

herbert j. wimmer

**einträge in die
enzyklopädie des augenblicks**

aufsätze und vorlesungen

SONDERZAHL

Alle Rechte vorbehalten

© 2011 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien

Schrift: Frutiger

Druck: CPI buchbücher.de gmbh, Birkach

ISBN 978 3 85449 341 9

Umschlag von Thomas Kussin unter Verwendung einer
Fotografie von gezett

inhaltsverzeichnis

7	wechselwirkungen
64	romanartigkeiten
104	ganze teile – optionen – modularium gedicht-essay für siegfried j. schmidt
115	elfriede gerstl: wien – westberlin – wien
126	demokrat der sensibilität zu andreas okopenkos <i>Der grüne November</i>
141	risse / ausrisse / herausrisse zu friedrich achleitners architekturpublizistik
161	die kunst, auf alles einen reim sich zu machen bibliografische anmerkungen zu elfriede gerstl
167	zeit im film – zerfall und rekombination der österreichische filmpionier kurt kren
170	allsinnssprache hommage à friederike mayröcker
173	switchen im textkontinuum elfriede jelinek – walter abish – gerhard rühm
189	das kraftwerk der künste zu gerhard rühm
200	unentwegt systematisch unsystematisch
202	die welt an der ich schreibe fensterforschung
208	interpretation wechselwirkung kreativität
220	am schreiben bleiben nachhaltige wie offene ver-netz-werke öster- reichischer literatur
243	herausübungen schreibrituale, ritualschreiben
245	gesünder sterben hypochondrische skizze

248	schichtensichten – strati vari
	trouvetten-text konstruktiver selbstarchäologie
256	utopie für alle
262	Literaturverzeichnis
268	Literatur- und Siglenverzeichnis
274	Textnachweise

wechselwirkungen

vorlesungen zur literatur

für *friedrich handl*, *reinhard priessnitz*

01.

ich ist eine wechselwirkung.

mit dieser vorgezogenen schlussbemerkung habe ich den ersten satz gefunden, den einstieg in ein referat über aspekte meiner literatur, die – wie alle literatur – ein aspekt der literatur anderer autorinnen und autoren ist.

ehe ich weiter darauf eingehe, noch einige vorbemerkungen. die sechs von mir gewählten begriffe (*synkretion*, *kreation*, *authentizität*, *autobiografie*, *prozess* und *relativität*) sind zu verstehen sowohl als gerüst, in dem meine überlegungen zur literatur quasi eingehängt sind. in diesem gerüst und über dieses gerüst spannt sich meine literatur, zwischen diesen begriffen entsteht sie, vom gebrauch dieser begriffe wird sie auch definiert.¹

die folgende *erzählung* vom arbeitsprozess konzentriert sich auf drei bücher, zwei dieser arbeiten sind bereits erschienen, der dritte text liegt druckfertig beim verlag und wird im frühjar 1993 erscheinen; die reihenfolge ihrer behandlung entspricht der chronologie des jeweils ersten entschlusses, einen schreibplan für das jeweilige buch zu erstellen also eine erste buchvorstellung zu haben.

diese drei bücher sind:

innere stadt: roman

die flache kugel – eine transtextualität

*nervenlauf – prosa aus dem gefährlichen alltag*².

1 *installieren*, im sinne eines kunstwerklichen vorgangs, ist eine weite assoziation dazu. die kritik der begriffe und ihre anwendung auf literatur und als literatur ruft die älterer bezeichnung für kritische bzw. kritisierende rede hervor: *ausstallieren*: der vorlesungstext ist auch eine *gegen-installation*, eben eine *ausstallation*.

2 bezüglich der von mir in der folge zitierten fremden und eigenen werke siehe literaturverzeichnis samt siglen, s. 267 ff

im folgenden geht es mir keineswegs um die freudlose anstrengung der selbstinterpretation, die den leser/die leserin einengt, einlullt, einen erfahrungsbrei *vorrezipiert* und die leselust schmälert, den interpretationsfluss – und damit die erweiterung des buches über die intentionen des autors hinaus – hemmt, also die bücher im eigenen saft ertränkt.

dazu gleich ein zitat von umberto eco, aus seinem hervorragenden kleinen buch *Nachschrift zum »Namen der Rose«*:

Ein Erzähler darf das eigene Werk nicht interpretieren, andernfalls hätte er keinen Roman geschrieben, denn ein Roman ist eine Maschine zur Erzeugung von Interpretationen.

