk selbst ein „befruchtend-befruchteter, gebärend-geborener, verschlingend-verschlungener, ein trinkender, sich entleerender, kranker, sterbender Leib“ (Michail Bachtin).

Frederico, weißt du, wer der Schwachkopf ist, der den Großen Amerikanischen Roman schreiben wird? (Philip Roth)

Don DeLillos „Öffentliche Verbrennung“ war *Sieben Sekunden*, „sieben Sekunden Hitze und Licht“: die „Geschichte“ des Kennedy-Mordes. Das *Schreibheft* wirft in Nr. 36 mit einer Kostprobe, einem Auszug aus *Die Namen* sowie dem Essay „American Blood“, in dem DeLillo der amerikanischen Blutspur des traumatischen Ereignisses folgt, nur Schlaglichter auf das umfangreiche Werk dieses bedeutenden Autors, der bis zu seinem endgültigen Durchbruch mit *Sieben Sekunden*, 25 Jahre nach den tödlichen Schüssen, bereits acht Romane veröffentlicht hatte – Bücher über Football und Rockmusik, Spiele und Stars, Bücher über Mord, Terror und Verschwörungen, Informationsüberflutung und Konsumkultur, *Die Namen*, ein Roman über Zeichensysteme und alte Schriftkulturen, *Ratner's Star* schließlich – ein Stück mathematischer Konzeptkunst: „Beziehungen führten zu anderen Beziehungen. Ich begann, Dinge zu finden, die ich bewußt nicht gesucht hatte. Mathematik führte zu Science fiction. Logik führte zum Stammeln. Sprache führte zu Spielen. Spiele führten zur Mathematik ...“

Und sie führten immer wieder zu Lee Harvey Oswald. Unter Oswalds Sternzeichen der Waage – Libra – organisiert der Autor in *Sieben Sekunden* ein literarisches Verweissystem des Potentiellen, einen fiktionalen Raum der Ungewißheit und Ambivalenz, der bis in den Augenblick der tödlichen Schüsse hineinreicht. Zufall oder Bestimmung? Das astrologische Bild sich hebender und senkender Waagschalen, deren endgültige Position durch keine Vorhersage bestimmt werden kann und die doch einem geheimen Magnetismus zu gehorchen scheinen, erhebt sich vielsagend über eine Welt endloser Bezüge und Abhängigkeiten, deren Wirkung DeLillos heillos verunsicherte Figuren zwar spüren, aber mit übermäßigen Ordnungsanstrengungen zu ersticken versuchen.

In *Die Namen* wird der paranoide Ordnungszwang am extremistischen Gebrauch des Sprachsystems vorgeführt. Der Inschriftenexperte Owen Brademas stößt auf einen griechischen Kult, der das Alphabet zum Selektionsinstrument eines brutalen Ritus' gemacht hat: Das ausgewählte Opfer wird von den Angehörigen des Kultes so lange verfolgt, bis seine Initialen mit denen seines Aufenthaltsortes übereinstimmen.

Namen, Decknamen, Kampfnamen. Buchstaben des Schicksals. Lee Harvey Oswald, ein wortblinder Buchstabenfetischist: *Libra*. Geheimschrift der Welt, ein Kryptogramm, das für das ganze Romanwerk DeLillos stehen könnte. Ordnung und Entropie, oder „All plots lead toward death“. Die Todesverfallenheit „abendländischer Ordnungsmystik“, das große Thema Thomas Pynchons, durchzieht leitmotivisch auch das Romanwerk DeLillos.

Wie DeLillo, der in seinen Fiktionen am Ende immer wieder modernistisch „epiphanische Konvergenzpunkte von Subjektivität und Welt“ (Klähn) aufsucht, hatte Gaddis in *The Recognitions* Versöhnungsanspruch und -kapazität der Kunst noch merklich durchschimmern lassen. In seinen drei großen Kommunikationsparodien *JR*, *Die Erlöser* und *Letzte Instanz* wird jegliches Transzendenzverlangen in leerlaufenden, selbstreferentiell verspiegelten Dialogmonstern untergraben.

„Take it to the Limit“ – Unter dem Pynchon geschuldeten Motto zieht ein späteres Heft, Nr. 43, noch einmal alle Register postmodernistischer Innovation, Made in USA. Das mit dem Schwerpunkt auf Gilbert Sorrentinos frühem Meisterwerk *Mulligan Stew* und William Gaddis' *Letzte Instanz* konzipierte Heft scheint vorläufig, zumindest in diesem Reprint, wie eine Art letzter Instanz zum Thema „amerikanischer Postmodernismus“ zu sein.

Hatte Gaddis im gefälschten Universum von *The Recognitions* damit begonnen, die Kirche des Künstlerromans zum Einsturz zu bringen, ist Gilbert Sorrentinos *Mulligan Stew* – in den Worten seines deutschen Übersetzers Joachim Kalka – „Höllenfahrt und Apotheose des Künstlerromans“ zugleich, ein hinter dem Rücken seines im „stählernen Würgegriff“ der Mimesis zappelnden Autors „magisch“ sich selbst schreibendes Meisterwerk, ein ganz und gar künstliches Paradies.

Dem Leser von *Mulligan Stew* geht es nicht anders als Flann O'Briens „freigelassenen“ Figuren, die das nächtliche Haus des Romans nach Hinweisen auf ihren dubiosen und konfusen Erfinder absuchen. Er stößt immer nur auf Texte: Romankapitel, Tage- und Notizbücher, Archive, Briefe, Gedichte, sogar ein Maskenspiel, das dem halluzinatorischen Circe-Kapitel des *Ulysses* nicht nur verblüffend ähnlich sieht, sondern in dem Joyce auch noch selbst mitspielt, als Ladenschwengel. Neben „Shame's voice“ und einem an Rechtschreibschwäche leidenden Soterroni taucht schließlich ein „wahrer Jakob“ auf, der à la Borges ein Kapitel dieses Nabokov neu geschrieben hat ...

William Carlos Williams und die Sioux von Fred Engels ... Feuer? Fall'es! von Vladimir Papillon ... (Gilbert Sorrentino)

Ein Roman dürfe aus nichts als Verweisen bestehen, so hatte O'Briens Forderung gelautet. Im Verlauf der Lektüre wird immer deutlicher, was die unüberschaubare Textwelt des *Mulligan Stew* ausmacht: Sie ist ein autopoietischer Trip, ein System kommunizierender Röhren, ein artifizielles, sich selbst kommentierendes Universum, in dem die Textelemente keine Ruhe finden – Intertextualität pur oder eben ein „Stew“, der nach altem Eintopfrezepth reichlich mit eigenen „Resten“ versetzt ist.

Das Prinzip der Resteverwertung, das immer neue Muster der Selbstähnlichkeit zeugt, kann man von seiner Milieu-Studie *Stahlwerk* – Passagen daraus findet man, in guter französischer Gesellschaft, bereits in *Schreibheft 27* – bis zum „Scherben-Gericht“ seines *Mulligan Stew* mitvollziehen: Joyces' „Listen“ z.B., die den Umriß einer Figur in seiner Komik und Widersprüchlichkeit so gut wie nackt hervortreten

lassen, das von Text zu Text weitergegebene Zahnstochermodell der Brooklyn-Bridge oder die herumfliegenden Nabokovschen „Schmetterlingsküßchen“.

Für den *Schreibheft*-Leser wird Sorrentinos Textkannibalismus besonders in der Kommunikationsparodie „Ungerade Zahl“ deutlich, auszugsweise abgedruckt im ersten großen USA-Heft, wo sich das gesamte Werk-Personal Sorrentinos auf einer Party tummelt. Die detektivische Rekonstruktion der Partyereignisse, die sich, so wähnt ein Protagonist, wiederum wie Passagen aus dem Buch *Isolate Flecks* lesen, scheidet hier einmal mehr am subjektiven Faktor Sprache, die als Mittel dialogischer Vernunft nicht nur versagt, sondern als Zwie-Sprache völlig unterschiedliche Welten behauptet. (Der Sprung von Sorrentinos in Coovers bzw. *Gerald's Party* und ihre „kriminaltechnischen“ Entgleisungen fällt unter diesem Gesichtspunkt nicht allzu schwer.)

Wer sonst am Ocean Parkway hatte 'Paterson' gelesen? (Gilbert Sorrentino)

Neben Joyce war es vor allem William Carlos Williams mit seiner für Amerika fruchtbar gemachten reinen Wortkunst, der Sorrentinos Werk maßgeblich beeinflusste: „Das Wort ist die Sache. Wenn es von rechts und von links mit Farbe beschmiert wird, was kann es da noch aussagen?“, hatte Williams in seinem reflexiven, zyklisch-assoziativen „Großen Amerikanischen Roman“-Experiment gefragt und zugleich den Finger in eine offene amerikanische Wunde gelegt.

Während Williams mit *Paterson* den „Großen Amerikanischen Gedichten“ (Whitmans *Grashalmen* oder Pounds *Cantos*) ein weiteres hinzufügte, blieb der „Große Amerikanische Roman“ als ein dem bürgerlichen europäischen Roman vergleichbares realistisches Zeugnis amerikanischen Lebens ein nationales Desiderat, seit der Bürgerkrieg den Wunsch nach einer authentischen Literatur ausgelöst hatte: „Was in anderen Kulturen die Märchen und Legenden waren, nämlich ein kollektiver Fundus an Metaphern, Figuren und Motiven, sollte in Amerika die Literatur leisten – die Fiktion wurde das Bindeglied einer zersplitterten Nation, die sich selbst (er)finden mußte, und lieferte Redewendungen, Identifikationsfiguren und Handlungen, die zu Sprichwörtern, Archetypen und Urthemen wurden und eine kulturelle Grundlage für die junge Nation schufen: Amerika entstand gleichzeitig mit der amerikanischen Literatur“, kommentiert Stefana Sabin diesen amerikanischen „Komplex“ in *Schreibheft* 45, in dem Auszüge aus Williams' in Deutschland kaum rezipierten Großen Amerikanischen Gedicht (vorgestellt von Joachim Sartorius) und Passagen aus Philip Roths bereits im Titel ironisch wieder aufgegriffenen *Großen Amerikanischen Roman* den unerreichbaren realomanischen Literatur-Mythos konterkarieren.

Zieh bloß Leine, Shakespeare! Schreib deinen Großen Amerikanischen Roman, du verkalkter Spinner! (Philip Roth)

Mit dem „Schläger“ einer Baseballmannschaft macht Roth eine archetypische Figur zum Helden einer sportjournalistisch camouflierten Grotteske über die amerikanische Gesellschaft: „Er setzt“, schreibt Sabin, „den Nationalsport mit dem Nationalepos gleich und übernimmt für seinen Baseballroman narrative Elemente großer amerikanischer Romane des 19. Jahrhunderts.“

„Nennt mich Smitty“ – neben Hawthorne oder Twain, alles „gescheiterte“ Anwärter auf den Thron des Großen Amerikanischen Romanciers, taucht als der „furchterregende Ty Cobb seiner Gattung“ auch Herman Melvilles *Moby-Dick* aus der

Versenkung auf: „Na, graust es dich nicht, Bruder Melville? Nicht allein dein unverwüstlicher *Moby-Dick* steht heute vor der Ausrottung, auch die unermeßliche See selbst hat den Tod vor Augen ...“

Wa(h)lverwandtschaften

Schreibheft 37 oder „Vom Leichentuch des Meeres“: Für die *Schreibheft*-Redaktion bedurfte es einer großen Reise durch Amerika, um – unter heftigen Fingerzeigen von Georges Perec – mit dem „Louvre der Leviathane“ (Philip Roth) in die Tiefenschichten des amerikanischen Postmodernismus vorzudringen. (Vielleicht ist dieses Heft das schönste *Schreibheft*, nicht nur weil es einen literarischen Koloß zum Leben erweckt, sondern weil es sich, dem Anspruch seiner Herausgeber entsprechend, „von vorne bis hinten als ein Text lesen läßt“.)

In seinem in jeder Hinsicht kapitalen Essay „Die Arbeit des Wals. Red Moby &/or: Das Kapital“ läßt Jean-Pierre Lefebvre zwei berühmte „tote Hunde“ aufeinander los: „*Moby-Dick*, dieses doppelte Zyklop, dieses wundersame Ungetier, stets von der Tiefe verschlungen und immer wieder auftauchend und *Das Kapital* von Karl Marx, dieses andere zyklotyme Monster, dessen Gespenst noch immer über die Längen- und Breitengrade schweift, im langsamen Rhythmus, der von jeher der Atmung des Meeresmonsters abgelauscht war, zu dem die Welt geworden ist; ein kurzsichtiger Zyklop, der zuweilen, wie in Paul Gadenes Roman *Der Strand von Scheveningen*, auf dem Festland seiner eigenen Geschichte strandet; ein unfaßbarer und allmächtiger Leviathan, der unerkannt über mehrere Milliarden Leben bestimmt: überall, und nie zu sichten“: der Wal auch als Metapher für das Kapital als einem Reichtum, der sich gegen seine Jäger-Plünderer kehrt, „universell, allgegenwärtig und nirgendwo“.

Die „Wa(h)lverwandtschaften“, die Lefebvre zwischen M und M entdeckt, deren Begegnung zwar möglich gewesen wäre, aber niemals stattgefunden hat, die buchstäblich Antipoden waren und sich in konträren Elementen bewegten, sind die des Schreibens als endgültigem Lebensbeschluß, die Homogenität der gewählten Materie und das Schicksal der Rezeption: „Wenig gekauft, zu Lebzeiten schlecht aufgenommen, siegreich nach ihrem Tod“. Lefebvre liest die beiden weißen Wale, „gespickt mit theoretischen Harpunen, verhedderten Trossen und literarischem Kleingetier“ als „enzyklopädischen Intertext“ aus dem Fundus einer „kulturellen Adoptiv-Familie“: Homer, Shakespeare, die Bibel, Dante bis hin zu Rabelais, Cervantes, Sterne etc.: „Eine fortschrittliche Dynastie mit dem Prinzip der 'Konsubstantialität des Wissenschaftlichen mit dem Poetischen'“ und der Politik – Positivismus oder Neobarock und die Versicherung, all dies sei keine Fiktion.

Meine Furcht ist sehr groß, daß die Werke der Genies inzwischen wie ein Wal sind, der in zu flaches Wasser kam und strandete. Mit Entsetzen schaue ich auf das hilflose Tier, und da es sich nicht rührt, fürchte ich sogar, es ist bereits tot, und wir werden demnächst den Geruch merken. (Hans Henny Jahnn)

Vom „Journal einer Reise von New York nach London im Jahr 1849/50“, die ein optimistischer Melville nach dem Erfolg seiner Südsee-Abenteuer-Geschichten machte, um seinen Roman *Weißjackette* zu verkaufen, bis zu seiner letzten Reise in den Nahen Osten 1856, deren niederschmetternde Wirkung vor allem in Charles Olsons Beitrag

„Christus“ zum Ausdruck kommt, ist auch der Zeitraum umrissen, der seine fruchtbarsten Jahre ausmachte, bevor er als gebrochener Mann und vergessener Autor Jahrzehnte dahinvegetierte und 1891 starb.

Es war, so schreibt Olson, eine Reise von *Moby-Dick* und Shakespeare zu Christus und *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, das Ende einer erfolglosen Gottsuche, eine Reise durch die Fluten von Atlantik und Pazifik ans „Mittel“-Meer, dazwischen alttestamentarisch „*Moby-Dick*, die Arche“ und *Pierre Or The Ambiguities*. Vom Versprechen eines zukünftigen Lebens und Christus, meint Olson, habe sich der „Kreuz“-Fahrer blenden lassen: „Er gab seine Sterblichkeit auf, bekam aber nichts dafür zurück.“ Er gab den Raum auf und verlor trotzdem die Zeit. Vor dem Geröll von Judäa wurde Melville zu Stein. *The Confidence-Man* (dt. *Maskeraden*), *Clarel* und *Billy Budd*: Ergebnisse der erwürgten mythischen Kraft, die ihm vom Alten Testament und Shakespeare her zugewachsen war, wie Olson in seinem wegweisenden Essay „Shakespeare, oder Moby-Dick wird entdeckt“ ausführt?

Aber war nicht schon Shakespeare „der Spiegel für Melvilles Desillusionierung in der verräterischen Welt“, die von der „Pequod“ in die „Ambiguities“ von *Pierre* und auf das parabolische Narrenschiff des *Confidence-Man* führte, wo es keinen Überlebenden mehr gibt, der die Geschichte vom Kampf des Bösen gegen das Gute erzählen könnte, auf daß einer sich „makellos fühlt wie das Lamm“, wie Melville es nach der Vollendung *Moby-Dicks* tat? Kein Finale, wo Schwarz und Weiß sich im Tode kreuzen, wie noch in *Benito Cereno*, jenem von blinden Flecken durchsetzten Black-Letter-Text kulturideologischer Verblendung und codifizierter Einäugigkeit, „empty spaces“, die nur uns Lesern zugänglich sind, wie Paul Ingendaay zeigt.

In Melvilles *Confidence-Man* ist die kathartische Macht der Kunst von den Möbiusbändern der Täuschung erstickt worden. „Der Fremde aus dem Osten“, schreibt Olaf Hansen in seinem Beitrag über das umstrittene Werk, „eine Allegorie des verirrtten Christus, repräsentiert zugleich das gnostische Grundmotiv, wonach sich der Ursprung der Schöpfung selbst einem Täuschungsmanöver verdankt, einer Täuschung, die dann äonenlang perpetuiert.“ So mußte die traditionelle Trennung von Fiktion, dargestellter Wirklichkeit und empirischer Realität zur Lüge werden, womit nichts anderes blieb als die Partizipation an einem Problembewußtsein, am „prekären Akt der Selbstkonstitution“.

Es waren die Selbstreferenznetze der Moderne, in denen sich ein ungetrösteter Melville verding, „ein milchstraßenhaftes Kielwasser aus sahnigem Schaum mit goldenem Glimmer übersät, zurücklassend“, das später ins „Weiße Rauschen“ des „rhetorischen Overkill“ (Ingendaay) der Gaddisromane kondensieren sollte.

Die vorrückgedachte Geschichte

Auf die Frage, welche Szenen er sich gefilmt wünsche, zählte Vladimir Nabokov einmal u.a. drei Dinge auf: „Shakespeare in der Rolle des Geists von Hamlets Vater“, „Melville beim Frühstück, seine Katze mit einer Sardine fütternd“ und „Die Russen beim Abzug aus Alaska, strahlend vor Zufriedenheit mit dem Handel“. – Welche Gelegenheit, um aus den Tiefen des Weißen Traumas wieder aufzutauchen! Nabokov schätzte Melville, der wie er Shakespeare belieh, wo er nur konnte, um schließlich englisch zu schreiben, obwohl doch Puschkins Blut so unvermeidlich durch seine Adern floß ...

Marina, die Worte beginnen wie Schmetterling. / Wie Schaum auf den Lippen, Silberschaum. Schmetterlinge. Gewaltige Meere, Sonnen, Schäume. (Birgitta Trotzig)

War die „Kulturdoppelwertigkeit“ des Nabokovschen Schreibens immer schon eine Folie in Latenz für ein russisch-amerikanisches Heft, spiegelt seine Konkretion in Nr. 29 die sich anbahnende weltgeschichtliche Wende quasi als ästhetische Rücknahme einer geschichtlichen Zäsur. Das Heft, dessen Hawkes entliehener Titel „Palmen in Alaska“ bereits die Aura bi-polarer Verschränkungen verströmt, läßt unter seiner US-amerikanischen Leitstimme von jenseits des Eisernen Vorhangs einen Chor von Begleitstimmen ertönen, der sich im Laufe der nächsten Hefte in einem polyphonen amerikanisch-russischen Kanon emanzipieren sollte: „Hörstück für Hauptstadt und Nebenstimmen“ nennen Günter Hirt und Sascha Wonders ihren ersten subkulturellen Variationensatz von Ready Mades Moskauer Prägung.

Der virtuelle Dialog der Moskauer Konzeptualisten mit den amerikanischen Postmodernisten zeigt zwei Literaturen, die, mit unbedeutender zeitlicher Verschiebung, in den voneinander abgeschotteten Kontinenten, wenn auch unterschiedliche, so doch vergleichbare Konsequenzen zogen. Die Macht der Bilder und die Macht des Textes: Während die Pop-art ihr Themenrepertoire der Warenhaus- und Vergnügungsindustrie entnahm, wobei die Dinge und Erscheinungen des Alltags mit kühler Überpointierung aus ihrer nebensächlichen Existenz in die ikonografischer Superstars transformiert wurden, schöpften die sowjetischen Künstler aus dem überbordenden Arsenal einer textuellen Kultur.

In den während der 70er Jahre am Rande der offiziellen Kultur entstehenden künstlerischen Ausdrucksformen machen Hirt/Wonders zwei polare Positionen aus, die sich ihrem Gegenstand, der erdrückenden Textlast der versteinerten kulturellen Systeme, entweder vom „Jenseits“ oder „Diesseits“ zu nähern versuchen. Während die einen, zu denen Gennadij Ajgi, Wsewolod Nekrassow und Andrej Monastyrskij zählen, mit verschiedenen Methoden an der Wiedergewinnung verschütteter elementarer Erfahrungen, ästhetischer Erlebnisfähigkeit und eines „eigenen Sprechens“ arbeiten, unterwerfen sich die anderen, vertreten durch Lew Rubinstein, Dmitrij Prigow und Vladimir Sorokin ganz den offiziellen massenkulturellen Vorgaben, in denen jedes eigene Sprechen gelöscht ist.

Ajgi ist dabei wohl derjenige, der durch seine suprematistische Orientierung, die minimalistische Suche nach epiphanischer Läuterung in leeren Räumen, in Feld und Lichtung, noch einem hochgradig utopischen Kunstverständnis anhängt, das die anderen Konzeptualisten nicht mehr teilen können. Allenfalls lassen sich – so Hirt/Wonders – in Nekrassows Dichtung, die in *Schreibheft 44* genauer untersucht wird und die, ursprünglich stimmlich, in der Bewegung des Sprechens und dessen bei-läufiger schriftlicher Fixierung entsteht, utopische Momente sichten, „die verschütteten Reste einer vorsemiotischen Kraft der Sprache als eines Mediums des Sich-Mitteilens zwischen den sprechenden Menschen und den besprochenen Dingen (und nicht in einer Repräsentation, einer stellvertretenden Mitteilung über die Dinge)“.

Sowohl in den Projekten Monastyrskijs, den Lesungsserien und „Kollektiven Aktionen“, als auch in den Katalogen und Listen Rubinsteins geht es um die Spannung zwischen Situation und Text. Während sich aber Monastyrskij in „Ich höre Töne“ von der Übernahme Puschkins oder Kafkas in den aktuellen Lesungskontext eine Revitalisierung der Schriftkultur verspricht oder in „kollektiven Aktionen“ die gemeinsame Fahrt aus dem „zeichengesättigten“ Raum der Metropole in einen leeren Raum zum

ästhetischen Ereignis avanciert, erfahren Lew Rubinsteins „semiotische Karteileichen“, wie sein „Sechsflügeliger Seraph“, durch die Hintertür des Sprechens und Hörens ihre eigenartige Wiedergeburt.

Wenn ein Trip notgedrungen in Trümmern endet, dann weisen die Trümmer notgedrungen auf den ihnen vorangegangenen Trip. (John Hawkes)

Bei Dmitrij Prigow und Vladimir Sorokin schließlich ist die Skepsis gegenüber den Möglichkeiten sprachlicher Transzendenz und der postutopische Gestus der Texte am ausgeprägtesten. Während Prigow – selbsternannter „Rhapsode der Götter und Heroen der sowjetischen Mythologie“ und Sprachrohr des „gesunden Menschenverstandes“ – und sein „Milizionär“ mit einer Stimme sprechen, praktiziert Sorokin in seinen „Normalen Briefen“ kleiner Leute die wohl radikalste Form autorabgewandten Schreibens.

Die Briefform nutzt der Autor dabei nicht nur als Möglichkeit, die Distanz zu seinen fiktiven Verfassern einzuziehen und zum reinen Medium zu werden, sondern auch als Plattform für den Ausbruch der in manischen Wiederholungen formelhafter Versatzstücke verdrängten Triebenergien des Menschen, der „vom Hirngespinnst einer Ideenwelt zum reinen Instrument degradiert“ worden war.

Schreibheft 35, das die konzeptualistische Moskauer Szene vor dem Hintergrund der Perestrojka weiter auffächert, enthält Sorokins Erzählung „Der Obelisk“, in der die Strategie der „Normalen Briefe“ erzählerisch umgesetzt wird und in einem parasitär-obszönen Gesamtkunstwerk aufgeht. Auch hier erscheint das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse als Universum ritualisierter Leere, als Formation klischeehafter Einrichtungen und stimmloser Sprechakte, deren Regulative unvermittelt versagen und in fäkal- und analerotische, sexuell-religiöse oder blutige Riten der Zerstörung umkippen. Die Welt mit dem Versprechen auf allseitige Bedürfnisbefriedigung entpuppt sich als allgemeine Bedürfnisanstalt.

Pardew war jetzt auf Händen und Knien und angelte mit der Pinzette unter Ros' Rock herum. In seiner Hand hielt er Filterpapier; leere Pillendosen, Klebeband und ein Vergrößerungsglas standen neben ihm auf dem Fußboden. Allison sah ihm einen Augenblick zerstreut zu, den letzten Bissen ihres Sandwiches geistesabwesend vor sich hinhaltend wie eine Münze, die in eine Parkuhr eingeworfen werden soll ... (Robert Coover)

Kollektive Psychoanalyse

Es war Boris Groys, russischer Mathematiker, Philosoph und Linguist, der 1988 mit seinem Buch *Gesamtkunstwerk Stalin* grundlegende Reflexionen der „gespaltenen Kultur“ in der Sowjetunion vorlegte und in Essays im *Schreibheft* fortschrieb.

In seinem ersten Beitrag für *Schreibheft 35*, „Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“, extrapoliert Groys den anfänglichen Charakter der neuen russischen Literatur aus der Rezeption formalistischer und strukturalistischer Erkenntnisse, die, im Gegensatz zur französischen, sich marxistisch orientierenden strukturalen Schule, als „Ersatzideologie“ zum Marxismus-Leninismus die Gleichberechtigung aller Diskurse in bezug auf die Wahrheit postulierten und den historischen

Wechsel von Stilen allein in der Wiederkehr des im „Kanon“ Verdrängten begründet sah.

Das Literaturverständnis der sog. inoffiziellen Literatur, wie es von Solschenizyn oder Brodsky praktiziert wurde, war, so Groys, „strukturalistisch gesehen naiv, weil die Autoren an ihre Fähigkeit glaubten, ethisch, ästhetisch oder metaphysisch 'wahre' Literatur zu schaffen, ohne die Frage nach dem kulturellen System zu stellen, im Rahmen dessen dieses Wahre als wahr gilt“.

Die konzeptuelle Literatur, die schließlich im künstlerischen „Willen zur Macht“ eine fatale Kontinuität von der Avantgarde der zwanziger Jahre über die Kunst des Stalinismus bis hin zur regressiven Ästhetik heutiger Traditionalisten diagnostizierte, nistete sich demgegenüber genau dort ein, wo das „Wahre, Gute und Schöne“ kaum anzutreffen war: im Erfahrungsbereich des durchschnittlichen sowjetischen Menschen und einer geschlossenen, jede Lebensäußerung durchdringenden ideologischen Sprache. Daß diese nach den Auflösungserscheinungen von Glasnost und Perestrojka nicht mehr als kohärentes System faßbar war, das im Schreiben mimetisch nachvollzogen werden konnte, wie das in der Soz-art, beispielsweise am frühen Prigow, sichtbar wurde, machte den strukturalistischen Ansatz und die „Seance einer kollektiven Psychoanalyse“, die in der Sowjetunion eine plausible Grundlage hatten, schließlich obsolet.

Doch längst schon hatte, wie Groys an Texten Rubinsteins diagnostiziert, auch in der Sowjetunion die Intertextualität den verführerischen Systemgedanken ins Wanken gebracht: „Alle seine Texte sind Kataloge der Zitate aus verschiedenen poetischen und alltäglichen Sprachsystemen, aber jedes von diesen Zitaten ist mehrdeutig, verweist auf verschiedene mögliche Kontexte und ist kulturell nicht endgültig lokalisierbar.“

Halten Sie die Zunge im Baum, oder Zaum, oder wie man so sagt ... (Daniil Charms)

Mit dem Motto „Um Um / Um den Verstand“ nimmt *Schreibheft 35* parodistisch Bezug auf das utopische Sprachprojekt der russischen Avantgarde, das sich mit Chlebnikovs „Zaum-Sprache“, einer reinen Ur-Sprache, der Überwindung des Unvollkommenen, Epiphanie und Transzendenz verschrieben hatte. Sollten die Buchstaben der „Sternensprache“ das Tor in die Sphären jenseits der lexikalisch erfaßten Welt aufstoßen, nimmt die „Um Um“-Tautologie diesen Prozeß nicht nur zurück, um sich mit ihrem Sprechen in die Varietät der verschiedenen Sprachen dieser Welt einzureihen, sondern nimmt auch Bezug auf Verrücktheit und Wahnsinn des unendlichen postmodernistischen Diskurses, in dem die Köpfe rollen und kein Stein mehr auf dem andern bleibt.

Stellt Monastyrskij in „Die Reutower Pfütze“ den Wahnsinn als auf die Spitze getriebene Mechanik des logischen Denkens dar, als „Räerdrehen, das keine nützlichen 'Konstruktionen' mehr betreibt, sondern 'sinnlose' Apparaturen“ (Hirt/Wonders), so forciert die jüngste Generation, wie Boris Groys schreibt, die Zerstörung der Sprache „unter dem Vorwand der Heilung“: „Die Medhermeneuten inszenieren deshalb einen unendlichen interpretativen Diskurs, der potentiell alle denkbaren sprachlichen Positionen und Auslegungsverfahren ebenso umfaßt wie Kunstobjekte als Illustrationen und Lebenspraktiken als Performances. Die Unendlichkeit dieses postmodernen Diskurses schließt den Tod und das Schweigen aus: daher soll seine therapeutische Wirkung rühren. Diese Therapie ist zugleich aber mit dem Wahnsinn identisch, weil sie einem endlichen menschlichen Leben eine unendliche Aufgabe

zumutet.“ Doch alle einschlägigen Depressionen werden, so meinen Hirt/Wonders, nach „den aggressiven Explosionen des charismatisch geladenen ideologischen Spannungsraums“ wohl im unangestregten „Spiel mit den verstreuten Einzelteilen der Mythologien“ kompensiert.

Jeder Tag brachte, am Abend berechnet, / ein anderes Diagramm / Fraktaler Gelassenheit, später in traumlosem / Kurzschlaf gelöscht. (Durs Grünbein)

Auch Bernd Klähn hatte bereits zu Beginn der achtziger Jahre, also bevor die Rezeption des literarischen amerikanischen Postmodernismus in Deutschland mit den Veröffentlichungen im *Schreibheft* begann, an ihrem Geburtsort gewisse „Erschöpfungserscheinungen“ bemerkt, wie sie jede innovative Bewegung aufweise, „die mit der Abkehr vom Status quo in die Paradoxie der unfreiwilligen theoretischen Selbstkodifizierung abrutscht“.

Ob sich an Nicholson Bakers keimfreien Romanen (*Die Rolltreppe, Zimmertemperatur, Vox, Die Fermate*), die „von den anonymen Schaltungen unzähliger Elemente des modernen Alltags berichten“, ebenfalls Ermüdungserscheinungen ablesen lassen, wie dies aus Hubert Winkels kritischer Entgegnung „Entwurf für eine Welt ohne Menschen“ (H. 45) auf Burkhard Spinnens Essay über Baker hervorgeht, scheint zumindest diskutabel.

Das Leben Gebrauchsanweisung, oder Wie funktioniert eine Junggesellenmaschine? – Während Gaddis z.B. in seinen monumentalen mimetischen Reproduktionen die technisch, warenförmig und medial geprägte Welt von innen heraus zum Sprechen bringt, ist Baker, so Winkels, an einer von Spinnen behaupteten „Reanimierung der modernen Lebenswelt“ gerade nicht interessiert: „Baker hat den Dingen mit einer literarisch-postmodernen Weiterentwicklung des Occamschen Rasiermessers Ursprung und Wesen weggeschnitten“ und das Subjekt zum „transitorischen Teil“ eines instrumentellen Kontextes reduziert, dessen literarische Ausgestaltung nur noch von „Feinjustierungsproblemen“ gesteuert wird.

Mit allen bekannten Unterschieden lohnt sich jedenfalls ein Vergleich von Bakers leblosem Ästhetizismus mit den anstrengungslosen Stilistiken, der mythologischen Ornamentik der Medhermeneuten, wenn sie „ihren Blick in die Detailzeichnungen der Oberfläche wie in die Spiralwindungen eines Jugendstilornaments“ (Pepperstein) versenken.

Bifurkationen

Schreibheft 35 stellt neben dem „West-Östlichen-Diwan“ ein weiteres Beispiel für den kompositorisch erzeugten Mehrwert der dort versammelten Texte und ihre Synapsen zu vorausgehenden Heften dar.

Introitus ist ein Text von Jacques Roubaud, „Prosa des sechsten Tages“, in dem der dezidierte Oulipot alias Mr. Goodman sich, wie schon erwähnt, den Exerzitien einer Würdigung des 35. *Schreibhefts* unterzieht. Die oulipotische Rezeptur wird wieder aufgenommen in Harry Mathews' *Farce Double. Ländliche Küche in Zentralfrankreich: Gefüllter Lammschulterrollbraten, ohne Knochen* und bildet damit eine Fortschreibung des kleinen Dossiers in Heft 34 „Oulipo in Amerika“, in dem Mathews im Gespräch mit John Ashbery und seinem Perec gewidmeten Roman *Zigaretten*

vorgestellt wurde. Kommentiert wird das „Maskenpanorama“ des amerikanischen *Oulipo*-Abkömmlings von Joseph McElroy, bekannt vor allem durch seinen großen Roman *A Smuggler's Bible*.

Seine „psycho-philosophische(n) Kriminalromane über ein Ich, das sich wieder zusammensetzen muß“ (McElroy), seine Bewunderung für Céline, Nabokov, Gaddis und Borges, vor allem aber seine Vorliebe für naturwissenschaftliche Themen und Verfahrensweisen – zuletzt auch für die Chaostheorie –, die er für elegante Möglichkeiten hält, „an die Wahrheit zu kommen“, rücken ihn aber auch in „Neural Neighbourhoods“ zu Thomas Glynn's *The Building* und Thomas Pynchon's *Vineland*, deren physikalistischen Sub-Diskursen Bernd Klähn in seiner Untersuchung „Chaotische Kryptotalie“ nachgeht. Sowohl das „nach-physikalische Biomythem“ einer entropisch zerfallenden Hyperstadt als auch die teleneurotische Vision einer grotesken Hippie-Idylle „bauen ihre Erzählinhalte und -wege auf die Fundamente offener Systeme, die – fern jeglichen Gleichgewichts – einen enormen Austausch mit der Umgebung pflegen“.

Über die Kryptobotschaft „V in E(lectronic)-Land“ koppelt sich das kleine amerikanische Dossier nicht nur an Prigows „Alphabete“, sondern auch an Renate Kühns „Rosenbaertlein-Experiment“ an, das mit seinen Anagrammstudien wiederum in reger Korrespondenz zum oulipotischen Nachbarn steht. Beider Laufwurzeln reichen zurück zu Heft 33 mit Texten von Perec, Fournel und Roubaud sowie von Oskar Pastior und Unica Zürn, der Anagrammatikerin schlechthin. (Perecs Organigramm *Die Gehaltserhöhung*, einer seiner wenigen Texte ohne eingebaute Fehlerquelle, belegt im chaostheoretischen Kontext übrigens quasi ex negativo die Vorteile offener Systeme: Der sich auf das aus der Betriebsorganisationslehre bekannte Hypothesenmodell stützende Text über die Möglichkeiten, sich beim Chef ein Maximum an Chancen für eine Gehaltserhöhung zu sichern, generiert ein geschlossenes System, aus dem es kein Entkommen gibt: als sinnlose Aufblähung des Inhalts, wird die „Gehalts-Erhöhung“ zur entropischen Höllenvision des Sozialen.)