die *erzählung* vom arbeitsprozess beinhaltet – möglicherweise naturgemäss – viele abschweifungen, denn wie immer beim schreiben ist der autor *in sich* unterwegs, nicht um sich zu finden, denn er hat sich nicht verloren, sondern um die schreibfrüchte des lesenden zu ernten, was keine tautologie ist, selbst im weinberg der literatur, um einmal kurz die metafermaschine anzuwerfen, die im bewusstsein steckt, ein integrierter bestandteil, zweckdienlich zur ausschmückung *der welt*, die literatur ist.

das führt mich zwanglos zu den drei bestandteilen der *motto-kaskade* der vorlesungen, die da lauten:

1. alles ist literatur.
2. die literatur ist ein spezialfall der sprache.
3. die bedeutung eines wortes ist sein gebrauch in der sprache.

das letzte zitat stammt von ludwig wittgenstein, das erste glaube ich mich zu erinnern, ist ein satz von peter handke, irgendwann in den späten 60er jahren muss ich ihn gelesen haben. ich habe auch noch eine dunkle erinnerung daran, was er damals *nach meinem dafürhalten* damit gemeint haben könnte, nämlich dass alles geschriebene, jeder text, von fahrkarten bis zu gebrauchsanweisungen, etc., etc. literatur sein kann, man muss das geschriebene

(und gesprochene) nur in den rahmen *literatur* versetzen. so jedenfalls habe ich den satz damals verstanden und gemerkt und so verstehe ich ihn auch heute. dieser satz gehört zu den ersten *lockerungen*, jenen glückhaften momenten plötzlicher einsicht, die leider allzuseiten sich ereignen. was handke, wenn der satz überhaupt von ihm stammt, damit gemeint hat, wofür und wogegen er mit diesem satz argumentierte, das ist in den abgründen meines schlechten gedächtnis verloren gegangen. nicht verloren gegangen ist die erinnerung an das gefühl der erleichterung, das ich verspürte, verstand ich den satz doch als bestätigung dafür, dass auch die literatur langsam jenen stand von modernität erreicht hatte, den die bildende kunst durch marcel duchamps unübersehbaren hinweis auf die *kraft der rahmung* – stichwort *urinoir* – längst schon als gesicherten besitzstand ausweisen konnte.

alles ist literatur, d.h. alles sprachliche kann literatur sein – und ist als literatur ein *spezialfall der sprache*, womit ich beim zweiten motto angelangt bin.

dieser satz ist untrennbar mit der erinnerung an reinhard priessnitz verbunden, mit dem befreundet gewesen zu sein zu meinen besten erinnerungen gehört. erst gespräche mit ihm haben mich in den mittleren 70er jahren zum festhalten an meinen damaligen schreibplänen ermuntert. es waren gespräche, die mit der beharrlichkeit eines fegefeuers literarischen schrott ausgetrieben und die so wichtige permanente überarbeitung literarischer arbeiten in meinem schreibprozess verankert haben. sein grosses wissen und seine insistenz, ein einmal erreichtes reflexionsniveau – auch gegen gutes geld – nicht mehr zu unterschreiten, das projekt der weiterentwicklung nicht aufzugeben, sind für alle schreibenden bleibende ermunterung. ob das zitat nun von priessnitz stammt oder als zitat eines mitglieds der wiener gruppe, möglicherweise von oswald wiener himself, als dauerhafte gesprächsanregung diente, weiss ich gegenwärtig nicht mehr.

ebenfalls in den frühen 70ern, etwa 1972 ist auch witt-

gensteins grund-satz seiner *Philosophischen Untersuchungen* buchstäblich in mich eingefahren: *die bedeutung eines wortes ist sein gebrauch in der sprache* (§ 43). ein dritte lockering, die als sprachphilosophisches relativitätsprinzip hilfe gegen die an- und zumutungen wie auch immer gearteter absoluta ist.

1973 entschloss ich mich, meinen bürojob aufzugeben und als sogenannter freier schriftsteller an die entwicklung und ausarbeitung meiner schreibpläne zu gehen.

damals hatte ich bereits *Der Kopf des Vitus Bering* von konrad bayer gelesen, kannte gedichte und prosa von h. c. artmann, hatte oswald wiener gehört und hatte eine erinnerung an die einmalige lektüre von joycens *Ulysses*. dieses buch hatte ich mit sechzehn gekauft, gelesen, weder nicht verstanden noch verstanden und bald darauf in einem zugsabteil vergessen. mit dreizehn hatte ich einmal versucht, mir das buch, dessen titel mich interessierte und von dem ich glaubte interessantes gehört zu haben, in der gut sortierten katholischen volksbibliothek meiner heimatstadt auszuborgen, was mir die bibliothekarin, frau direktor siller, mit dem hinweis auf meine altersbedingte unfähigkeit, das spezielle buch zu verstehen, ausreden konnte. sie hatte ja nicht wirklich unrecht, doch das vorerst unverständliche, das mich verblüfft und das sich mir gleichzeitig zu entziehen scheint, regt und treibt meine neugier und meine produktion an.