Selbst zwischen Hartmut Geerkens schamanistischem Halluzinogen „Fliegen Pilze?“ und dem „medhermeneutischen Komplex“ von *Schreibheft* 35 stimmt die Chemie: Die russischen Dichter, für die Ritual und Analyse eine sich bedingende Einheit bilden, fühlen sich durchaus als Erben schamanistischer Heilkräfte, d.h. der „Fähigkeit, Inhalte des kollektiven Unbewußten, die den anderen Mitgliedern des Stammes nicht 'bewußt' sind, zu artikulieren“ (Hirt/Wonders).

Erinnerst du die Lagerfeuer auf dem weiten Platz / Auf dem wir lange saßen in der weißen Nacht. (Konstantin Vaginov)

Zum kollektiven Unbewußten der russischen Kultur zählen aber nicht nur Dissidenten- und Westlertum, Slavophilie, Kommunismus und andere Erlösungsprogramme, wie sie Sorokin in seinen Romanen immer wieder ineinander umcodiert. In seinem 1989 vollendeten Roman *Roman*, dem *Schreibheft* 40 mit „Das Schwitzbad“ eine kleine, typisch russische Parzelle entnimmt, schreibt Sorokin den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts nach, kolportiert die Erzählprinzipien Tolstojs, Turgenjews oder Dostojewskijs, um ihn, in seinem Helden „Roman“, am Ende einem tollwütigen Vampyr gleichzusetzen, der die Dorfidylle in Blut ertränkt.

Doch hier wird nicht nur ein kanonisches Prinzip zur Strecke gebracht, sondern das Genre, das normative Zwangssystem „Roman“, generell als verbrecherisches Unternehmen entlarvt, dessen blutige Spur bis zum Autor zurückreicht. Damit ist der

Mythos von der unbefleckten Empfängnis, der Mythos vom Autor als Garanten des Wahren, Guten und Schönen endgültig zur Chimäre geworden, der Roman vom Bösen auf den Roman des Bösen zurückgeführt.

Igor Smirnov weist in seinem kommentierenden Essay auf die Emanzipation des „Ungeheuren“ vom klassisch verdrängten Diskurs des Bösen als verzerrtem Spiegelbild des Guten hin und stellt Sorokin in die Reihe der Autoren, in deren Werken sich die „Dämonen“, in der Zeichenhaftigkeit als solcher anwesend, moralisch unlizenziiert, jenseits einer sinnstiftenden Allegorie zur Sprache bringen. Gegenüber den „paranoiden Pyramiden“ der russischen Literatur erkennt der Poet ohne Persönlichkeit, der sich selbst gerne als Oblomow geriert, seinen Standort aber als marginal, angesiedelt in den „Sümpfen“ der literarischen Landschaft, dort, wo in den zwanziger und dreißiger Jahren die Oberiuten mit ihrem spätavantgardistischen Absurdismus Widerstand gegen eine totalitäre Kultur leisteten.

Die Kunst ist ein Schrank

Oberiu (Vereinigung der realen Kunst) war die letzte und fortgeschrittenste Avantgardegruppe der russischen Moderne, eine Gruppe, deren unterirdische Wirkungsgeschichte in diametralem Gegensatz zum Zeitraum ihrer realen Existenz (1926-1930) stand. Nach vergeblichen Versuchen, den sich zuziehenden Schlingen stalinistischer Machtentfaltung zu entkommen, wurde sie im Zuge literarischer Säuberungen 1930 aufgelöst und zum Schweigen gebracht.

Daß sich Material in einer Fülle erhalten hat, wie es das *Schreibheft* in seiner 39. und 40. Ausgabe präsentiert, grenzt an ein Wunder angesichts der Tabula-Rasa-Politik der sowjetischen Literaturgeschichtsschreibung, die bis in unsere Tage hinein den Oberiuten ihren Platz vorenthielt. Neben den Freunden und Literaturbesessenen, die auch in diesem Fall die Manuskripte vor der Vernichtung bewahrten, ist es vor allem den grandiosen Übersetzerleistungen Peter Urbans zu danken, daß die Oberiuten für den deutschen Sprachraum entdeckt wurden. Seine obsessiven Recherchen und Anstrengungen, das Puzzle *Oberiu* zusammenzusetzen, kulminieren in der synoptischen „Chronik *Oberiu* 1925-1932“, die *Schreibheft* 40, zusammen mit den Vernehmungsprotokollen aus den Archiven der GPU, dokumentiert.

„Hörstück für Hauptstadt und Nebenstimmen“ – Es war damals nicht Moskau, sondern St. Petersburg, unumstrittenes Zentrum aller innovatorischen Tendenzen in Rußlands Kunst und Literatur: der Geburtsort Nabokovs, die Stadt Aleksandr Bloks, des größten symbolistischen Dichters, Stadt des Akmeismus, der Lyriker wie Anna Achmatova und Osip Mandelstam hervorbrachte, Metropole des Futurismus, Malewitschs, Stadt Chlebnikovs und Stadt der Oberiuten und ihrer „Hefte“, ihrer Lesungen und Gespräche, Stadt von Charms' Schrank, von dem herab er seine Gedichte zu deklamieren pflegte ...

Es war eine buntscheckige Gruppe, die 1928 in ihrem Manifest nicht nur den angemessenen universellen, gattungsübergreifenden linken revolutionären Kunstbegriff, sondern vor allem eine neue Wahrnehmung des Lebens und seiner Gegenstände propagierte. In Abgrenzung zur „Zaumsprache“ eines Chlebnikov, dessen Schule sie anfangs zum Teil unterstützte, wollte *Oberiu*, die nur ein inhomogenes „Ergebnis einer Kette fließender Gruppenbildungen“ war, wie Michail Mejlach in seiner ausführlichen *Oberiu*-Geschichte darlegt (H. 40), den Gegenstand von den Hüllen des

Alltags und der Literatur befreien und in seiner Konkretheit vor Augen führen: „Kommen Sie näher und berühren Sie ihn mit den Fingern. Betrachten Sie den Gegenstand mit bloßem Auge und Sie werden ihn zum ersten Mal gereinigt sehen, gereinigt von der abgenutzten literarischen Vergoldung.“ Gerade in der Vereinzelung, Unverbundenheit von Sujets und Gesten, in der „Konfrontation der Wortsinne“ sollte sich der Sinn des Gegenstandes erweitern.

Diese Konfrontationen, sie konnten sich überall abspielen, im Gespräch, im Gedicht, im Theater, im Film, aber auch zwischen ihnen. Die Erzeugnisse *Oberius* waren nicht nur gattungsübergreifend, sondern auch gattungssprengend, wie Konstantin Vaginovs „Stern von Bethlehem“, eine Art poetischer Prosa, in denen er „die ewigen Archetypen in den grotesken Aspekten der Gegenwart“ entdeckt, oder multiple Textwesen aus Briefen, Gedichten, Dialogen, dramatischen Sequenzen oder Traktaten, wie Aleksandr Vvedenskij's „Graues Heft“.

Es war die richtige Zeit, Schneemänner zu bauen, unsere Schneeburgen zu errichten und zu befestigen und unsere Schneeballschlachten zu schlagen. (Sascha Sokolow)

Ein infantiles, mit Zahlen, Formeln und (pseudo)wissenschaftlichen Erkenntnissen operierendes, Träume, Verse, Litaneien, Katechismen, Aufzählungen und Gesprächsbeiträge durcheinanderwirbelndes Pseudo-Subjekt scheint hier eine nicht existierende Welt auf den Kopf zu stellen: Was z.B. Charms, der wohl bedeutendste Vertreter *Oberius*, neben Zeit, Raum und Existenz, neben Buchstaben, Bleistift, Tinte und Papier alles interessiert, hat Lipavskij in seinen Gesprächsprotokollen akribisch notiert: glatthaarige Hunde z.B., oder die Ordnung auf dem Eßtisch, das Wunder, Chronometer, Spazierstöcke, Ameisenhaufen, die Kabbala, die tägliche Aufzeichnung von Begebenheiten, alle Arten von Ritualen, die sexuelle Physiologie der Frau, das Schweigen ...

Was Charms aber vor allem faszinierte und was er in unzähligen, mehr oder weniger grotesken Varianten präsentiert, ist das „Fabelwesen“ Mensch, der, je weniger er zu sagen hat, es um so obsessiver versucht: „Es war einmal ein Rotschopf, der hatte weder Augen noch Ohren. Er hatte auch keine Haare, so daß man ihn an sich grundlos einen Rotschopf nannte ... Nichts hatte er! So daß unklar ist, um wen es hier eigentlich geht.“ Aber auch dieses Prinzip ist umkehrbar: „Es war einmal eine vierbeinige Krähe. Eigentlich hatte sie sogar fünf Beine, aber darüber lohnt nicht zu reden.“

In seinem Essay „Der kompromittierte Text“ legt Igor Smirnov dar, daß die närrische Dynamik der Oberiuten ihre Ursachen vor allem im generellen Zweifel am Intellekt als tauglichem Instrument zur Welterkenntnis und -veränderung hatte. Auf den Autor bezogen, der sich als Meta-Instanz und vermeintlicher Machtfaktor schon ebenso oft kompromittiert hatte wie die jeweils herrschende Kultur, bedeutete dies den Verlust sämtlicher Privilegien einschließlich seiner Autorität im Text: „Der Autor“, schreibt Smirnov, „verweilt als spätavantgardistische Figur im spätavantgardistischen Text, die außerstande ist, das notorisch unzuverlässige, in sich keinerlei Wert besitzende Werk zu korrigieren.“ Auf die Frage, warum alle geistlichen Bücher nach dem Evangelium einen unangenehmen Beigeschmack verströmten, hatte Lipavskij geantwortet: „Die sie geschrieben haben, strebten an die Macht ... Sie fußten auf dem Evangelium, aber dieses leugnet den Nutzen von Büchern.“

Es war die Ebene der Dummheit, auf der Subjekt und Objekt zueinander fanden, wobei deren absurde Inszenierung auch dem Rezipienten nur eine Möglichkeit läßt: sich dazugesellen. Der therapeutische Nutzen der Narrenposen, die im Unterschied

zu ähnlichen literarischen Richtungen auch ihre eigenen Texte nicht verschonten, ist wie bei *Oulipo* kaum zu übersehen und findet in dem *Oberiu* nahestehenden Michail Bachtin und seinem Lob des Karnevals und dessen Lachkultur seinen stärksten Apologeten.

Ich will nicht in die Mandschurei, Onkel Josif, dort ist es zu barbarisch. (Sascha Sokolow)

Der Einfluß, den die Oberiuten, deren Vorbilder Čechov und Gogol und nicht Majakowskij waren, auf Autoren wie Sokolow, Prigow und Sorokin ausübten, liegt auf der Hand. In der Narrheit als wesentlichem Produktionsmittel sah Sascha Sokolow das Tor zur Freiheit (H. 36), in Lipavskijs „Abhandlung über das Entsetzen“ scheint aber auch das „Alphabet des Grauens“ auf, wie es bei Sorokin und Jurij Mamlejew sein Unwesen treibt.

Schreibheft 40 spiegelt mit Teil II seiner Topographie die in doppelter Hinsicht „schwarze“ Seite von *Oberiu*: den realen Wahnsinn von Verbannung und Vernichtung und den literarischen Wahn-Witz einer nicht aussterbenden Spezies. Unter dem Motto „Immer weiter und weiter – Oberiu und kein Ende von Etwas“ zollt das „rote Heft“ den Abgründen der Oberiuten entsprechenden Tribut und stellt sie mit Prigows „Weibliche Über-Lyrik“, Sorokins „Schwitzbad“ und drei Erzählungen Mamlejews in den Kontext einer „Evolution des Ungeheuren“, wie Igor Smirnov, Kenner der russischen „Blutspur“, sie in seinem abschließenden Essay nachzeichnet.

Im europäischen Kreidekreis

Legt man das *Schreibheft* als Serie, als historische Text-Schlange aus, so erscheint es als Flügeltaltar, als Triptychon, in dem die weltgeschichtliche Entwicklung in drei sich überlappenden Zonen abendländischer Aufmerksamkeit gespeichert zu sein scheint: von der Zentrierung auf westeuropäische Literaturen, West-Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, über die Polarisierung in die innovativen Literaturbestrebungen der USA und der Sowjetunion, um am Ende über die „Balkanisierung“ der Literatur einen erweiterten Blick auf Europa freizugeben.

Es war der Krieg in Jugoslawien, der die bitteren Konsequenzen spüren ließ, die die Aufhebung der Teilung der Welt in ein duales System mit sich gebracht hatte. Die „Blockfreiheit“ bedeutete auch politisch das Ende teleologischer Geschichtsschreibung, aufgehoben im universalen Tauschsystem des Kapitalismus. Wo dem russischen Konzeptualismus nach der globalen Entgrenzung der Diskurse nurmehr die Selbststilisierung und Selbstmythologisierung blieb (H. 42), belebte der Krieg der Sterne auf dem Balkan andere, alte Magnetfelder der Geschichte. Es war, als öffneten sich die verschlossenen europäischen Archive der Kultur und Unkultur.

Das Interesse an diesem verdrängten Komplex äußerte sich vor allem in der großen Resonanz auf das Danilo Kiš gewidmete *Schreibheft* 46, das sich in einer nur noch dem Melville-Heft vergleichbaren Ausführlichkeit mit einem einzigen Autor beschäftigt, dessen Bücher zwar zum Teil bekannt und gelesen, die in ihrem historisch-politischen und bio-bibliographischen Umfeld jedoch kaum rezipiert worden waren.

Kišs Selbstcharakterisierung als „ethnographische Rarität“ aufnehmend, umreißt Felix Philipp Ingold in seinem einführenden Beitrag die schwierige Disposition eines Autors, „der stets mehr als Eins und zugleich weniger als ein Ganzes war – jugo-

slawischer Staatsbürger mit ungarischem Familienhintergrund; geborener Jude und getaufter Christ; serbokroatisch schreibender Literat, der zumeist in Frankreich lebte; ein polyglotter Autor also, der zwischen verschiedenen Kulturen, Religionen, Nationalitäten nomadisierte, der im Dazwischen seine Heimat, im Exil der Texte sein Zuhause fand und dessen Hauptgeschäft denn auch das Übersetzen war, die Übertragung, die Transformation des von ihm vorgefundenen faktischen Welt-Texts in eine fiktionale Text-Welt, welche seine weitreichenden Lese- und Lebenserfahrungen gleichermaßen synthetisieren sollte“.

Die Spuren / dessen, der über seinen Koffer stolperte ... (Hugo Claus)

In einer prologischen Programmatik definiert auch Kiš den Schreibakt als Überschreiben des Palimpsests der literarischen Tradition, das, wie bei Joyce Homer, mit keiner menschlichen Anstrengung mehr vom Pergament zu wischen ist und doch dem Schriftsteller, will er nicht der Banalität anheimfallen, immer wieder abverlangt wird: „Wenn Revolutionen siegen, werden sie zu Trägern der Banalität: des Stils, des Sprechens, des Denkens.“ Die Verstrickung ins „Netz der Tradition“ gesellt sich dabei tragisch zum Kampf gegen den inneren Doppelgänger, das im Werk immer anwesende Prinzip der Autozensur, dessen ambivalenter Spur Kiš in seiner Abhandlung „Zensur/Autozensur“ folgt.

Zensiert als volksverräterisches Plagiat wurde das 1976 fertiggestellte *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, Kišs Versuch, im Rahmen dokumentarischer Fiktionen die Methoden des Stalinismus zu rekonstruieren. Mit seiner Rechtfertigungsschrift *Die Anatomiestunde*, deren Titel auf Rembrandts Sektionsgemälde anspielt, bringt das *Schreibheft* nicht nur eine brillante Apologetik und Polemik gegen die nationalistische und stalinistische Argumentation, sondern zugleich eine Vivisektion des Nationalismus generell: „als die bis zum Paroxysmus gesteigerte Summe individueller Paranoien“, eine „Ideologie der Banalität“, wurzelnd in Mythen und Vorurteilen, die so alt sind wie die Welt und die Sprache, von der sie dominiert wird. „Der Mensch ist ein symbol-schaffendes Tier. Das glorreichste und gefährlichste Produkt dieses Symbolschaffens ist die Sprache ... Die Sprache ist in erster Linie die grundlegende Kohäsionskraft innerhalb einer gegebenen ethnischen Gruppe, aber gleichzeitig schafft sie Barrieren und wirkt als abstoßende Kraft zwischen unterschiedlichen Gruppen“, zitiert Kiš Koestler und skizziert den Weg zum „Bewußtsein von der Relativität aller nationalen Mythen“ bis hin zur Literatur als „Akt der Auflehnung gegen die eigene und einzige Sprache“, deren Wahrheit gerade in ihrer „Unreinheit“ zu finden sei.

„Die totalitäre Herrschaft gerät mit der Schrift in eine aporetische Situation: sie bedient sich der Schrift, um dabei das zu tilgen, was Schrift ausmacht. Totalitäre Systeme drängen darauf, die schriftliche Kommunikation wieder in rituelle, der Mündlichkeit eigentümliche Formen zurückzuverwandeln“, schreibt Jurij Murašov in seiner Untersuchung „Fatale Dokumente“.

In dem Solschenizyns, Sorokins und Kišs Schriftverständnis vergleichenden Text liest er „Kišs Spiel mit verhängnisvollen Ähnlichkeiten“ in jenem verfemten Text als Antwort auf „Solschenizyns dokumentaristisches Bezeugungspathos“, das dem totalitären Zwangssystem „einen neutestamentarischen Sinn“ einimpfe. Demgegenüber dekonstruiere Kiš in den erzählten Lebensläufen, den Prozessen und Geständnissen im *Grabmal ...* die Modalitäten des immer nur „symbolischen Zeichentausches“, um zu zeigen, „daß sich jeder Text, der künstlerische ebenso wie der dokumentarische, auf

Geschichte nicht durch bezugte Ähnlichkeit bezieht, sondern durch seine Textur, seine Formulierungen, seine 'Widersprüche und Übertreibungen'“.

Länder, in denen die Frage der ethnischen Identität zu einer Frage auf Leben und Tod wird, sind ein großes Unglück für die eigene Bevölkerung, aber auch ein Unglück für die ganze Welt. (Filip David)

Mit *Sanduhr*, abschließender Teil der Trilogie *Familienzyklus*, steht ein Roman im Mittelpunkt der Analyse, in dem die Bruchstücke von Welt, Biographie und Lektüre palimpsestartig gespeichert sind und den Charakter der Schrift als unendlich ausdeutbares „Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten“ (Benjamin) vorführt. Die „lettristische“ Codifizierung des Lebenstextes erinnert an Raymond Federmans camouflierte autobiographische Experimente, die typographischen Spiele in *Alles oder Nichts* oder die synoptische Fiktion des „Ich“ in *Aus dem Leben eines alten Mannes*, das sich aus dem Federman-Rückling „Namredef“, seinem Vater und Beckett („Moinous“) zusammensetzt, die alle 1918 geboren sind.

Danilo Kiš (X = Iks = Kiš) polyhybrides Kürzel „E.S.“ aus *Sanduhr* scheint einmal mehr die paradoxe Diagnose zu bestätigen, daß die autobiographische Annäherung nur durch ein komplexes System der Distanzierung zu erreichen ist. Auf dem Hintergrund eines bereits mehrfach codierten Vexierbildes oszilliert „E.S.“ in seinen Doppelungen und Spiegelungen als multiple „In-Schrift“ zwischen Vaterfigur, dem Freudschen Unbewußten, Nazi-Runen und Sowjetsystem, zwischen lateinischem „Sein“ und ungarischer „Vernunft“ und markiert hieroglyphisch den katastrophischen Kontext der mitteleuropäischen Welt, wie ihn Katharina Wolf-Grieffhabers kabbalistische Textexegese akribisch nachzeichnet.

Der Turm von Babel

Während Danilo Kiš an *Frühe Leiden* und *Garten. Asche* schrieb, arbeitete ein anderer „Jugoslawe“ nichtsahnend auf ein mehrjähriges Publikationsverbot hin. „Als er“, so Bora Ćosić in einem Ende 1993 geschriebenen Selbstporträt, *„Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution* schrieb, in den Jahren 1966 bis 1969, da ahnte der Verfasser nicht, daß er das Ende dieser Revolution und beinahe auch der Welt, in der sie sich vollzogen hatte, erleben würde.“ – Das Ende der Revolution und der Krieg brachten ihn, den serbischen Autor, schließlich ins Exil des istrischen Rovinj.

Unter dem Titel „Bergottes Witwe“ hat der Enzyklopädist der mitteleuropäischen Welt für *Schreibheft* 44 Fragmente seines Gesamtwerks in einem Textkorpus vereint, der „inventarisch“ einen neuen literarisch-philosophischen Raum erschließt: „Das Gedächtnis der Moderne“ – von Andrea Zanzotto im selben Heft in der italienischen Literatur entdeckt, bei Vergil, Petrarca, Manzoni – findet Ćosić in Prousts Tasche, Wittgensteins Handtuch, Lacans Spiegel ... und nicht zuletzt in „Omas Heft“: Großmutter Laura mit ihren täglichen Eintragungen übers häusliche Familienleben wurde zu einer weiteren Stütze, ja zum virtuellen Autor eines work in progress, in dessen Mittelpunkt Ćosićs ambitioniertestes Werk *Tutori* steht, eine über 150 Jahre, d.h. fünf Generationen sich erstreckende Familien-Chronik.

Kein Wunder, daß die Geschichte einer kroatisch-deutschen Familie auch dem Banalsten, wie Kochrezepten, Geburtstagen oder Kalendersprüchen Tribut zollt. Daß

diese Quelle zum babylonischen Unternehmen answoll, ist aber vor allem der Sammelleidenschaft und dem enzyklopädischen Anspruch eines Schriftstellers zuzuschreiben, der kaum ein schriftliches Erzeugnis der Welt links liegen lassen kann. Alles, vom Küchenzettel, Kaufhauskatalogen über die Bibel bis zu Proust und Joyce, seinen literarischen Vorbildern, wird einer verwandelnden Revision unterzogen und dem sich fort und fort schreibenden Textuniversum einverleibt.

Als „Volkschrestomathie“ in 18 verschiedenen Sprachen könnte, so Ćosić in seinem absichtsvoll irreführenden „Wegweiser“, *Tutori* ein Vorspiel für „Ein neues Treffen in Telgte“ (H. 43 und 49) sein, „dessen Absicht es ist, die Geister der Barockdichtung und der manieristischen Weltanschauung heraufzubeschwören, ferner die gesamte bachtinsche Konstellation einer Lektüre, die auf dem Marktplatz geboren wurde ...“

Alma penada, Alma em pena ... : / Sim. Seam. Your pen is penned! Penduelista! Da, Dadaista. Pieró le Fou ... (Julían Rios)

Die Welt existiert, um Buch zu werden, schrieb Mallarmé, und Novalis forderte den Leser auf, in einem Buch das Universum zu finden. „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“, zitiert der Spanier Julían Rios seinen Wittgenstein und wandelt selber auf den Spuren von Joyce und Cervantes, um die Sprache von allen Fesseln und Fußangeln zu befreien und ein Buch zu schreiben, „mit dessen Hilfe sich die gesamte Weltliteratur rekonstruieren ließe, wenn sämtliche Bibliotheken der Welt abgebrannt wären“.

Strafte Gott die vermessenen Erbauer des Turms von Babel mit der Verwirrung der Sprache, so münzt Rios wie Joyce die Strafe der Vielsprachigkeit in ein verführerisches Produktionsmittel um. *Larva* heißt das epochale Werk des „drei-dimensionalen Romanciers“, dessen Beendigung noch bis 2001 auf sich warten lassen soll, denn erst dann soll der „Turm von Babel“, aufgeschichtet im babelischen London, zuende gebaut sein. „Das ist das Phantastische an Wörtern“, sagt Rios in einem Gespräch (H. 45), „sie sind übereinanderliegende Masken auf den Seiten eines Vielecks“, und schickt einen maskierten Don Juan in die Arena, der mit seinen Wörtern nicht nur Menschen, sondern vor allem andere Sprachen verführt.

Optisches Leitmotiv des Textes ist eine Maske, die sowohl eine liegende Acht, also das Symbol der Unendlichkeit, als auch ein Möbiusband darstellt. Diese, durch das Buch sich hindurchziehende Figur von Maske / Acht / Möbiusband erlaubt einen ständigen und gleichzeitigen Blick auf die Innen- wie die Außen-Seiten der Dinge.

Larva. Babel de una noche de San Juan heißt der erste Roman des geplanten Zyklus, aus dem das *Schreibheft* unübersetzte Auszüge bringt, denn bei seiner, Bora Ćosićs Stimmengewirr mit 30 verwandten Sprachen um einiges übertreffenden Text-Organie stehen die Übersetzer vor ähnlichen Problemen wie bei *Finnegans Wake*.

Alphabete und Matrizen

Flankiert wird Rios' spanischer Sommernachtstraum in Heft 45 von Autoren, die zwei Pole innerhalb der skandinavischen Literatur bilden und trotzdem oder gerade deswegen im *Schreibheft* das Feld der Literatur in einem produktiven Dialog neu abzustecken versuchen: die Dänin Inger Christensen und der Norweger Jan Kjærstad.

Die dialogische Textschleife des Dossiers nimmt ihren Anfang in Christensens poetischer Programmschrift „Unsere Erzählung von der Welt“, bildet einen Knoten in Thomas Fechner-Smarslys kontrastierenden Erläuterungen der poetischen Verfahrenstechnik der beiden ungleichen Autoren und läuft in einem Romanauszug sowie einem programmatischen Essay von Jan Kjærstad weiter. Ein Gespräch Kjærstads mit der dänischen Kollegin verlegt den Akzent schließlich zurück auf Christensens ästhetisches Universum, das in dem Gedicht „Es. Epilogos“ konkrete Gestalt annimmt.

Den wirklichen Epilog dieses kontrapunktischen, einmal mehr den Idealfall des kompositionstechnischen Ansatzes verkörpernden Dossiers spricht im wahrsten Sinne des Wortes Oskar Pastior in seiner kongenialen Rede auf Inger Christensen und ihren deutschen Übersetzer Hanns Grössel. „Als ihr Alphabet mich an die Hand nahm“ ist eine Hommage Pastiors an die Poesie als sich lesende Materie, Dichtung, die sich „so einfach und ohne Metapherngepränge oder gründelndes Nominalornament eben einfach wie der Seidenfaden in seinem Kokon der Konnexitäten traumwandlerisch zu entrollen scheint“.

Wie kein anderes vermag Inger Christensens vielgesichtiges Werk zur Anschauung zu bringen, daß „die Kunst mit derselben Notwendigkeit wie derjenigen (entsteht), die Bienenstock, Lerchengesang und Kranichtanz entstehen macht“ (Christensen). „Es / Das ist es / Es ist das ganze / Es ist das ganze in einer Menge / Es ist das ganze in einer Menge unterschiedlicher Menschen ...“ beginnt der „Epilogos“ aus ihrem ersten Großgedicht *det*: eine dramatische Schöpfungsgeschichte, Welt- und Spracherschaffung, Transformationsgrammatik des Lebens.

Auch *alphabet*, „eine textorganische Empfindung genannt Erkenntnis“, wie Pastior sagt, ist ein Schöpfungsrapport, geboren aus der Chomskyschen Gewißheit, daß „ich dasselbe ‚Recht‘ hatte zu sprechen, wie der Baum, Blätter zu treiben“. Ähnlich wie die Oulipoten verspricht sich Christensen von strikten Regelvorgaben größere Kreativitätsspielräume. Fechner-Smarslys Ausführungen zur poetischen Technik Christensens geben einen guten Einblick in die *alphabet* zugrundeliegende Doppel-Struktur aus zwei übereinandergelegten Codes, einem numerischen (der „Fibonacci-Folge“), nach dem sich der Wachstumsprozeß der Verse zu richten hat, und dem alphabetischen, der sie in 14 Abschnitten inventarisiert: der Wachstums- und Verzweigungsprozeß der Schöpfung als autopoietischer Prozeß, der „alphanumerisch“ mit dem *n* endet und ins Offene, Unendliche weist. „Ontologie wird Poiesis“, sagt wieder Pastior, oder: „Traumwandlerische Entscheidungsfreiheit dann die Entzweiflung des Apfelmännchens in der Bifurkation. Chaobst aus der Baumschule eines Inger-Textes von der flüssigen Algebra ihrer Alchimie.“

Der Traum, den *n* auch evoziert, „daß die Welt nicht im Wort, sondern erst in der Zahl vollkommen darstellbar sei“, der von der Kabbala bis Perec die kombinatorischen Maschinerien in Gang gehalten hat, er scheint allerdings in einem weltbeherrschenden Alptraum zu enden, der „Chiffrierung der Welt durch die geringste aller Zahlen, durch nichts weiter als 0 und 1“ (Fechner-Smarsly).

Schauen Sie sich nur den Reichtum an Daten an, die im Raster verborgen sind, in der bunten Verpackung, dem Geklingel, der aus dem Leben gegriffenen Werbung, den Produkten, die aus der Dunkelheit schießen, den chiffrierten Botschaften und endlosen Wiederholungen, wie Psalmen oder Mantras. (Don DeLillo)

Hinter der „Maschinensprache“ als „Utopie, daß alles verstanden werden kann“, verbirgt sich aber auch die Jan Kjørstad faszinierende Idee, und Inger Christensens Texte zeigen dies genau, „daß ein offensichtlich kompliziertes Phänomen durch verhältnismäßig einfache Codes gesteuert wird, sie sind mit anderen Worten Ausdruck für Chaos als auch für Zusammenhang, genau das, was Zielsetzung einer Literatur wäre, welche die Aufgabe auf sich nähme, die heutigen Probleme aufzuzeigen“.

Das Prinzip, nach dem Komplexität aus dem geregelten Spiel mit Erzählmodulen entsteht, das Fechner-Smarsly in seiner Untersuchung erläutert und das hier am Beispiel von Kjørstads Roman *Homo falsus* eine zusätzliche Veranschaulichung verdient, wirkt dabei wie eine biodynamische Fortsetzung der Perecschen Legespieltechnik aus *Das Leben Gebrauchsanweisung*, die, im kriminalistischen Genre angesiedelt und mit einem Software-Spezialisten als Autor bestückt, einige Kapriolen mehr zu schlagen imstande ist: eine Frau; drei Männer; drei Orte: Oslo, die Stadt, eine Wohnung in Oslo, ein Nachtclub. Er könnte überall sein, wie der Erzähler bemerkt, in Dublin, Wien oder Barcelona: „Zeitlos, ortlos.“ Eine Willkür der Auswahl, die sich aber als planvoll entpuppt: drei Städte, drei Künstler, James Joyce, Arnold Schönberg, Pablo Picasso – die größten Rebellen ihrer Kunst im 20. Jahrhundert, Vergewaltiger des Wortes, des Tons, der Leinwand, Propheten einer Kunst für die Zukunft, für den neuen Menschen: „Allspace in a Notshall“.

Drei Männer, drei Künstler: Da ist Paul, der Jurist, Verehrer des Mannes mit den Farbstiften, „der ein Werk auf einer Tonfolge aufbaute, die dem Muster eines Schmetterlingsflügels folgte“, da ist Alf, Pastor, Bewunderer des Mannes mit der schwarzen Augenklappe, „ein Dichter, der sogar ein Kapitel geschrieben hat, das auf dem Fleckenmuster eines Dalmatiners aufbaut“ und Jacob Johnson schließlich, der Offizier, Fan des Mannes mit den quergestreiften Hosen, „der alle bestahl, alles nahm, was er gebrauchen konnte, selbst die Muster eines Schildkrötenpanzers“. Dabei verehrt der Jurist, der Musiker werden wollte, den Musiker, der zuerst Soldat werden wollte; der Pastor, der Schriftsteller werden wollte, verehrt den Schriftsteller, der Jurist werden wollte. Der Offizier, dessen Vater Pastor war und der selbst gerne Anwalt geworden wäre, verehrt den Maler, der mit dem Gedanken spielte, Priester zu werden etc. etc.

Wenn man den Text und seine „Ornamentik“ als Oberfläche auf sich wirken läßt, entsteht ein Flimmern, ein Moiré oder eben „Weißes Rauschen“: Wir sehen Schmetterlingsmuster auf einer Tapete und Schildkrötenpanzer auf einem Oberarm. Wir begegnen Männern mit Augenklappen und quer gestreiften Hosen im Nachtclub, Teile von Picasso-Gemälden werden lebendig ... So aufgelöst scheinen sie die Schwarz-Weiß-Muster des Romans zu konterkarieren, die Dalmatiner, Fliesen, Dominosteine, die Zebromuster auf Körpern, die Tastatur eines Keyboards, „die zwölf Töne in unendlichen Kombinationen“, das binäre System der Computertechnik.

Der Kontext fungiert hier als figuratives Gestaltungsmittel, als sich entwickelnder „Kokon“. In seinem Essay „Der Roman als Matrize des Menschen“ vergleicht Kjørstad die aus der Roman-Architektur entstehende negative Gußform des Menschen mit einer dreidimensionalen Matrize, auf deren Schichten die Informationen so angeordnet sind, daß sie Synapsen zu allen Ebenen der Geschichte ausbilden, vertikal, horizontal, diagonal, zu den nächsten wie zu den weit entfernten Punkten: „Es ist wichtig zu unterstreichen, daß ein solches Formmodell eine Konsequenz darstellt aus der Kritik der Postmoderne am Roman als totalitäre, als geschlossene Einheit. Die Ornamente, welche die Informationen bilden, dürfen nicht als unbedingter Glaube an eine rationale Ordnung aufgefaßt werden, sondern als offenes System. Es ist kein

Codesystem, sondern ein Assoziationsfeld, ein Rorschach-Test; es ist nicht Wissenschaft, sondern Text, Gewebe. Die Informationen sollen nicht dechiffriert, sie sollen zusammengesetzt werden; nicht als Einzelpunkte, sondern erst als Summe, als Ornament, bekommen sie eine Bedeutung dadurch, daß der Leser mit Assoziation und Intuition agiert, also genauso sehr mit dem Körper wie mit dem Kopf. Der Roman soll eher erlebt als verstanden werden.“

Auf einen problematischen Aspekt einer solchen Romantektonik kommt Fechner-Smarsly mit Blick auf Flusser, Kittler und Virilio zu sprechen, wenn er bemerkt, daß Kjærstads ornamentaler Roman „auf erstaunliche Weise dem Zustandekommen medialer Bilder und ihrer Wirkung“ ähnele, ein Einwand, der mit Hubert Winkels Kritik an Nicholson Baker korrespondiert.

Realistische Mythomanie

Die nächsten Romanexperimente, auf die wir gespannt sein können und die im *Schreibheft* schon Gestalt annehmen, scheinen solche Bedenken eher zu zerstreuen und Kjærstad in die Reihe der Autoren zu stellen, deren Werke, unter der Ägide von William Gaddis, in *Schreibheft* 48 unter dem Titel „Realistische Mythomanien“ zusammengebracht, den wohl avanciertesten Stand der Romanentwicklung wiedergeben.

Daß der Roman zur Zeit in europäischen Randlagen so gut zu gedeihen scheint, mag eine Täuschung sein, die mit der zunehmenden Fokussierung des *Schreibhefts* auf die skandinavische und niederländische Literatur zusammenhängt und andere literarische Zonen zeitweilig wegblendet. Eher glaube ich aber, daß etwas vom amerikanischen Traum, der, wie DeLillo sagt, mit der Mayflower herüberkam, wieder zurückschwappt, um dort, wo er mitentstanden ist, neue Wurzeln zu schlagen.

Auffällig an Autoren wie Orhan Pamuk, A.F.Th. van der Heijden, Peer Hultberg und auch Jan Kjærstad ist aber eine neue (?) anthropologische Grundhaltung, eine Haltung, die Welt und Sinn meint, wenn sie Literatur „spricht“, die den Menschen, das im textuellen Spiel verlorene und verschobene Subjekt, reaktivieren will.

Bleibt die „Resemantisierung des Chaos“ bei Gaddis aber eindeutig eine Sache des Lesers, spricht Knut Brynhildsvoll von einem neuen Essentialismus, den er bei Kjærstad am Beispiel seines Romans *Das große Märchen* vor allem an der Rückkehr eines Erzählersubjekts festmacht, „das gleichzeitig Träger und Koordinator des Semioseprozesses ist. Peter Beauvoir mausert sich im Verlauf des Romans von einer ziemlich unwissenden Gestalt ohne schriftkulturelle Erfahrungen zu einem potenten Erkenntnissubjekt, das sich erfolgreich in den Prozeß des Abbaus von Sinndefiziten einmischt“.