1973, angefüllt mit literarischen erinnerungen aller art, nach erst zögernden, ab 1969 immer öfter auftretenden kurzen schreibanfällen, die ausschliesslich als lyrische sprachanwendungen immer schlecht ausgingen und nur durch sorgfältige vernichtung der produktion momente der erleichterung auslösten, anfang 1973 beschloss ich also, meine ganze aufmerksamkeit dem schreiben zuzuwenden.

es gibt fünf bücher, deren strukturelle qualität in erster linie anregend und beeinflussend für das entstehen, das ins auge fassen eines schreibplans für das buch waren, das 1991 erschienen ist: *innere stadt: roman*.

wobei ich, wenn ich von schreibplan rede, eigentlich von zwei verschiedenen plänen spreche, deren gleichzeitige, parallele durchführung schliesslich dieses buch ergeben sollte.

entzückt, ganz einfach hingerissen von den formalen und strukturellen botschaften und erzählungen dieser fünf bücher, auch stark beeindruckt von ihren inhaltlichen qualitäten, von ihrem witz, ihrem charme, musste ich ganz einfach meinem drang nach korrespondierenden eigenproduktionen nachgeben.

zwar gibt es nur eine welt, die uns allen gemeinsam ist, aber unendlich viele arten sie anzuschauen. jedes der mittlerweile fünfkommavier milliarden mitindividuen (jetzt, 2001, sind wir ja längst jenseits der sechs milliarden schwelle angekommen) hat die potenz, erstens *eine* welt-sicht zu haben, zu entwickeln und in weiterer folge immer wieder neue perspektiven aufzunehmen, eigene breschen in die chinesische mauer aus den elementen überkommener sichtsweisen zu schlagen.

dabei ist die wahrscheinlichkeit sehr gross, dass pausenlos ähnlichkeiten, parallelitäten und übereinstimmungen auf allen ebene künstlerischer und intellektueller rezeption wie produktion auftreten. oft sind sie dem einzelnen gar nicht bewusst und er oder sie kann ein leben damit zubringen, ein inventar der muster und ihrer bruchstücke zusammenzustellen, die ihn, d. h. sein bewusstsein ausmachen.

je mehr jemand wahrnimmt, aufnimmt, umso vielfältiger, vielschichtiger kann seine produktion sein, umso vielschichtiger, komplexer wird er sie wahrnehmen.

die steigerung der rezeptionsfähigkeit intensiviert und erweitert die erfahrung der welt, wie sie auch die selbst-erfahrung expandiert und als stete anregung selbstanalytischer prozesse gut zu gebrauchen ist.

dazu ein zitat aus elfriede gerstls *vorlesungen zur literatur* von 1987, *literatur als therapie und erkenntnis*, eine bemerkung von peter handke, der die wechselwirkung beschreibt, die in einer person stattfindet, die explizit publi-

kum und produzent ist – also kreativ und synkretisierend rezipiert:

*Seitdem ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur habe ändern können, daß mich die Literatur zu einem ändern gemacht hat, erwarte ich immer wieder von der Literatur eine neue Möglichkeit, mich zu ändern, weil ich mich nicht für schon endgültig halte. Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller endgültig scheinenden Weltbilder. Und weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, daß ich durch die Literatur erst bewußter **leben** konnte, bin ich auch überzeugt, durch meine Literatur andere ändern zu können.*

was einer aufnimmt, ist jedoch vom schreibenden kaum beeinflussbar, wie gerstl in ihrem essay ebenfalls schreibt:

Der Leser zieht aus der Literatur den Nutzen, der ihm gemäß ist und zu dem er imstande ist.

wer auch nur einen groben überblick gewinnen will über die komponenten seines sich ständig verändernden bewusstseins, eine erste annäherung an einen *algorithmus seiner person*, dabei die unmöglichkeit seines unterfangens nicht aus den augen verlierend, sei auf den heroischen versuch einer momentaufnahme verwiesen, auf oswald wiener und sein buch *die verbesserung von mitteleuropa, roman*.

an die tausenddreihundert titel, allerlei literatur, theorie der verschiedenen fachgebiete, kriminalromane, science fiction, comics und anderes mehr finden sich dort. die *literaturhinweise* sind ein wegweiser, der den leser/die leserin hinausschickt in eine spezielle welt, sie liefern koordinaten eines bewusstseins zu einem ganz bestimmten zeitpunkt, die auf ihre unvollständigkeit ausdrücklich hinweisen. an einer sehr langen leine wird der leser aus dem buch entlassen, aus dem es – zumindest seinem ultimativen anspruch nach – kein entrinnen geben kann.