Das Projekt, das Beauvoir zu bewältigen hat, ist dabei ein autobiographisches im Sinne der Märchenliteratur: Als Bewerber um die Gunst einer Prinzessin muß er eine bestimmte Aufgabe lösen, wobei ihm eine Reihe von Märchenforschern – denn es geht um die Rekonstruktion eines Märchen-Palimpsestes – assistiert. Diese produzieren zunächst monolithische Sinnblöcke, die vom Erzählsujet „durch Aktivierung entsprechender Antriebs- und Vernetzungspotentiale“ dynamisiert werden, um sie schließlich in einer „solidarischen“ Struktur aufheben zu können.

Dieser schwindelerregende Fusionsprozeß, das Oszillieren der Referenzhorizonte, in dem das „narrative Planetensystem“ dem Kollaps zugetrieben wird, um ihm dadurch nicht anders zu erhaltende Aussagen abzutrotzen, rechnet mit der Möglichkeit, daß es

zu Sinnsprüngen kommt, „zu semantischen Erschütterungen, die die vertraute Erfahrung in Richtung auf das ‚ganz Andere‘ transzendieren“. Dieser Ansatz bezieht seine Potenz wiederum aus den Ergebnissen der Chaostheorie, die, in Systemen am Rande des Gleichgewichts im Übergang zu einer durch einen „seltsamen Attraktor“ ausgelösten Turbulenz, eine „fraktale“ Ordnung, einen tieferen Zusammenhang also, ausmachen konnte.

Die semantische Überschußproduktion steht hier im Dienst einer gewollten Überforderung des Systems, auf daß es „neuen, möglichen Sinn an den Grenzen des Sagbaren“ aufzeige. Kjærstads Gegenkonzept zu einem auf Sinnverzögerung oder Sinnvermeidung angelegten Literaturbegriff beruht, schreibt Brynhildsvoll am Ende seiner Detailstudie, „auf der Auffassung, daß es auch unter den Bedingungen der Abwesenheit eines Sinnzentrums möglich ist, Korrelate zu etablieren, die dem Orientierungsbedarf des Lesers Rechnung tragen und erlauben, den Sinnbegriff im Hinblick auf globale, politische und individuelle Fragen neu zu überdenken“.

Das Buch hob einen Schatz, der jahrhundertlang vergessen auf dem Grund des Meeres gelegen hatte, und ich wollte dem, was ich unter Zeilen und Wörtern entdeckte, kundtun, daß es jetzt auch mir gehörte. (Orhan Pamuk)

Kjærstads seinem Landsmann Jon Fosse im selben Heft entgegengehaltene Ausführungen zur kreativen Funktion der Metapher scheinen mit ihrem Rückgang auf die sprachphilosophischen Auffassungen von Paul Ricoeur und Richard Rorty ebenfalls deutlich in die Richtung eines hermeneutischen Pragmatismus zu weisen, der die Spiegelgefechte neuzeitlichen Bewußtseins und die Selbstarretierung des Denkens einmal mehr im Dialog, in intersubjektiver Abstimmung aufheben will: „Die Aufgabe der Metapher“, spitzt Kjærstad mit Blick auf Karl Marx zu, „ist nicht die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.“ – Ein weiterer Paradigmenwechsel im Sinne von Groys’ Modell des „innovativen Tauschs“?

Das Feld des Menschen

Auch Kjærstads Rede über Peer Hultbergs Roman *Die Stadt und die Welt* avisiert nicht Zersplitterung, sondern Zusammenhänge, Zusammenhänge, die seit der postmoder-nistischen Entdeckung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen nicht mehr zeitlich, sondern räumlich gestiftet werden. Die Entdeckung der Landschaft als „Traumtext“, als Spurensammlung, als Palimpsest, die Öffnung des digitalisierten Raums, in dem sich die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie verwischen, in Richtung eines nichtlinearen Textuniversums namens „Hypertext“, korrespondiert bei der Organisation des Romans mit der Ablösung des Zeit- durch den Raumfaktor.

Den Begriff des „literarischen Feldes“, der als Alternative zum System Offenheit und Interaktion signalisiert, sieht Kjærstad in Peer Hultbergs Raum-Projekten in idealer Weise verwirklicht. *Die Stadt und die Welt*, mit der sich Hultberg, wie er in „Buchstäblich gesagt“, einem langen quälenden Selbstgespräch, erklärt, sein eigenes Theater geschaffen hat, dessen Mikrokosmos eben auch den „Makrokosmos der Welt und sein Labyrinth“ widerspiegeln, ist ein Ort aus 100 konventionell erzählten Geschichten, die von unsichtbaren Verbindungslinien zusammengehalten werden. In punktuellen Synapsen stellt sich langsam ein lückenhaftes Bild ein, das zeigt, „daß

sich der Mensch in einem Feld von Geschichten befindet, dadurch, daß er in der Gesellschaft lebt und selber ein Feld von Geschichten ist, kraft seiner Eigenschaft, ein denkendes und handelndes Individuum zu sein“, wobei, wie Kjærstad hinzufügt, die sichtbare Wirklichkeit immer „in einem mächtigen Feld von Unsichtbarkeit“ ruht.

Man könnte es auch ein kontrapunktisches Verfahren nennen, da Kontrapunktik, wie bei dem von Hultberg bewunderten Bach, ebenfalls einen Raum in der musikalisch verrinnenden Zeit schafft. Die Feld-Form aktiviert dabei eine andere Art des Gedächtnisses, der neuronalen Struktur des Gehirns entsprechend, vergleichbar vielleicht auch mit dem DNS-Molekül, einem formbildenden Ensemble aus aktivierten und nicht aktivierten Strängen.

In seinem Novellenzyklus „Gebahnte Wege“ spiegelt Hultberg die unterschiedlichen Bahnungen der amerikanischen und der europäischen Welt in anderer Form text-räumlich wider. Während der erste Teil nüchterne Schilderungen von Amerikanern enthält, „von den gebahnten Wegen zwischen West- und Ostküste aus gesehen, von der grausamen Selbstgenügsamkeit Kaliforniens zu den grün-grausamen Berkshires, von der vielfarbigen Einsamkeit der Wüste zu der steinernen Enge der Großstädte“, skizziert der zweite Zyklus „ein polyphones Europa, mit seinem Leitmotiv der Suche nach sich selbst, des Ekels vor sich selbst“, so Hultberg in „Buchstäblich gesagt“: der auf die Spitze getriebene Modernismus, der zerbarst und „ultrakurze Zusammenfassungen menschlichen Lebens“ übrigließ – der Weg als Ziel oder zwei Parallelen, die sich im Unendlichen schneiden.

Ursprüngliche Stille, unüberwindlich: der Islam lauscht. (Claude Ollier)

Europa und Amerika – Für den türkischen Schriftsteller Orhan Pamuk eine doppelköpfige Hydra, die den Ost-West-Komplex und die absurdesten Vorstellungen von Identität in der Türkei miterzeugt hat. Die Suche nach einem nichtwestlichen Verständnis von Integrität, so geht es aus dem Vortrag „Problemlos über meine Probleme ...“ hervor, die zunehmende „Istanbulisierung“ seiner Romane, sei auch Ergebnis des Drucks gewesen, „dem man hier ausgesetzt ist“: „War es nicht unbegreiflich, daß Mutter und Kind, Frau und Mann, jung und alt plötzlich alle das gleiche Bild dieses engelsgleichen Kindes mit europäischen Zügen und einer dicken Träne auf der Wange verlangten, um es an die Tür zu hängen“, heißt es in *Das schwarze Buch*.

Um einseitige säkulare Perspektiven und romantischen Purismus in Frage zu stellen, machte Pamuk sich auf die Suche nach den vergessenen Fragmenten, „die in der Tiefe unseres kollektiven Gedächtnisses schlummern“, um sie mit dem Gewebe seiner Romane zu verflechten, die große welthaltige Märchen sind. (Der Vergleich mit dem nordischen „Märchenerzähler“ Kjærstad liegt auf der Hand, den seine u.a. aus dem arabisch-osmanischen Kontext geschöpften Märchenvarianten zum großen Ur-Text führen sollen.)

Pamuks *Schwarzes Buch* ist ebenfalls der Roman einer Suche, einer Enträtselung, einer „internen Verführung“ der Textelemente in den dunklen Ecken, zwielichtigen Plätzen, der polyphonen Anarchie der Zehn-Millionen-Stadt Istanbul. „Das Istanbul, durch dessen Straßen Galip auf den verschwindenden Spuren von Celal und Rüya streicht, ist eine Stadt als Palimpsest, deren Aufbau das Buch wiederum in etwas verwandelt, was ich bei anderer Gelegenheit einen Medina-Text genannt habe“, schreibt Juan Goytisolo in seiner Studie über den Roman, und er meint das Nebeneinander historischer und ethnischer Ebenen, die „rasante Vermehrung von Zeit-

Raum-Kollisionen, von Phänomenen der Hybridisierung und der dynamischen Diskursvermischung“.

Ist *Das schwarze Buch* der Roman einer Suche, die *Das schwarze Buch* hervorbringt, so beginnt *Das neue Leben*, wie im *Schreibheft* nachzulesen ist, mit einem Buch, einem Traum-Buch sozusagen als Initialzündung für die Suche nach dem neuen Leben. Der von Dante und von Rilkes hybridem Engel der „Duineser Elegien“ inspirierte Roman markiert den Aufbruch einer jungen zweifelnden Generation und einen unausrottbaren Glauben an die zumindest indirekte Macht des Buches. „Was den Büchern diese Kraft verleiht“, sagt Pamuk im Gespräch mit Celal Özcan, „sind unsere Erwartungen, unsere Wünsche, ist unser Wille, die Welt zu verändern.“

Mithilfe einer Mythologie / Des Zufalls tragen wir die Schreckenswelt / Hinein in eine menschenleere Stadt, / In der nur tote Leiber liegen, / Und hier steht wunderschön und weiß / Der Venus Standbild und Symbol. (Konstantin Vaginov)

Wer schreibt eigentlich den „Großen Deutschen Roman“, könnte man angesichts dieser dichten internationalen Romanlandschaft fragen. Einen Hinweis hat *Schreibheft 39* mit seiner Vorstellung einer kleinen, im Experimentierstadium befindlichen Passage aus Marcel Beyers Roman *Flughunde* gegeben.

Die vielleicht wichtigste deutsche Romanstimme aber kam nicht aus dem deutschen Westen, sondern aus dem Osten, mit dem 1953 geborenen Ostberliner Reinhard Jirgl, der in der DDR bis zur „Zeichenwende“ Manuskriptberge in der Schublade hortete und in *Schreibheft 45* mit Auszügen aus seiner Trilogie „Die Genealogie des Tötens“ die „Ansichten deutschsprachiger Literatur“ zu facettieren vermag.

Wie er in einem Kommentar des Werks ausführt, geht es auch hier – nicht anders als in seinem großen deutsch-deutschen „Nachtstück“ *Hundsnächte*, in dem er der deutschen Wesensverwandtschaft von Träumen und Ruinen ein wahrhaft ruinöses Denkmal gesetzt hat – um die verdrängten Subtexte menschlicher Welt- und Subjekt-Konstitution, denen er mithilfe implantierter mythologischer Reststücke zu Leibe rückt und die an den Bruchkanten zu vexieren beginnen. „Kammer Spiel“ ist eine Variation des auf den Iphigenie- und Elektra-Dramen des Euripides basierenden ersten Teils der Trilogie, die, so Jirgl, am 3. Oktober 1990 einmal mehr mit einem Totschlag endet, einem Totschlag, „der seine Wurzeln im kolonialistischen Humanismus-Diskurs über die Nivellierung der Unterschiede im Umgang mit Andersheit und Fremdem besitzt – hierbei nicht zufällig, sondern unvermeidlich“.

Falten und Fallen

Ob der ebenfalls in der DDR aufgewachsene Lyriker Durs Grünbein seine „Schädelbasislektion“ gelernt hat, wie Fechner-Smarsly zum Abschluß seiner Analyse der literarischen Techniken Inger Christensens und Jan Kjørstads zu unterstellen scheint, wird noch im selben Heft (Nr. 45) gründlich infrage gestellt. Damit wird übrigens eine der wenigen polemischen *Schreibheft*-Debatten eingeleitet, die jedoch trotz ihrer elementaren Bedeutung ohne nennenswerte Resonanz geblieben ist. Mit Franz Josef Czernin meldet sich ein Dichter zu Wort, für den Literaturkritik selbst Literatur, Teil seines literarischen Schreibens ist und dessen Dichtung, konzentriert vorgestellt in *Schreibheft 42*, überhaupt Dichtung als sprachlichen Reflexionsakt begreift.

In der Analyse des Grünbein-Gedichtbandes *Falten und Fallen* beklagt Czernin dann auch im wesentlichen, daß sich in den Texten nicht die Spur eines Hinweises darauf finden lasse, „daß der literaturgeschichtliche Ort dieser Maschinerie (der Poesie; A.B.) mitbedacht wird. Diese Maschinerie wird so verwendet, als hätten die letzten hundert Jahre der Geschichte der Lyrik die Möglichkeiten ihrer Funktion bzw. ihren Wert nicht wesentlich verändert“.

Die mangelnde Reflexion des Sprachstandes macht er vor allem am unhinterfragten Gebrauch der explikativen Genitivmetapher („Hirngewölbe des Jahrhunderts“, „Panzer der Sprache“, das „Zischeln der Polytheismen“) fest, in der sich der „Staub der Jahrhunderte“ (A.B.) abgelagert habe, in einer weihevollen Satz-Rhetorik à la Rilke oder Benn und dem suggestiven Einsatz von großen Worten und Bildungstopoi, die mit wissenschaftlichen Termini auf den neusten Stand gebracht und mit modischen Wort-Accessoires aus Mediensprache oder subkulturellem Jargon garniert würden. Im Verfahren des assoziativen Aufzählens unter eine Decke gesteckt und „von einem sehr hohen Roß herab gesprochen“, erlangten sie alle – „Brownsche Bewegung“, „Psychokomfort“, „Egos eigenstes UKW“, „ein verwachsenes Lämmerpaar, ganz Agnus Dei“ – die „Aura von Bedeutsamkeit“ von einem unbehelligten, Souveränität beanspruchenden Subjekt, dessen Vivisezieren, Desillusionieren viel weniger gezeigt als behauptet wird, viel mehr Attitüde als Methode ist ...“

Die Banalität ist unzerstörbar wie eine Plastikflasche. (Danilo Kiš)

Das Gedicht als „Designerdroge“: Dieser Schlag ins Kontor des Literaturbetriebs, der Durs Grünbein zum jüngsten Träger des bedeutendsten deutschen Literaturpreises ausersehen hatte, hätte eigentlich sitzen müssen. Doch bis auf eine verärgerte Replik des geschmähten Autors (H. 46), der ja immerhin auch *Schreibheft*-Beiträger war, und einige erstaunte Einwände von Lyrik-Spezialist Michael Braun rührte sich nichts.

„Wenn ein Autor so etwas über einen anderen Autor schreibt, dann kommt er aus Österreich oder er hat ein Problem. In diesem seltenen Fall liegt wohl beides vor, und ich muß damit rechnen, daß es ernst gemeint ist“, schreibt Grünbein und bezichtigt das „ebenso monotone wie insinuirende Pamphlet“ als Täuschung, Selbsttäuschung und vorgetäuschte Analyse, als Ordnungsruf der herrschsüchtigen Moderne, als Einwand „aus den Schützengräben der Sprachanalytik“.

Die Legitimation seiner poetischen Technik verrät nun aber gerade jenen einfältigen Übertragungsmechanismus, den Czernin in seinem Beitrag durchaus schlüssig nachgewiesen hat: Wenn im Leben neben dem Bauhaus der Schrebergarten lag und zu jedem Wittgenstein ein Heidegger in die Mönchszelle gesperrt war, dann kann man die Beteiligten auch in einem Gedicht zusammenlegen, als wäre es ein Familienfoto. Der Vorwurf Czernins zielte ja nicht, wie Grünbein ihn mißversteh, auf „die Vermischung von Altem und Neuem“ in dieser Welt, sondern auf ihre adäquate Organisation im „Sprachraum“, die sich nicht in einem Rundflug über „alles, was der Fall ist“ erschöpfen kann.

Grünbeins „Feldpost“ vermag letztlich nur die als sprachanalytisch-abstrakte „Junggesellenmaschine“ abqualifizierte Czerninsche Lyrik gegen den lebenden Organismus seiner eigenen Gebilde auszuspielen, dem mit Schnitten, also mit Analyse, nicht beizukommen sei, ohne das Blut fließe, das sich nicht stillen läßt: „Gegen den nächsten Atemzug ist noch kein Theorem aufgestanden.“ So scheint es, daß ein umfunktionierter Wittgenstein schließlich auch auf seinen „Peiniger“ zeigt: „Wie immer

doppeldeutig hat Wittgenstein die Gefahr bezeichnet, als er die Verhexung unsres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache beklagte.“

Was Czernin mit der mangelnden Sprachreflexion meint, die weder etwas mit dem „Ideal des Maschinengedichts“ noch mit der „Abneigung gegen das vegetative, immer zufällige, oftmals betäubende Leben“ zu tun hat, läßt sich am leichtesten am gelungenen Gegenbeispiel zeigen, und das liegt, wie man an Ort und Stelle bei Inger Christensen sieht, oft nicht weit. Und dabei wurde auch sie, wie im Gespräch geäußert, von Rilke auf die Spur gebracht ...