einzig die gabe der vergesslichkeit, verbunden mit unkonzentrierter rezeption und dem hang zum (konstruktiven) missverstehen befreit den leser aus dem verbleiben im speziellen vorgang der befreiung, der ihm von der lektüre des romans angeboten wird.

wenn wilfried ihrig 1977 in seiner arbeit zum staatsex-

amen Zum Problemkreis Sprache und Subjektivität in »die verbesserung von mitteleuropa, roman« und in »der sechste sinn« von Konrad Bayer schreibt: Wieners Ziel ist ja nicht zuletzt, Verstehen zu verunmöglichen, und dann adorno zitierend, die Fiktion eines geschlossenen Sinnzusammenhangs wegzuräumen, dann trifft er damit einen hauptaspekt von wieners intentionen.

man kann es vielleicht auch so sagen, dass oswald wien, der sich die letzten jahrzehnte über mit der arbeit an versuchen zur konstruktion eines modells des verstehens beschäftigt hat, mit seinem buch m. e. modellhaft eine dynamische paradoxie konstruierte, die den idealen leser/ die ideale leserin, der/die imstande ist, die unmöglichkeit des verstehens zu verstehen, auf ewig im banne des textes hält.

der nicht-ideale leser, mehr oder weniger bereit für prägnungen durch literatur, nimmt dieses modell eines bewusstseins in sein modell eines bewusstseins, an dessen erforschung und ausbau er ständig arbeitet, auf – und befreit sich dadurch vom verbleiben im paradox.

nun gehört zwar die *verbesserung von mitteleuropa, roman* zu den fünf büchern, die anregend und beeinflussend für die entwicklung meines schreibplans waren, die initialzündung verdanke ich jedoch anderen textkomplexen.

1) *Ulysses* von james joyce

2) *Der Kopf des Vitus Bering* von konrad bayer

3) *sekunde durch hirn* von melchior vischer

unter initialzündung verstehe ich jenen moment im spätherbst 1973, als ich urplötzlich eine genaue vorstellung von einem buch hatte, das ich unbedingt schreiben wollte. das im sonderzahl verlag im herbst 1991 erschienene buch *innere stadt: roman* ist eine *rekonstruktion*, genauer: als rekonstruktion die grösstmögliche annäherung an diesen moment der bewusstheit. anders gesagt: heute glaube ich, dass *innere stadt: roman* weitestgehend meinen intentionen von 1973 entspricht.

welche intentionen?

nun, damals gab es im deutschsprachigen raum noch eine öffentliche und breite rezeption der literatur der moderne, natürlich auch noch immer heftigen widerstand von vertretern aller möglichen denk- und stilrichtungen, aber die eigendynamik des literaturbetriebs hatte noch nicht die entwicklung der literatur zum stillstand gebracht. noch existierte nicht die *nischen- und sackgassen-topologie* der gegenwärtigen parallelführung auch der gegensätzlichsten literaturen, der gleichzeitigen, unverbissenen produktion verschiedensten zeitaltern angehöriger und sie fortführender denk- und schreibstile. die pluralistische variante der postmoderne als anzustrebende erfahrung von gleichzeitigkeit war noch nicht denkbar. 1973 versuchte ich den höchsten stand der literarischen entwicklung auszumachen und einen text zu erarbeiten, der nicht hinter diesen erfahrenen entwicklungen zurückfiel.

ob mir dies gelungen ist, kann ich selbst natürlich nicht beurteilen, das ist die aufgabe der rezipienten, der berufsmässigen wie der freiwillig lesenden, wobei der anwendung aller möglichen anders ausgerichteten kriterien keine grenzen gesetzt sind.

das herumtreiben der genannten bücher in meinem gedächtnis, der bewusstseinsfluss des *Ulysses*, die montage-technik und der durch sie definierten schnitte/abgründe im *Kopf des Vitus Bering* und der dadaistische drive von *sekunde durch hirn* hatten in mir den wunsch entstehen lassen, eine eigene perspektive durchs festgefügte ambiente und durch meine stets von erstarrung bedrohte innenwelt zu schlagen.

meine unmittelbare umgebung, wien, diente mir als modell für urbanität, für stadt, für architektur. in ihr hatte ich eine *textarchitektur* aufzubauen, in ihr hatte sich ein text *abzuspielen*, der sich selbst zum thema hat, wie ein bewusstsein, das über bewusstheit nachdenkt, ebenfalls ein thema des textes ist, ebenso die verschiedenen personen und personen-aspekte, aus denen dieses text-bewusstsein besteht.

die stichworte *textarchitektur* und *urbanität* verweisen bereits auf das nachwort von *innere stadt: roman*, das von meinen österreichischen Lieblingsarchitekten, der coop himmelb(l)au, verfasst wurde. da ich von anfang an einen ausleitungstext wollte, der nicht rückverweisend die literarischen bezüglichkeitsstränge massiert, sondern explizite hinweise auf die architektur-analogie des konstrukts gibt, war und bin ich begeistert, dass wolf d. prix und helmut swiczinsky den epilog erarbeiteten, denn ihre bauten gehören für mich zum erfrischendsten, was einem stadtbild jeder historischen zusammenwürfelung (und jede stadt entwickelt sich andauernd im zustand dynamischer zufallsnotwendigkeiten) nur passieren kann.

relativ bald hatte ich den eindruck, dass die vielfach aufgesplitterte hauptperson eigentlich nur blaunsteiner heissen konnte. einerseits als referenz/reverenz an konrad bayer und seinen satz im text *der stein der weisen: der stein der weisen ist blau*, andererseits weil es auch ein typisch österreichischer name ist, der noch dazu im wiener literarischen kontext als anspielung auf heimito doderer verstanden werden kann, trafen sich doch im *gasthaus blauensteiner zur stadt paris* im achten bezirk doderer-fans, was un schwer an einem überlebensgrossen porträtfoto doderers zu erkennen war, das schwarz/weiss die stirnwand des grossen extrazimmers dominierte.

obwohl ich damals soeben mit grossem vergnügen *die merowinger* gelesen hatte, war eine blaunsteiner-assoziati on mit der schriftsteller-figur doktor döblinger nicht intendiert, der leser, der sie produziert, weiss nun, es ist sein beitrag zur lektüre.

weilers entdeckte ich beim rekonstruierenden nachdenken über den initialen moment die vorstellung, die diversen bewusstseinszustände des protagonisten durch das auftreten der verschiedensten literarischen stilrichtungen darzustellen.

im momentanen schnitt durch das bewusstsein blaunsteiners, dessen hauptzustand die oszillation zwischen seinen

diversen bewusstseinszuständen ist, sollen sich in kürzest möglicher form textliche entsprechungen ereignen für darzustellendes. diese entsprechungen warten – worauf das zeitwort *ereignen* hindeutet – auf momente der rezeption, in denen *als vorgang* die oszillation zwischen darzustellendem und seinem eigenwert als darstellungsmittel direkt angesprochen wird. der *eigenwert des darstellungsmittels* ist ähnlich zu verstehen wie die ästhetische autonomie eines zeichens – wie ansprüche der *konkreten poesie*. vor den augen des lesers ereignet sich ein rollentausch wie er im hirn des lesers permanent stattfindet, ein rollentausch von signifikat und signifikant.

anders gesagt: dass sprache sowohl werkzeug wie das material seiner selbsterfahrung ist (hier der hinweis auf die einsicht in die unausweichlichkeit der auto-bio-grafischen einflüsse auf allen ebene des schreibens), führte mich zu dem wunsch, aus dem fundus der literarischen formen diejenigen auszuwählen (bzw. diejenigen *sich* auswählen zu lassen), die mir am besten geeignet schienen, das skelett eines pluralistisch durchwachsenen bewusstseins herzustellen, das in der hauptsache ein gut durchliterarisiertes ist.

bei *innere stadt: roman* ging es mir also um den entwurf eines modus, die welt zu sehen, in dem die verschiedensten gestaltungsmodi – wie umberto eco diesen begriff verwendet – als bruchstücke, besser, genauer, gegenwärtiger ausgedrückt: als fraktale enthalten sind. entnommen ist das zitat dem vorwort zur zweiten auflage des standardwerks *das offene kunstwerk*, in dem er auf viele missverständnisse eingeht, die sich bei lesern und ungedulden anwendern des buchs eingestellt hatten. vor allem die entkrampfende feststellung, dass es sich beim begriff des *offenen kunstwerks* nicht um eine kritische kategorie, sondern um ein hypothetisches modell handelt, das als bequeme formel dazu dient, eine *richtung* der modernen kunst zu bezeichnen.

auch dieser begriff also lässt sich nur mit entschlossener

ignoranz als richtwerkzeug, als exekutionsgerät für hauptberufliche literaturbeurteilung verwenden – die ja nach franz schuh immer öfter sich auf eine polizeiliche charakteristik reduziert.

eco schreibt:

Ein Kunstwerk oder ein Denksystem entstehen innerhalb eines verwickelten Netzwerks von Einflüssen, die zum Großteil auf der spezifischen Ebene wirken, zu der Werk oder System gehört; die innere Welt eines Dichters wird ebenso sehr oder noch mehr beeinflusst und geformt von der stilistischen Tradition der Dichter vor ihm als von den geschichtlichen Anlässen, auf die seine Ideologie sich bezieht; und durch die stilistischen Einflüsse hat er mit einem Gestaltungsmodus einen Modus, die Welt zu sehen, übernommen.

blausteiner besteht aus einigen modi, die welt zu sehen. sie durchpurzeln ihn ständig und werden von der klammer, der hülle (man denke sich ein buntes einkaufssackerl, je nach umweltbezogenheit aus schnell und gut verrottbarem plastik oder aus deutlich sichtbarer jute) eines sozial freundlichen, unnaiv solipsistisch angehauchten intersubjektivismus zusammen gehalten, – nur mühsam und letztendlich erfolglos, aber wer oder was ist letztendlich schon erfolgreich.

jetzt ist es zeit konrad bayer aufzurufen, einen text aus dem jahr 1958:

seit ich weiss, dass alles meine erfindung ist, vermeide ich es, mit meinen freunden zu sprechen. es wäre albern. allerdings hüte ich mich, ihnen zu sagen, dass ich sie erfunden habe, weil sie schrecklich eingebildet sind und glauben, dass sie mich erfunden haben. es würde ihre eitelkeit verletzen. ich staune über die eitelkeit und die überheblichkeit meiner erfindungen. gestern wollte jemand unter dem hinweis, dass er mir geld geliehen habe, eine grössere summe kassieren. ich versuchte ihm die sache vorsichtig zu erklären, aber er verstand gar nichts, und ich erfand, dass er sich auf mich stürzen wollte, weil ich in meinen erfindungen streng logisch vorgehe. ich schlug ihm die türe vor der nase zu und erfand mir einen nachmittag mit sonne. es war sehr schön, aber langweilig. deshalb liess ich es 23 uhr werden, las ein buch und legte mich zu bett. ich habe den heutigen tag erfunden und bin sehr froh darüber. auch mit der erfindung der musik bin ich sehr zufrieden. (SäW, Bd. 2, s. 40)

blausteiners oszillationen, seine spezielle form des solipsismus findet statt zwischen den polen *erfindung der welt* und *der kommunikationspartner* und der immer wieder

sich aufdrängenden einsicht, *eine erfindung der jeweiligen kommunikationspartner zu sein*, darüber hinaus potentiell, so sie einen eben irgendwann einmal denken, aller milliarden weltschöpfer.

das figurenensemble aus dem blaunsteiner besteht, lässt ihm ob seiner anzahl die relative freiheit, sich nicht vollständig als das produkt einer oder einiger weniger zu erfahren, sondern mehr oder weniger beliebig zwischen den einzelnen solipsismen zu agieren und das gesetz von zufall und notwendigkeit bei der entdeckung, entwicklung und produktion seiner person in funktion zu erleben.

der gut sozialisierte solipsist blaunsteiner, der sich als gesellschaftliches wesen begreift, der durch seine umwelt zur eigenen gestalt geprägt wird, wie er auch bestandteil der prägungen anderer ist, entdeckt und betrachtet die bausteine, die seine person ausmachen und erfährt sich in keiner weise als abgeschlossenes projekt, sondern als ausdruck unaufhörlicher veränderung – und dies so lange, bis die hirnfunktionen erloschen sind.

innere stadt : roman, 63. kapitel

er ist ein aspekt annas, die ein aspekt otto rauners ist, der ein aspekt lorettas ist, die ein aspekt des detektivs ist, der ein aspekt korns ist, der ein aspekt neanders ist, die ein aspekt richetzkys ist, der ein aspekt alois draxlers ist, der ein aspekt franz gattmayrs ist, der ein aspekt schlapotas ist, der ein aspekt lameranas ist, der/die ein aspekt herrn keeses ist, der ein aspekt alpetzkys ist, der ein aspekt bratmanns ist, der ein aspekt tunzers ist, der ein aspekt rehaks ist, der ein aspekt perri ferris ist, der ein aspekt kalterers ist, der ein aspekt frau wagners ist, die ein aspekt blatzers ist, der ein aspekt sigmunds ist, der ein aspekt pschyrembels ist, der ein aspekt ist, der ein aspekt kudlaceks ist, der ein aspekt urschlers ist, die ein aspekt uhudlers ist, der ein aspekt elsas ist, die ein aspekt doras ist, die ein aspekt karls ist, der ein aspekt marias ist, die ein aspekt karls ist, der ein aspekt doras ist, die ein aspekt elsas ist, die ein aspekt uhudlers ist, der ein aspekt urschlers ist, die ein aspekt kudlaceks ist, der ein aspekt pschyrembels ist, der ein aspekt sigmunds ist, der ein aspekt blatzers ist, der ein aspekt frau wagners ist, die ein aspekt kalterers ist, der ein aspekt perri ferris ist, der ein aspekt rehaks ist, der ein aspekt tunzers ist, der ein aspekt bratmanns ist, der ein aspekt alpetzkys ist, der ein aspekt herrn keeses ist, der ein aspekt lameranas ist, der/die ein aspekt schlapotas ist, der ein aspekt franz gattmayrs ist, der ein aspekt alois draxlers ist, der ein aspekt richetzkys ist, der ein aspekt neanders ist, die ein aspekt korns ist, der ein aspekt des detektivs ist, der ein aspekt lorettas ist, die ein aspekt