Wer regiert über das Grauen des Todes und des Liedes? / Das Auge sieht Krieg. Auch Märchen vom Krieg sieht es. / Es sieht den in ein Märchen verwandelten Tod. – Der Mann aus dem 20. Jahrhundert mit seinem scheuernden steifen Kragen starrt in das Auge des Märchens ... (Birgitta Trotzig)

Thomas Klings Gedichte, mit „Russischer Digest“ (H. 38) und „Manhattan Mundraum“ (H. 47) als Ost-West-Passage präsent und in *Schreibheft* 38 mit einem Prosastück Sorokins ins Ambiente gesetzt, sind ein Beispiel für eine Dichtung ohne Weichzeichner. Sie arbeitet mit den gleichen Versatzstücken wie Grünbein, nimmt sie aber eben auch ins Sprachvisier, selbst bei einem „Rundflug“: „ich war einziges augn/desaster“, heißt es im Auftaktgedicht, und die heterogenen, aber gierig aufgeschnappten Bildfetzen spiegeln, was hier, vom Virus westlicher Un-Kultur mit-befördert, unter dem Deckel der Sowjet-Textur hervorbricht: Religiosität, Orthodoxie, Archaik und neue Armut unter der „schwarzgelb erkatternde(n) czarenfahne“, deren doppelköpfiger Schatten am Nevski-Prospekt aufflackert.

Die „zweite petersburger hängun“ oder die Revision der Revision der Revision: „PUSCHKIN FÄLLT UM UND WOHNTE WIEDER IN SANKT PETERSBURG.“ Während die touristische Westperspektive in kalauernd rotziger Lautgestalt im Text wütet, erscheint der Körper der untergehenden Sowjetmacht im Zugriff der „eiskralln“ von Aeroflot und Doppeladler als Bausatz aus Zeichen, als „textkonvoi von schwarzen limousinen der hier den blick vrr-/schperrrt, dies russland im museumsgegenlicht“.

Die kulturindustrielle Ästhetisierung der Wirklichkeit berührt die Grenzen der künstlerischen Transformationsfähigkeit, wobei der künstlerische Widerstand sich immer seltener behaupten kann, ohne die eigene Substanz infrage zu stellen, die unentrinnbar an die Strukturen der Informations- und Kommunikationsgesellschaft gekoppelt ist. Es ist die Idiosynkrasie gegen die medialen Reize, eher Senderbewußtsein als Sendungsbewußtsein, was die Lyrik Klings auszeichnet, eine Lyrik, die an den Schnittstellen künstlerischer und kommunikativer Sprachlichkeit operiert angesichts der Datenströme und Bildpools, aus denen das Leben heute gespeist wird.

Klings Blick ist physiognomisch, seine Sprache Körper- und Zungensprache, die die Materialität des Wortes nicht ignoriert, sondern hervorkehrt. Hier darf neben Friederike Mayröcker, Konrad Bayer und Reinhard Priessnitz auch Dr. Benn von ferne grüßen.

Auf die gleiche Weise wie die Grundstoffe in ihrem Periodensystem haben auch die Wörter eine Fähigkeit, andere Wörter an sich zu binden. (Inger Christensen)

Ein wunderbares Beispiel für eine buchstäblich „greifbare“ Literatur – operative Ästhetik und intuitive Sprachbehandlung verbindend – ist die poetische Prosa des Österreicher Anselm Glück. Seine Aufmerksamkeit gilt dem syntaktischen Fragment, den Einzelwörtern, Satzteilen, Wortverbänden, die ins Auge springen, sich isolieren und zu Attraktoren für andere werden, bis die „glückliche“ Fügung erreicht ist.

In schöner Rückbezüglichkeit verdankt sich sein Text in Heft 41 der Lektüre oder besser einer Re-Vision der vorangegangenen Ausgabe des *Schreibhefts*, wobei die entstandene Textmontage wie eine grandiose blickgelenkte Eliminierungstransformation erscheint oder, anders: als Summe raumgreifender und raum-verknappender Text-Augen-Blicke. Es entstehen zum Teil sympathetische Reduktionsstufen der gesichteten Texte, wie z.B. die „veränderungen“ der Auftakt-Geschichte von Tor Åge Bringsværd, gleichzeitig aber auch der unverwechselbare Strukturtyp Glückscher Dichtung.

Daß das „Maschinengedicht“ alles andere als „experimentelle Kastratenlyrik“ hervorbringt, zeigt nicht zuletzt sein Inbegriff, das Anagramm. In ihrem bereits erwähnten „Rosenbaertlein-Experiment“ (H. 35), dessen Dokumentation zugleich eine kleine Geschichte des Buchstabenspiels darstellt, weist Renate Kühn nach, daß es trotz der strengen Vorgaben und des beschränkten Buchstabenbestandes handschriftspezifische Schreibweisen gibt, die sich „ausdrucksstark“ voneinander unterscheiden.

Vielleicht erklärt sich mit der Czernin-Grünbein-Debatte auch die gespaltene Reaktion auf *Schreibheft* 30, das unter Hartmut Geerkens Motto „Der schiffe Turm von Pissa“ – mit einigen unfreiwilligen Verlusten – die deutschsprachige „*Schreibheft-Familie*“ an einen Tisch gebracht hatte, einen lockeren Kreis, der, angefangen von dem Leipziger Adolf Endler, über Paul Wühr oder Brigitte Kronauer bis hin zu den Erben von Arno Schmidt und der Wiener Schule, die avantgardistische Speerspitze der deutschsprachigen Literatur repräsentiert. „Dichten entartet zum glücklich gelingenden Urinieren“ (FAZ), dieses Urteil war nur die Spitze des Eisbergs, der unter der Oberfläche ein breites Fundament an Ressentiments gegen eine „experimentelle“ oder nicht-erzählende Literatur verbirgt.

Königsmantel in weiten Falten

Mit Felix Philipp Ingold, Jürg Laederach und Peter Waterhouse gehören zum Kreis auch drei Autoren, die wichtige Multiplikatoren des Zeitschriften-Kontextes waren und sind. Während Laederach vor allem mit Entdeckungen und Übersetzungen aus dem Amerikanischen hervorgetreten ist, verdankt das *Schreibheft* Waterhouse die empathischen Übersetzungen der Zanzotto-Dichtung und vor allem des Journals von Gerard Manley Hopkins (H. 41), einem englischen Zeitgenossen Walt Whitmans und Stephane Mallarmés. „Da sind um eine der Höhen der Jungfrau zwei Enden oder Gefälle des Gletschers. Nähme man die Haut eines weißen Tigers oder das tiefe Fell irgendeines anderen Tiers und ließe es in der Luft hoch kreisen und schleuderte es dann fort vor sich es würde fallen und so alles in seiner Bahn umklammern und umfalten wie der Gletscher und das Vlies würden in ebensolchen Spalten öffnen: man muß erwarten einen lazulith Unterflaum erscheinen zu sehen ...“

„Spaziergang als Himmelskunst“: Für Waterhouse' Hopkins-Übersetzung scheint das zu gelten, was Walter Benjamin als die „Aufgabe des Übersetzers“ angesehen hat, „daß gerade unter allen Formen ihr als Eigenstes es zufällt, auf jene Nachreife des

fremden Wortes, auf die Wehen des eigenen zu merken“, im Bewußtsein einer Art apriorischer Konvergenz: „In ihr wächst das Original in einen gleichsam höheren und reinen Luftkreis der Sprache hinauf, in welchem es freilich nicht auf die Dauer zu leben vermag, wie es ihn auch bei weitem nicht in allen Teilen seiner Gestalt erreicht, auf den es aber dennoch in einer wunderbar eindringlichen Weise wenigstens hindeutet als auf einen vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen.“

In der Gratwanderung der Übersetzung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, im Prozeß der Auflösung und Neukonstitution einer selbst immer schon „unreinen“ Textur, spiegelt sich der Charakter der Sprachen als unabschließbare Intertexte in besonderer Weise wider. Dem intertextuell angelegten Zeitschriftenkonzept entsprechend rückte die Revision vorliegender deutscher Übersetzungen von Weltliteratur automatisch immer wieder in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

War es in Malcolm Lowrys Roman *Unter dem Vulkan* u.a. das obszöne babelsche Menü einer mexikanischen Speisekarte, das mithilfe der aufgefundenen Lowry-Briefe in der deutschen Übersetzung feiner abgeschmeckt werden konnte (H. 23), so geht es in den vom *Schreibheft* initiierten Neuübersetzungsversuchen Melvillescher Texte (H. 37) vielfach ums Ganze ihrer avancierten narrativen Strategie.

In seinem Essay über *Benito Cereno* führt Paul Ingendaay ein besonders anschauliches Beispiel für eine oberflächlich sinnorientierte, die eigentliche Botschaft des Textes aber unterschlagende Übersetzung an: „To the Spaniard’s black letter text, it was best, for a while, to leave open margin“, heißt es im Original. Daß der Text mehr weiß als die, die ihn sprechen, daß er hier seine „poetologische Voraussetzung“ etabliert, ist auch dem Übersetzer entgangen, der die ungewöhnliche Metapher buchstäblich zur persönlichen Schrulle degradiert und dem Leser damit eine wichtige Lesestrategie vorenthält: „Was an seinem Verhalten schrullig anmuten mochte, das ließ man am besten eine Weile auf sich beruhen.“ Der Text verbirgt, was er enthüllt, oder enthüllt, was er verbirgt: „Empty Spaces in a Black-Letter text“.

Als „Wühlarbeit für die Tiere, die dem Kaiser gehören“, hat Gaddis-Übersetzer Marcus Ingendaay in *Schreibheft* 49 seine Aufgabe in eigenartiger Anspielung auf Borges’ kontingente chinesische Enzyklopädie bezeichnet und die Schwierigkeiten beim „Eindeutschen“ der größten Black-Letter-Pyramiden des Romangenes darzulegen versucht. Zwischen der Erfüllung eines „Kommunikationsauftrages“ und Benjamins Reproduktion der „Art des Meinens“ erweist sich der Übersetzungsvorgang immer auch als Akt der Destabilisierung und Dekonstruktion, der sowohl die Brüchigkeit und Inkohärenz des Originals aufzudecken, als auch die eigene Sprache in einen Unterschied zu sich selbst zu bringen vermag.

So gilt für die Übersetzung fremdsprachlicher Texte erst recht, was Michail Bachtin für das Überlieferungsgeschehen der Literatur im allgemeinen festgestellt hat: „Es gibt kein erstes und kein letztes Wort, und es gibt keine Grenzen für den dialogischen Kontext (er dringt in die unbegrenzte Vergangenheit und in die unbegrenzte Zukunft vor) ... In jedem Moment der Entwicklung des Dialogs liegen gewaltige, unbegrenzte Massen vergessenen Sinns beschlossen, doch in bestimmten Momenten der weiteren Entwicklung des Dialogs werden sie je nach seinem Gang von neuem in Erinnerung gebracht werden und leben (im neuen Kontext) in erneuerter Gestalt auf.“

Der Garten der verzweigten Pfade

Fünfzehn Jahre, gebunden in neunundzwanzig Hefte, oder der Plot, der niemals endet, der der Schöpfer seiner eigenen Vorgänger ist, ebenso „eine Modifikation der Zukunft gleichwie ein Eingriff in unsere Konzeption der Vergangenheit“, wie Borges – der Säulenheilige literarischer Epistemologie – Fiktionalität und Intertextualität allen Redens von der Welt auf den Begriff gebracht hat.

Magische Quadrate: Im Laufe der Zeit schienen sie sich in Borges' Garten der verzweigten Pfade verwandelt zu haben, in die fliegenden Teppiche und turbulenten Matrizen Orhan Pamuks und Jan Kjørstads, wo sich in Bifurkationen Selbstähnliches ballte. – Wie viele Schimären haben mich verfolgt, wie viele Doppel- und Wieder-gänger sich angestarrt, wie viele Narben wechselten den Besitzer und flogen als Schmetterlinge davon?! –

„Ich denke, also bin ich Teil des Labyrinths“, hatte Inger Christensen geschrieben. Mehrmals hoffte ich inständig, jemand möge mich aus ihm erlösen, so wie ich Alberts Egberts oft wünschte, sein alter ego, der unerbittliche Roman-Raum-Fahrer A.F.Th. van der Heijden, möge sein „byzantinisches Kreuz“ von ihm nehmen, möge keinen Schlupfwinkel in der *Zahnlosen Zeit* mehr für ihn finden, um ihm unter dem breiten Pflaster immer wieder nur den Sumpf zu zeigen, in dem wir mit der Welt zusammenkleben. „Der Mensch“, meinte Carel Peeters in einem Essay, „wird in ein Säurebad getaucht, sein ganzer Glanz wird mit einem Teufelszeug abgebeizt, das in van der Heijdens Händen allerdings die wunderliche Eigenschaft besitzt, ihn zugleich mit dem 'unverdienten Glanz' seiner Sprache und Phantasie zu überziehen. Das ist das Paradoxon der *Zahnlosen Zeit*“ – oder das Katzensgold der Literatur.

Als eigener Doppelgänger bot sich mir immer wieder ein anderer an, mit der Aussicht, ihm ins „Paradies des Vergessens“ zu folgen: Es war Tor Åge Bringsværds „Mann, der den 1. September 1972 sammelte“. Es ist das „kurze Märchen“ eines Buchhalters, Pkt genannt, der versucht, sich durch das gründliche Lesen der Osloer Tageszeitungen in der chaotischen Wirklichkeit besser orientieren zu können. Als er endlich meint, einen Tag auf diese Weise im Griff zu haben, muß er feststellen, daß seitdem schon wieder drei Tage und damit drei mal soviel Informationen vergangen waren. Schließlich kapituliert er vor „der Wirklichkeit als einem vielköpfigen Wesen“ und beschließt, „einen der Köpfe abzuschlagen“ und sich ganz einem einzigen Tag zu widmen, dem 1. September 1972.

Mit diesem weltweit schier unerschöpflichen Tag füllt er von nun an nicht nur sein Archiv, sondern auch sein Leben aus. Nach Jahren der freiwilligen Isolation bricht in der Sportabteilung seines Archivs ein Feuer aus (Mark Spitz in Flammen!), was ihn für den Rest seines Lebens ins Krankenhaus bringt. Als man es aufgibt, mit ihm Kontakt aufzunehmen, da seine Welt ein längst vergessener Septembertag 1972 ist, setzt er ihn in der Erinnerung, Schnipsel für Schnipsel, wieder zusammen, bis das Bild sein Gehirn sprengt – und das Krankenhaus. Schließlich füllt es den Park draußen, „entfaltete sich wie ein durchsichtiger Film und wurde eins mit den Bäumen, den Vögeln und dem Himmel. Aber da war er bereits tot ... eine Viertelstunde, sagte der eine Arzt. Zehn Minuten, sagte der andere. Und keiner von ihnen merkte, daß es Herbst geworden war“.

Kleine Fluchten – Ich blickte mich noch einmal auf meinem Teppich um. „Mailand gibt es nicht“? Tommaso Landolfi, froh, vom *Schreibheft* wiederentdeckt worden zu sein, wehrte ab, als wollte er sagen: ein anderes Mal. Spanien: ein blanc. Gombrowicz

hatte aufgehört, mir Papierflieger zu schicken, wenn die Namen Borges und Nabokov fielen. Dabei war doch er es, der nicht in der Literatur, sondern im Leben wurzelte, dem meine heimliche Sympathie gehörte, wie auch Louis Paul Boon, Flanderns empfindsamem Anarchisten.

Die Publizistik, das sieht man an den Beispielen in *Schreibheft* 33, war wirklich nicht Gombrowiczs Sache. Aber, was für Romane, Höllenmaschinen! Und seine Tagebücher, immer wieder, sagt Inger Christensen. Jürg Laederach hat in seinem Essay, als ginge es um ihn selbst, Gombrowicz als „Immunsystem bei seiner täglichen Arbeit“ untersucht: „Gombrowicz korrigiert, ent-fehlt, purgiert das Universum, doch Gombrowicz spricht von sich, von seiner Insuffizienz in der Wahrnehmung und Beurteilung der Dinge, bietet aber als Zeugnis dieser Insuffizienz eine derartig lückenlose Beweis- und Fehlersammlung an, daß die Dokumentation seiner gesammelten Schwächen zu einem der imposantesten Wahrnehmungstableaus wird, das die Epoche kennt.“

Muß ich über Cees Nooteboom sprechen? Er ist heute vielleicht der Bekannteste unter den frühen *Schreibheft*-Autoren (H. 36). „Ich habe einen ganzen Schrank voll Lyrik“, schreibt er später. „Ist es denn eine Katastrophe, wenn darin ein dänischer oder kroatischer Dichter fehlt, der mich tief bewegen oder berühren würde, vorausgesetzt, ich würde ihn oder sie kennen? Katastrophe, ein großes Wort, und dennoch empfinde ich immer ein merkwürdiges Mitleid, ein anderes Wort gibt es nicht dafür, mit Freunden, die nicht wissen, welche verborgenen Schätze es in der niederländischen Lyrik gibt.“

Es würde etwas fehlen, wenn er in *Schreibheft* 47, zusammen mit Norbert Wehr und Hermann Wallmann, nicht einen solchen Schatz aus der Heimat-Bibliothek gehoben hätte: „Der Rimbaud von Leeuwarden“ wurde er genannt, der „poete maudit“ Jan Jacob Slauerhoff, als Schiffsarzt ruhelos die Weltmeere befahrend, „der Dichter der unerfüllten Sehnsucht und der Desillusion“. Es mögen nicht zuletzt die Routen gewesen sein, die zwischen Java, China und Japan und die nach Südamerika, die dieser Prosa, wie eine Dschunke zwischen esoterischem Traum, elegischer Klage und brutaler Diesseitigkeit schlingernd, ihre Irrlichter aufsetzten: als schwankende Rettungsinsel im fremd bleibenden Ozean der Erde. „Ich trieb auf einem kleinen Faß, das ich mir seit langem bereitgehalten hatte. Ein wenig Schiffszwieback war darin. Und auch ... mein Werk“, heißt es in *Das verbotene Reich*.

Vielleicht ist es gar nicht so abwegig, erst jetzt, am Ende der Reise durchs *Schreibheft*, auf ihn zu stoßen, den Kosmopoliten als Fliegenden Holländer, der sich in Paul Bowles' Tanger niederlassen wollte, der neben der französischen die chinesische, aber auch die russische Literatur, vor allem Gogol, liebte, der schon mit 38 starb, ausgebrannt wie Melville, der andere Ozeane befahren hatte. Und ist ihm mit Cees Nooteboom nicht einer „nachgefahren“, der ihn zu seinem Vorgänger machen wollte, seinem Vater, ihn, der zeitweilig meinte, er sei die Reinkarnation Tristan Corbières? In „Larrios“, seiner bekanntesten Erzählung, ist es schließlich einmal mehr die Suche nach einer Frau, die zur selbstblendenden Phantasmagorie wird: „Wiedererkennen“ als Projektion, als Selbsttäuschung.

Wir sind Teil eines allgemeinen Redens, und das ist alles. Was 'wessen' ist, verliert an Bedeutung. In diesem riesigen Umwälzen, das wir mit Büchern veranstalten, mit den fremden und den eigenen, werden ganz neue Dinge entdeckt und Autoren geboren, die es nie gegeben hat. (Bora Ćosić)

Ein anderer, ganz in der Nähe, schaute mich an, mit versteinerner Miene. Als Slauerhoff 1936 starb, waren zwei wegweisende Bücher von ihm erschienen, die, wie er selbst, verschollen geblieben wären, hätte sich nicht wieder mal einer auf die Reise gemacht. *Von der Anmut im Schlafe*, ein kleiner, bei Katharina Wagenbach erschienener Roman – „vivisektorisches und absolut schamlos“, wie Walter Boehlich kommentierte – war der Antrieb für eine große Recherche nach einem „blanc“ der Literaturgeschichte: die Suche Dietrich Lückoffs nach dem Vizconde de Lascano Tegui (H. 49).

Ein Zufall, daß Lückoff auf erste Anzeichen seiner Existenz in Valery Larbauds Bibliothek in Vichy stößt, bevor er die zwischen Buenos Aires und Brüssel in alle Winde verstreuten Fragmente langsam zu einem Puzzle zusammensetzen kann? – Herausgekommen ist ein Dossier, dessen Lektüre nur Fassungslosigkeit darüber zurücklassen kann, wie dieser sprachmächtige argentinische Zauberer von der Geschichte vergessen werden konnte, selbst oder gerade von seinen Landsleuten. Lag es daran, daß er, wie Slauerhoff, als verrückter „Französling“ gehandelt wurde? Hatte oder wollte man übersehen, wie modern gerade seine „argentinischen“ Bücher waren und sind?

Neben der wunderbaren lyrischen Hommage an San Telmo, das Viertel seiner Jugend, ragen nämlich vor allem die Romane Teguis heraus, die argentinischen Themen gewidmet sind. Sie markieren nicht nur eine Entwicklung von der Dekonstruktion rassistischer und ethnischer Stammbäume bis zur Konstruktion einer mythologischen Enzyklopädie Argentiniens im *Himmlischen Buch*, sondern – als wolle er das Schicksal seines Werkes vorwegnehmen – sie zerfetzen die euro-modernistische Romanphilosophie quasi in der Luft, wie der Roman *Familienalbum* demonstriert.

Ein Versicherungsangestellter, der als einziger Überlebender eines Zugunglücks beauftragt wird, Nachforschungen über die Opfer anzustellen, um daraus eine Art Lebenserwartungskoeffizienten ermitteln zu können, gerät mit seiner Mission einer „Enzyklopädie der Wahrscheinlichkeit“ in ein genealogisches Labyrinth, in dem sich Fakten und Fiktionen immer mehr zu vermischen drohen. Doch nicht genug damit. Als er nach zwanzig Jahren seinen Bericht abgeben will, muß er feststellen, daß die Versicherung schon lange bankrott gemacht hat. Vom Wahnsinn gepackt, schleudert er sein Manuskript in den Londoner Wind. Einem Zeugen gelingt es jedoch, Fragmente der Dossier-Sammlung vor der Vernichtung (und für uns Leser) zu retten.

(Martin Bingham erinnert übrigens fatal an DeLillos CIA-Historiker Branch, der die geheime Geschichte der Kennedy-Ermordung schreiben soll und dem in seinem kleinen Zimmer, „dem Raum der Dokumente, dem Raum der Theorien und Träume“, langsam dämmert, daß der Rekonstruktion der Geschichte eine unumkehrbare Tendenz zur Selbstauflösung innewohnt, die alle Elemente schließlich gleich wahrscheinlich macht.)

In Teguis Fragmentsammlung kommt Bingham zu dem auch auf die Literatur anwendbaren Schluß: „Einzig die Abstammung Kains ist klar und deutlich, weil sie falsch ist. Alle anderen verlieren sich augenblicklich in der Nacht und im Nichts. Sowenig es Reinrassigkeit gibt, sowenig gibt es Adel, der diesen Namen verdiente. Er ist ein Spiel des Zufalls ... Würde man nach einem einzelnen Blutkörperchen fahnden, ließe es sich selbst dann nicht isolieren, wenn, um es zu brandmarken, die silberne Speerspitze der spiralförmig bleichen Spirochäte es durchstieße.“

Es sind die alten Träume von den Räumen der Phantasie, in denen sich Chesterton (H. 50) und Tegui schließlich begegnen: „Moral des Märchenreiches“ oder *Das*

himmlische Buch, sie gehören in die Genealogie der Kunst: „Aber die Phantasie blieb diesem Instinkt der Einbildungskraft treu durch tausend Extravaganzen, durch alle kosmischen Possen, in denen ein Schwein den Mond frißt oder die Welt aus einer Kuh herausgeschnitten wird ..., durch alle gesprungenen Spiegel verrückter Stile, in denen sich die Welt zu verformen und der Himmel zu verschwinden schien – durch alles hindurch hielt sie etwas die Treue, über das sich nicht diskutieren läßt. Etwas, das es möglich macht, daß ein Künstler irgendeiner Schule plötzlich vor einer bestimmten Verformung innehält und sagt: 'Mein Traum ist wahr geworden'.“ – „Für die Menge, die in ihrer leeren Brust den Klangraum der Tabernakel besitzt, in denen die Kelche aufbewahrt werden, und die sich des billigen Mysteriums beraubt fühlt, das man in ihre Obhut gegeben hatte, setze ich mich hin, dieses Buch zu schreiben oder, wenn man so will, eine über ganz Argentinien sich erstreckende Phantasie aus buntem Papier zu spannen, aus Papierschnipseln, mit denen man an Festtagen die Geschäfte und die Altäre der Farmen schmückt und die die Kinder als, wie sie sagen, geometrische Bilder in ihre Malhefte kleben.“

Das Ergebnis der Reise ist die Entwicklung eines inhärenten Gesetzes. Es steht sowohl in den Sternen geschrieben wie in der Tiefe deines eigenen Herzens, allerdings in einer Geheimschrift, zu der nur du selbst den Schlüssel erwerben kannst. Wie? Vielleicht ist die Reise selbst der Schlüssel, mit dem du die Schrift deuten sollst, und deine eigene Deutung das Ergebnis der Reise. (Poul Vad)

Das Schreibheft Gebrauchsanweisung: Es ist Jan Kjærstad, der mit seinem Ratschlag für Hultberg-Leser auch einen letzten Tipp für *Schreibheft*-Leser parat hält: „Darum ist es wichtig zu unterscheiden, daß ein solcher Roman, ein Feld-Roman, nicht aufs Geratewohl gelesen werden soll. Indem man sich durch das Feld von Geschichten liest, eine nach der anderen, in der Reihenfolge, in der der Autor sie angeordnet hat, entsteht ein Akkumulationseffekt. Durch die Entdeckung von immer mehr Verbindungen und Querbezügen auf verschiedenen Ebenen des Textes wird das Leseerlebnis auf Seite 250 erheblich größer sein als auf Seite 25 ...; dann entdeckt man, daß in den Zwischenräumen zwischen den Geschichten etwas steht, etwas, was man sich nicht hätte träumen lassen, etwas, was man nicht denken wollte oder konnte, jetzt aber trotzdem gedacht hat, und was, ja, einen reizt, den eigenen Blick zu verändern, nicht nur auf Die Stadt, sondern auf Die Welt.“

(1998)

**Nachwort zum Reprint der *Schreibheft*-Ausgaben 22-50
im Verlag Zweitausendeins**

Annette Brockhoff

Im Garten der verzweigten Pfade

oder: Was ich im *Schreibheft* lese

Ich erinnere mich noch deutlich an den Moment im Jahr 1998, als neunundzwanzig *Schreibheft*-Ausgaben auf meinem persisch gemusterten Teppich lagen und darauf warteten, für einen Reprint der Zeitschrift im Zweitausendeins-Verlag gewürdigt zu werden: magische Quadrate, die Farbpalette des Teppichs in neuen Flächen konzentriert. Herauskam „Das Schreibheft. Gebrauchsanweisung“ in Anspielung auf den großen literarischen Puzzlespieler Georges Perec.

Wer als *Schreibheft*-Leser das Glück hat, die Einzelhefte vor sich auszubreiten, wird erleben, wie die farbigen Quadrate des Umschlags sich in Borges' Garten der verzweigten Pfade verwandeln, in die fliegenden Teppiche und turbulenten Matrizen Orhan Pamuks und Jan Kjørstads, die Tarnformen der Mimikry des Schmetterlingsjägers Nabokov, die „in einen Wald der Assoziationen weisen, einen Wald, in dem andere Waldläufer ihre halb verwischten Spuren hinterlassen haben“ (Mary McCarthy).

Er kann sich vom Alphabet Inger Christensens an die Hand nehmen lassen, mit Daniil Charms auf einen Schrank steigen und reine Wortkunst deklamieren, er kann sich vom „Eigensinn der Comics“ betören lassen oder sich auf der Suche nach dem „Katzengold“ der Literatur mit dem unerbittlichen A.F.Th. van der Heijden in die Sümpfe unter dem Pflaster wühlen. Oder er kann sich, wie ich es gerne tue, auf eine lange Reise mit Herman Melville begeben, in *Schreibheft* 37 („Vom Leichentuch des Meeres“) – auch nach mittlerweile 80 Ausgaben immer noch eins der schönsten Hefte, nicht zuletzt deshalb, weil es sich wegen seiner zwingenden Komposition von vorne bis hinten wie *ein* Text lesen läßt.

Melvilles Reise war am Ende, so schreibt Charles Olson, eine Reise von *Moby-Dick* und Shakespeare zu Christus und *Clarel*, von der Pequod in die „Ambiguities“ von *Pierre* und auf das parabolische Narrenschiff des *Confidence-Man*, wo die kathartische Macht der Kunst von den Möbiusbändern der Täuschung erstickt wurde. Es waren die Selbstreferenznetze der Moderne, in denen sich ein ungetrösteter Melville verding, „ein milchstraßenhaftes Kielwasser aus sahnigem Schaum mit goldenem Schimmer übersät, zurücklassend“, das später ins „Weiße Rauschen“ des „rhetorischen Overkill“ der Gaddis-Romane (Paul Ingendaay) kondensieren sollte.

So wie sich die Literatur aus ihren linearen Zeitstrukturen löste und literarische Zusammenhänge eher räumlich gestiftet werden, zeigt die zunehmend artifiziertere Baukunst der *Schreibheft*-Ausgaben eine emphatische Feldforschung, die einen chronologischen Zugang erschwert.

In seiner Dankesrede für einen Literaturpreis, den er im Jahr 2010 erhielt, erinnert (sich) Norbert Wehr an die Wurzeln seiner Literaturbegeisterung, die für den 19jährigen im Wintersemester 1975/76 in einem Seminar von Nicolas Born an der Essener Universität begann und eine Initialzündung mit weitreichendsten Folgen war: „Denn Born liest und kritisiert seine Gedichte (so wie die der anderen fünf-sechs Teilnehmer des Seminars), und der junge Mann erfährt von Autoren, von Büchern, von denen er

noch nie gehört hat – von Louis Ferdinand Céline zum Beispiel, von Hanns Henny Jahn, Pablo Neruda, Susan Sontag, Rolf Dieter Brinkmann – eine völlig neue Welt ... Wertvolle, wertvollste Stunden für ihn, Stunden, die den jungen Mann sozusagen auf die Spur bringen ...“

In einem Briefwechsel – und dies mag Wehrs besondere Affinität zu dieser besonderen Form des (literarischen) Selbstzeugnisses mitbegründen – hatte Born, damals Herausgeber des bei Rowohlt erscheinenden *Literaturmagazins*, dem Jungdichter „mit Sympathie, mit Geduld, aber unbestechlich kritisch“ geraten: „Du mußt arbeiten, „mußt die Wahrnehmungsfähigkeit trainieren, viel lesen und schreiben, dahinter kommen wie Du bist, dein Leben, was Dich stört und zerstört. (...) In Literatur ist nichts so wie es wirklich ist, denn das wäre die totale Tautologie, das Ende oder auch kurz Bestätigung = Scheisse. Wichtig, eigenartig interessant ist nur, wie es auf Dich wirkt, durch Dich hindurchgeht, aus Dir herauskommt, sonst ist und bleibt es nur Wirklichkeit, objektiv und Du kannst schon gleich alles lassen wie es ist. Ich sag Dir nicht im Ernst, daß Du weitermachen sollst. Du weißt, daß Du weitermachen wirst ...“

Norbert Wehr machte weiter, wurde Herausgeber einer Literaturzeitschrift, die paradoxe Obsession, die störrische Beharrlichkeit und die Intransigenz gegenüber dem literarischen Mainstream, die Wehr bei Born spürte, der 1979 mit erst 42 Jahren starb, blieben. Vor diesem Hintergrund wurde die Arbeit an *Schreibheft* 65 (2005) in mehrfacher Hinsicht zum aufrührenden Ereignis: Neben dem Dossier „Die Bibliothek, die brennt“ mit „Gedenkblättern“ für den kurz vorher verstorbenen Dichter und Freund Thomas Kling wird die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Nicolas Born und Peter Handke auch zu einer Zeitreise, einem rückbezüglichen Kommentar einer von „persönlichen Unwägbarkeiten, von Schicksalsschlägen und gesellschaftlichen Brüchen“ (Katharina Born) geprägten Epoche.

Doch zurück in die frühen Achtziger: Neben dem rebellischen Franzosen Louis Ferdinand Céline war es vor allem der Engländer Malcolm Lowry, der für den Neuanfang des nach Autonomie strebenden Zeitschriftenmachers Norbert Wehr steht. Besonders Céline war zu dieser Zeit anstößig genug, um sich von der Nabelschau der „Selberschreiber“ abzuwenden und den Ruhrgebiets-Diskurs auf eine internationale Zukunft hin zu öffnen.

Die „Reise“ Norbert Wehrs zum legendären Briefwechsel zwischen Lowry und seinem ersten Übersetzer Clemens ten Holder (Heft 23) – neben Melvilles Korrespondenz mit Nathaniel Hawthorne (erstmalig in Heft 37) eins der produktivsten Beispiele literarischer Zusammenarbeit überhaupt – geriet nicht nur buchstäblich zum Abenteuer, sondern brachte dem Zeitschriftenmacher die ersten Lorbeeren im Literaturbetrieb ein. „Mailand gibt es nicht“, die Entdeckung Tommaso Landolfis (Heft 24), wurde zum Bestseller, wenig später folgte eine Frankreich-Trilogie (Hefte 26, 27 und 28), in deren Zentrum das Textuniversum Georges Perecs steht.

Zwischen dem Roman *Die Dinge*, als enzyklopädischer Supermarkt Hommage an Flauberts *Bouvard und Pécuchet*, und der Erzählung *Die Winterreise*, leeres Simulacrum des Mallarméschen „Urbuches“, zwischen dem dädalischen Projekt *Das Leben Gebrauchsanweisung* und den Beschreibungen des „Untergewöhnlichen“ spannt sich der Perecsche Raum der „écriture“, zwischen Fülle und Leere, totalitärer Versuchung und Beckettschem Schweigen. Es war *La Disparition*, mit dem Perec 1967 seinen Einstand in der neobarocken „Sprachalchemistenküche“ Oulipo gab, deren Spielarten das *Schreibheft* von Jacques Roubaud über Harry Mathews (Hefte 33, 34 und 35) bis

zur amerikanisch-deutschen Sprachverbrüderung von Mathews und Oskar Pastior (Hefte 38 und 40) folgt.

Es ist die frühe Kollaboration der *Schreibheft*-Redaktion mit dem Amerikanisten Bernd Klähn, dem wir die in Deutschland verspätete Rezeption wichtiger amerikanischer Autoren der Postmoderne verdanken (vor allem in den Heften 29, 31, 32 und 35), während auf der anderen Seite des eisernen Vorhangs Günter Hirt und Sascha Wonders sich anschickten, die Subkultur der russischen Hauptstadt für den Westen zugänglich zu machen (Hefte 29, 35, 38, 40, 42 und 44). Der virtuelle Dialog der Moskauer Konzeptualisten Monastyrskij, Rubinstein, Prigow und Sorokin mit den amerikanischen Postmodernisten Barth, Coover, Federman, Gaddis, Gass, Hawkes, Pynchon und Sukenick zeigt zwei Literaturen, die, mit unbedeutender zeitlicher Verschiebung, in voneinander abgeschotteten Kontinenten, wenn auch unterschiedliche, so doch vergleichbare Konsequenzen zogen. Ihnen zugrunde lag der endgültige Vertrauensverlust in modernistische Konzepte und eine prinzipiell fiktionale Weltauffassung, deren methodische Erforschung selbst fiktional sein mußte.

Eine perspektivische Erweiterung erfährt der amerikanische Postmodernismus schließlich durch Autoren wie Richard Powers, David Foster Wallace oder auch Ben Marcus, Lydia Davis und David Marksen, die *Schreibheft* 60, um Powers zu paraphrasieren, trotz ihrer heillosen Heterogenität in einen Topf wirft. (Gab es da nicht schon den berühmten *Mulligan Stew* eines gewissen Gilbert Sorrentino in Heft 43?)

Es war der Krieg in Jugoslawien, der die bitteren Konsequenzen spüren ließ, die die spätere Aufhebung der Teilung der Welt in ein duales System mit sich brachte. Die „Blockfreiheit“ bedeutete auch politisch das Ende teleologischer Geschichtsschreibung, aufgehoben im universalen Tauschsystem des Kapitalismus. Wo dem russischen Konzeptualismus nach der globalen Entgrenzung der Diskurse nurmehr die Selbststilisierung und Selbstmythologisierung blieb (Heft 42), aktivierte der Krieg der Sterne auf dem Balkan andere, alte Magnetfelder der Geschichte. Es war, als öffneten sich die verschlossenen europäischen Archive der Kultur und Unkultur.

Das Interesse an diesem verdrängten Komplex kam vor allem in der großen Resonanz auf *Schreibheft* 46 zum Ausdruck, in dessen Mittelpunkt Danilo Kiš steht. Kiš war, so Felix Philipp Ingold in seiner Einführung, „stets mehr als Eins und zugleich weniger als ein Ganzes (...) – jugoslawischer Staatsbürger mit ungarischem Familienhintergrund; geborener Jude und getaufter Christ; serbokroatisch schreibender Literat, der zumeist in Frankreich lebte; ein polyglotter Autor also, der zwischen verschiedenen Kulturen, Religionen, Nationalitäten nomadisierte, der im Dazwischen seine Heimat, im Exil der Texte sein Zuhause fand und dessen Hauptgeschäft denn auch das Übersetzen war ...“ Viele Autoren Osteuropas teilten Kiš' Schicksal auf die eine oder andere Weise, wie weitere Balkan-Schwerpunkt-Hefte des *Schreibhefts* zeigen (etwa Heft 44 mit einem Dossier über Bora Ćosić).

Kaum etwas vermag dabei mehr zu berühren, als sich mit Esther Kinsky bei „21 Grad Blau“ (Heft 75) zwischen die Grenzlängengrade ihres Balkans zu hängen und sich auf verschlungenen Pfaden auf die Reise ins „Unermeßliche“ zu machen: Wo fing der Balkan an, wo hörte er auf, gab es ihn überhaupt? Belgrad, die Donau, die pannonische Tiefebene, Zemun: „Der Name war für mich verbunden mit David Albahari“, schreibt Kinsky in ihrer Rahmenerzählung zu einer Anthologie mit Autoren des Balkans. „Auch wenn seine Romane mir nicht direkt 'Balkan' zuriefen, waren die Orte darin mit denen von Kiš und Tišma zu einem Land verwoben, dessen Art von Traurigkeit in eine vage

Gegend gehörte, die mehr als nur ein Teil von Südosteuropa war.“ Es tut den inkorporierten Texten gut, von dieser Reiseerzählung „umarmt“ zu werden – wie will man diesen multiplen Sprachraum auch sonst erforschen, der sich aus dem Türkischen, Griechischen, Ungarischen, Serbokroatischen oder Makedonischen speist?

Es ist Wehrs vorbehaltlosem Denken und seinem unabhängigen Blick auf Literatur geschuldet, daß in *Schreibheft* 71 mit dem Dossier „Die tragische Intensität Europas“, zusammengestellt von Žarko Radaković und Peter Handke, auch die Literatur Serbiens, seit dem Jugoslawienkrieg wie ihre politischen Repräsentanten ideologisch unter Generalverdacht und auf den literarischen Landkarten ausradiert, den ihr gebührenden Platz besetzen konnte. Handke, der dafür bekannt ist, sich als Übersetzer und Förderer für unbekannte und wenig bekannte Autoren einzusetzen, ist dabei vor allem die Entdeckung von Dragan Aleksić zu verdanken, der, wie die meisten Autoren des Dossiers, im Exil lebt.

„Auf dem Balkan macht die Geschichte selten eine Verschnaufpause“, hatte Albahari geschrieben, und keine Generation wurde dort von Krieg und Verfolgung verschont, wie auch der Blick zurück ins Rumänien der vierziger Jahre offenbart, als viele Schriftsteller im französischen Exil Rettung vor den faschistischen Pogromen und Anschluss an die turbulente Pariser Avantgarde-Szene suchten. In einer anderen Art Rahmenerzählung stellen die von Theresia Prammer und Stefan Ripplinger zusammengestellten Leit-Dossiers in den *Schreibheft*-Ausgaben 67 und 78 mit Ghérasim Luca und Isidore Isou zwei lange in den Archiven mitteleuropäischer Kultur verschwundene jüdisch-rumänische Autoren vor, denen Kunst und Literatur in einem doppelten Sinn zum Existential, zum Überbietungsprogramm in Permanenz wurde.

Möchte Isou, der im Rausch seines jüdischen Messianismus den Anbruch eines paradiesischen Zeitalters versprach, „die gesamte Schöpfung wie ein großes Scrabble-Spiel noch einmal in den Sack mit Buchstaben (...) schütten und dann neu auslegen“, schreibt Ripplinger, mündet radikales Sprechen bei Luca in die Gewalttat der Sprache selbst: „Wenn das Alphabet zur Tortur wird, wird das Gedicht zum 'lieu d'opération', nämlich zum Schlacht- und Spielfeld.“

Das Paradies als Schlachthaus: Kompromißlose Kritik an politischer Unterjochung, an den entleerten Formen einer idealistischen Rhetorik und die Forcierung einer „physischen“ Schreibweise, prägen auch das Werk des 1940 geborenen Franzosen Pierre Guyotat. Im Zentrum des von Holger Fock für *Schreibheft* 80 zusammengestellten Titel-Dossiers „Wüste, Schlachthaus Bordelle“, das viele Selbstaussagen und -zeugnisse des Autors enthält, steht der 1969 vollendete Roman *Eden, Eden, Eden*, dessen Veröffentlichung in deutscher Sprache noch bevorsteht. Noch heute wird es niemand verwundern, daß der sprachobsessive Text, der ein verstörendes, hypererotisches Gewaltszenario entrollt, trotz dreier „entlastender“ Vorworte von Leiris, Barthes und Sollers, gleich für mehr als zehn Jahre verboten wurde.

Doch die Bestialitäten einer Soldateska aus Blut, Speichel, Kot und Sperma, die man sich gut im Irak, in Afghanistan oder irgendwo in Afrika vorstellen kann, sperrt sich gegen eine bild- oder filmorientierte Lektüre, es gibt keine wirkliche Handlung, eher seriell-motorisch organisierte Handlungen, eine muskulöse Syntax, die Körperfunktionalität streng choreographiert. Ob es gelingt, *Eden, Eden, Eden* „abseits jedes Abbildungscharakters“ zu lesen, wie Guyotat und der Text es verlangen, sei hier dahingestellt: Mir ging er durch Mark und Bein, vor allem der Radikalität wegen, mit der Guyotat sein „Persönlichstes, Intimstes“ hervorkehrt, zu der seine Homosexualität, seine Erfahrungen im Algerienkrieg und der Traum eines Urkommunismus gehören.

Will man im *Schreibheft*-Diskurs gattungsspezifische Tendenzen ausmachen, finde ich bemerkenswert, daß nach der Fokussierung auf mythomanische Roman-Landschaften – u.a. mit einem Abstecher in die flämische Literatur und den *Alpha*-Zyklus Ivo Michiels' (Heft 70) – mehr und mehr Fragen des poetischen Denkens in den Vordergrund rücken, nicht zuletzt befördert durch eine parallel zum Balkan-Strang verlaufende Revision des Poundschen Canto-Universums.

Ob Geldtheorien, wie bei Ezra Pound, immer in faschistischen Vorstellungen münden, ob sie als Material poetischen Denkens taugen oder ob das Alphabet vom Monetären und vom Medialen bedroht ist, mag umstritten bleiben: Welche Funken aber das Werk des „Rip Van Winkel amerikanischer Literatur“ (Lawrence Ferlinghetti) immer noch zu schlagen vermag, von welchen Ambivalenz-Gefühlen Zeitgenossen Pounds und Nachgeborene heimgesucht waren und werden, haben Gerd Schäfer und Norbert Wehr in *Schreibheft* 69 in einem fiktiven „Totengespräch“ zugänglich gemacht, zu dem sich eine illustre Besucherschar in der Anstalt für kriminelle Geistes- kranke einfindet, in der Pound dreizehn Jahre lang interniert war.

Die Strahlkraft des umstrittenen Großmeisters führte, mit Rückenwind einer neuen engagierten Dichter-Übersetzer-Generation, zur Wiederaufnahme des „transatlantischen Dialogs“, den 1950 ein junger, lange Zeit vergessener deutscher Dichter, Rainer Maria Gerhardt, der auch der erste deutsche Pound-Übersetzer war, begonnen hatte. Mit den *Schreibheft*-Ausgaben 66 und 77 rücken außerdem zwei Pound-Gesprächspartner in den Mittelpunkt, die mit ihrer raumgreifenden Poesie zugleich Anspruch auf einen Podestplatz für „Das große amerikanische Gedicht“ erheben können: Ist es bei dem Melville-Bewunderer und poetischen Vordenker Charles Olson der „projektive“, atmende Langvers „ausschreitender Silben“ (Robert Duncan), der seine „Maximus-Gedichte“ bestimmt, so ist es bei Louis Zukofsky die musikalische Phrase, das Bach abgelauschte Kontrapunktische, und A, wie Robert Kelly meinte, „das intimste aller Gedichte, eine ununterbrochene und luzide objektive Unterhaltung mit dem süßen Chaos seines Menschenlebens“.

Gespannt bin ich auf weitere Veröffentlichungen neuer englischer Dichtung, von der bereits vielversprechende Beispiele in *Schreibheft* 79 und 80 publiziert wurden (Sean Bonney, Andrea Brady, Andrew Duncan u.a.). Vor dem Hintergrund des durch den Thatcherismus kahl geschlagenen englischen Sozialsystems und der konservativen Gleichschaltung kultureller Diskurse entstanden poetische „Widerstandsnester“, die dezidiert politisch sind und in denen die überkommenen Lyrik-Stoffe widerborstig gegen den Strich gebürstet und palimpsestartig überschrieben werden.

„Das Wort ist die Sache“, schrieb William Carlos Williams, einer der besten, aber auch kritischsten Freunde Pounds. „Wenn es von rechts und von links mit Farbe beschmiert wird, was kann es da noch aussagen?“ Noch pointierter brachte Konrad Bayer, auch er ein Pound-Leser, auf den Begriff, was wohl für alle avancierten Schreibweisen gelten kann: „Das Wort ist die Handlung“.

Die *Schreibheft*-Ausgaben über Konrad Bayer („Spiel auf Leben und Tod“, Heft 79), aber auch über Inger Christensen und Thomas Kling (Heft 74 und 76), die lange Wegbegleiter des *Schreibhefts* waren, sind Solitäre, deren postumen Werkschauen kongeniale Gewänder auf den Leib geschneidert wurden.

Wird im Bayer-Heft, das um den anrührenden Briefwechsel zwischen Bayer und seiner Frau Traudl kreist, der Roman *der sechste sinn* zum ordnenden Prinzip erhoben, das in der Sechser-Struktur von Editorial und Kapitelaufteilung verkörpert ist, folgt

„Das brennende Archiv“ Thomas Klings Spuren zwar ebenfalls chronologisch, vermag so etwa auch seine Weiterentwicklung zum Essayisten in den Blick zu nehmen, bleibt aber andererseits fest verortet im niederrheinischen „Mundraum“ des Dichters und spiegelt so seine lebenslange Verwurzelung, die eigenartige Bodenständigkeit des Sprachvirtuosen. Gleichzeitig, und auch dies macht den Mehrwert der *Schreibheft*-Ordnung aus, verlängern korrespondierende vertikale Verlinkungen das Werk des besessenen Spracharchäologen in die Tiefe.

Wenn auch nicht in seiner Komplexität, erweist die Partitur des Christensen-Hefts (zusammenbuchstabiert von Hanns Grössel und Norbert Wehr) wiederum einem Werk seine Reverenz, das sich von strikten Regelvorgaben, ob aus der Mathematik, der Biologie oder anderen Künsten größere Kreativitätsspielräume versprach. Mit der Kapitelein teilung von A wie „Abschiede“ bis N wie „Nataljas Erzählung“ ihr auf der Fibonacci-Reihe fußendes Gedicht *alphabet* nachempfindend, öffnen die nachgelassenen Texte, Dokumente und Erinnerungen einen empathisch arrangierten Echo- und Gedächtnisraum für das vielstimmige Werk der dänischen Dichterin, das nach ersten Begegnungen in den Ausgaben 35, 40 und 41 in *Schreibheft* 45 in einer dialogischen Textschleife mit dem norwegischen Erzähler Jan Kjærstad ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte.

Was ich hier beispielhaft nachgezeichnet habe, soll den Stellenwert verdeutlichen, den Wehr der Komposition seiner Hefte zumißt und die auch ihren künstlerischen Mehrwert ausmachen. Für ihn ist wohl keine ignorantere Charakterisierung denkbar, als nur Scout und Sammler interessanter Autoren und Texte zu sein. In übertriebener Bescheidenheit relativiert er oft diese Facette seiner herausgeberischen Arbeit und weist auf die Bedeutung seiner Mitarbeiter, Anreger, Autoren und Übersetzer hin, ohne deren Leidenschaft und Entdeckerfreude das Profil der Zeitschrift nicht zu halten sei.

Ich vergleiche das *Schreibheft*-Konzept, bis in die verschachtelten Kontexte der Dossier-Linien hinein, gerne als besondere Form der Kontrapunktik, als Kunst, eigenständige Gegenstimmen zu gegebenen Tonfolgen zu erfinden, die sowohl einen vertikal als auch horizontal sinnvollen, möglicherweise auch dissonanten Zusammenklang ergeben. Nicht immer gelingen die Arrangements perfekt, trotzdem ergeben sich bei der Re-Lektüre oft Synapsen, Interdependenzen oder Verwandtschaften, die der Historizität unseres Denkens und unserer Wahrnehmung geschuldet sind: achtzig Hefte oder der Plot, der niemals endet, der der Schöpfer seiner eigenen Vorgänger ist, ebenso „eine Modifikation der Zukunft gleichwie ein Eingriff in unsere Konzeption der Vergangenheit“, wie Borges – der Säulenheilige literarischer Epistemologie – Fiktionalität und Intertextualität allen Redens von der Welt auf den Begriff gebracht hat.

Die Reise, die mit der Suche nach verschollenen Manuskripten begann, weitet sich unter den kompositorischen Anstrengungen zum Archiv, aber nicht in einem konservatorischen Sinn, sondern im Sinne Klings: „Denn jedes Archiv will ja nichts anderes, als seinen Nutzer jenseits der vorgegebenen Systematik zu Entdeckungen anzustiften, zur blitzhaften Verknüpfung weit auseinanderliegender Bestände. Will ihn zum Fährtenleser machen.“ (Marcel Beyer)

Wa(h)lverwandtschaften zwischen Marx und Melville hatte Jean Pierre Lefebvre in seinem kapitalen Essay im ersten Melville-*Schreibheft* aufgetan und die beiden weißen Wale, *Das Kapital* und *Moby-Dick*, „gespickt mit theoretischen Harpunen, verhedderten Trossen und literarischem Kleingetier“, als „enzyklopädische Intertexte“ gelesen.

Ein anderer Melville-Bewunderer, der deutsche Schriftsteller und Kritiker Uwe Nettelbeck, der sich nach kometenhaftem Aufstieg bereits 1969 vom Feuilleton radikal zurückgezogen hatte und 2007 starb, widmete dem „Walschreiber“ 1988 ein Heft seiner Zeitschrift *Die Republik*. 2002 erschien unter dem Titel „More Gloom“ ein weiteres Heft, diesmal allerdings als Replik auf Ausgabe 57 des *Schreibhefts*. Ein Dialog zwischen Zeitschriften? Vielleicht auch ein Fehde-Handschuh, denn „More Gloom“ versucht in einer Montage aus Originalzitaten, Übersetzungsbeispielen, Rezensionen und Kommentaren nicht ohne Erfolg das Präventöse jedes Feuilletonismus sichtbar zu machen, gleichzeitig aber auch die Übersetzbarkeit *Moby-Dicks* – die Kontroverse zwischen dem Übersetzer Friedhelm Rathjen, dem *Schreibheft*-Herausgeber und dem Hanser Verlag spiegelnd – grundlegend in Frage zu stellen.

Ich halte es für eine wunderbare Ironie, daß in *Schreibheft* 81 (August 2013) mit Auszügen aus *Maurice Wilson*, dem dritten Band einer von Nettelbeck selbst vorbereiteten Werkausgabe, ein Text vorgestellt wird, den man als Nettelbecks „Moby-Dick“ bezeichnen kann, in dessen Mittelpunkt ein weißer Berg und sein tollkühner, scheiternder Besteiger stehen: der Mount Everest und Maurice Wilson.

Unter heftigen Fingerzeigen der genialen Kopisten Bouvard und Pécuchet, die, um sie als literarische Paten bloß nicht übersehen zu können, in diesem Textgebirge leibhaftig herumkraxeln, inventarisiert Nettelbecks synoptische Textmontage, die von Nettelbeck-Freund und *Schreibheft*-Mitarbeiter Stefan Ripplinger vorgestellt und kommentiert wird, alle möglichen Fundstücke aus nichtliterarischer Mount-Everest-Literatur, darunter viele Tagebuch-Aufzeichnungen und Zeugenberichte von Pionieren und Beteiligten der ersten Bergbesteigungen.

Einer, der am wenigsten dazu geeignet war, weil es sein erster „höherer“ Berg war und der es zudem noch allein versuchte, war der Engländer Maurice Wilson. Eins allerdings zeichnete den Exzentriker aus und prädestinierte ihn damit zum heimlichen Protagonisten in Nettelbecks „Hypertext“: Er hatte vor seinem tödlichen Aufstieg alles über den Berg der Berge und seine Bezwinger *gelesen*. Was aber zum Beispiel für die Größe und Ausdehnung des Everest galt, gilt am Ende auch für den Autor und den Leser: Sie ließen sich nur bestimmen oder „ermessen“, indem man ihn bestieg. „Das Lesen als Suchen und Sammeln ist also das eine, das Lesen als Durchleben und Durchleiden das andere“, schreibt Ripplinger in seinem empathischen Editorial.

In beeindruckender Weise formt Nettelbeck aus einem Steinbruch, einem erodierten Gelände, aus Ablagerungen, Fossilien und Schneekristallen, „zwischen Büchsenfleisch und Eiderdaunenschlafsäcken, zwischen Kalauern und Anekdoten“ eine hybride, unter Spannung gehaltene und geschliffene Sprachskulptur.

Was besonders für Nettelbeck und Melville gilt oder für Perec, deren Werke um das Weiß als große Leerstelle kreisen, korrespondiert mit dem energetischen Kern auch des *Schreibhefts*. Niemand hat dies selbstverständlicher auf den Begriff gebracht als Bora Ćosić: „Wir sind Teil eines allgemeinen Redens, und das ist alles. Was 'wessen' ist, verliert an Bedeutung. In diesem riesigen Umwälzen, das wir mit Büchern veranstalten, mit den fremden und den eigenen, werden ganz neue Dinge entdeckt und Autoren geboren, die es nie gegeben hat.“

(2013)

Beitrag für die horen 250