otto rauners ist, der ein aspekt annas ist, die ein aspekt blaunsteiners ist, der ein aspekt blaunsteiners ist. (IS, s. 116)

die bedingte freiheit des blaunsteiner, der sich als *wechselwirkung* begriffen hat, gibt ihm die möglichkeit, jeden determinismus abzuweisen, denn wie auch aus den be-
gegnungen und ereignissen ihnen notwendige fortgän-
ge inhärent sind, so ist das dem zufall inhärente moment
der unvoraussagbarkeit unvermeidlicher bestandteil jeder
entwicklung.

relativiert wird der solipsismus blaunsteiners durch den
zustand seines protagonisten-gedächtnisses. in der relati-
on liegt die freiheit vor dem absoluten und im schlechten
gedächtnis des epigonen liegt einerseits die chance zum
konstruktiven missverständnis, andererseits die daraus fol-
gende möglichkeit, ein produkt zu konstruieren, in dem
auf eigene weise das vorbild aufgehoben ist – aufgehoben
sowohl im sinne von bewahrt wie auch im sinne von
aufgelöst, eingegangen, zum material geworden, obdu-
ziert und schliesslich zu einem neuen original resurrektiert
(die ressourcen der resurrektionen kann dazu einfallen).

damit entspricht die *erzählung*, die blaunsteiners struktur
ausplaudert, der umgangsweise des autors mit sich, der
sich auf allen ebennen material ist, anlass zum text, res-
source des textes, der komposition wie der inhalte, die ja
unvermeidlich sind. dazu die aufgaben für ein zukünftiges
preisausschreiben: verfassen sie einen text, der nicht
nur frei von inhalten ist, sondern der auch den leser wäh-
rend der lektüre von den mitgebrachten inhalten befreit,
sie zumindest für einen augenblick neutralisiert. umfang
egal, vom *zen-koan* bis *Finnegans Wake* ist alles erlaubt.

der epigone, der nach einem schönen satz franz schuhs:
*je mehr er sich dem original annähert, umso weiter von
ihm entfernt*, hat abgesehen vom schlechten gedächtnis
und dem hang zum missverstehen der vorbilder ein drit-
tes hilfsmittel zur beinahe zwangsläufigen originalität sei-
nes produkts. er muss sich um eine möglichst vielfältige
ansammlung von vorbildern umschaun, sich von ihnen

durchdringen lassen und gelassen den *output* abwarten/abworten. aber allzuweit kann sich auch der originellste autor nicht von den kolleginnen und kollegen entfernen, wie die bekannten zeilen des karl kraus erhellen:

wir sind alle Epigonen, die im alten Haus der Sprache wohnen,

oder wie es umberto eco, wiederum in der *Nachschrift zum »Namen der Rose«* formuliert:

Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst schon erzählte Geschichte. (NR, s. 28)

Dieses Zitat führt uns zurück in die Zeit, als der Begriff Postmoderne noch en vogue gewesen ist, bis ende der 80er jahre etwa. mittlerweile hat sich dieser diskurs ja ins werbefernsehen und ins fernsehen überhaupt verlagert und sich zur (retro-)stilrichtung von massenhaft produzierten einrichtungsgegenständen verbreitert.

zurück zu blauensteiner und seinem autor. auch auf sie trifft eine beobachtung elfriede gerstls zu, die in den bereits erwähnten *vorlesungen zur literatur* zu finden ist:

Den Verwandten ist ihre Verwandtschaft nicht immer bewußt, und soll das nun ein Vorwurf, und kann der berechtigt sein, – kann der Autor (Künstler) vielleicht in halbschläfrig ungenauem Hinsehen – Reflexionen auf hinterher verschiebend – leichter aus den Beständen des ›Imaginären Museums‹ durch Kombinieren von Ungewohntem das sozusagen Neue hervorbringen, und kann es nicht sein, daß manche um die Unverwechselbarkeit (Unvergleichlichkeit) ihrer Identität, ihres Programms und deren Präsentation bangen, sodaß es zuviel (an Lockerheit) verlangt ist, daß sie, darauf aufmerksam gemacht, was in ihren Sätzen sonst noch an Motivationen und ›Philosophie‹ steckt, lachend antworten können: Ja wirklich, da schaut der Stirner raus, oder idealistisches und magisches Denken, wo ich das nur wieder hergenommen hab und warum, wie versehentlich, zerstreut – mit zerstreuter Aufmerksamkeit – Zwiebeln im Erdbeerbeet einpflanzen und sich dann kopfschüttelnd über sich wundern können ... (UH, s. 134 f)

soweit elfriede gerstl, deren buch *spielräume* übrigens das fünfte buch ist, das ich zu den bestimmenden anregern der entwicklung meines schreibplans rechne.

die arbeit an *innere stadt: roman* dauerte im wesentlichen von april 1973 bis februar 1985, dem abschluss der ersten endfassung, deren erste kopie unverzüglich von josef

haslinger seinem damaligen lektor bie lucherhand übermittlel wurde. dieser und alle anderen versuche, elwa zweiundzwanzig an der zahl, im deutschsprachigen raum einen verlag dafür zu finden, hatte keinen positiven response zur folge. erst dieter bandhauer hat sich 1989 mit für mich überraschender und beglückender spontaneität zur publikation im sonderzahl verlag entschlossen.

meine arbeit am roman eines romans ist – wie bereits erwähnt – der versuch einer rekonstruktion gewesen. *innere stadt: roman* repräsentiert auf einer ebene den wieder ausgegrabenen rest eines entwurfs, dessen initialer moment über die jahre der rekonstruktion hinweg immer wieder zumindest teilweise in vergessenheit fiel (verschütt ging) und mit jedem neuen versuch der materialauslese und –zusammenfügung aufs neue reproduziert wurde. von 1973 bis 1985 war mir klar, dass jeder literarische text, den ich schrieb, grundsätzlich bestandteil von *innere stadt: roman* sein würde, wobei auch die nichtverwendung von texten dem fortschritt der komposition förderlich sein wird. es gibt viele abschnitte oder teile von abschnitten im buch, die in der einen oder anderen form als abgeschlossene eigenständige texte und ohne hinweis auf das projekt *innere stadt: roman* in literaturzeitschriften oder literaturteilen von zeitschriften publiziert wurden. exemplarisch weise ich auf die abschnitte *gedächtnislückenydillen 1 – 6* hin, die in der zeitschrift *wespennest* und *plots mit anna und otto* in der wiener stadtzeitung *falter*, beide in den frühen 80er jahren abgedruckt wurden. blaunsteiners *wienfilm* wurde in einer version in hans langsteiners radiofilmsendung *synchron* im orf vorgetragen.

der einsatz von *innere stadt: roman*-texten in einem neuen kontext war mir sehr wichtig, erstens als beitrag zum buch-immanenten diskurs: *der gebrauch bestimmt die bedeutung*, damit korrespondierend von der stärke der rahmung und ihrer konstruktion erzählend, sowie zweitens als elemente, mit denen die oszillation der begriffe *autobiografie* und *authentizität* eingebaut werden konnte.

da ich bis ende 1984, dem arbeitsbeginn an der ersten endfassung, selbst noch nicht wusste, ob mir die schöpferische rekonstruktion dieser lange schwelenden und immer wieder ausbrechenden buch-idee gelingen würde, wären veröffentlichungshinweise auf die *structure-in-progress* sinnlos gewesen.

angeregt von den konstruktionsweisen, strukturen, formen der fünf erwähnten bücher, wird die schreibende und rekonstruierende verarbeitung meiner lese-erlebnisse als der bewusst autobiografische anteil von *innere stadt: roman* verstanden, was wiederum als reflex auf die starke und autorenverzehrende blüte der explizit autobiografischen literatur der 70er jahre zu verstehen ist. man denke nur an autoren wie franz innerhofer oder gernot wolfguber, die beeindruckenden schilderungen ihrer kindheit und jugend auf dem lande. innerhofers *Schöne Tage*, wolfgubers *Herrenjahre*, literatur, die vor authentizität nur so strotzt, und die von der literaturbetrieblichen transmissionsagentur, dem gross- und kleinfeuilleton, als letzte steigerung des erzählenden realismus begeistert durchgekaut, abgelutscht und eingesargt wurde.

wer mit der autobiografie sein literarisches leben beginnt, beendet damit zumeist auch schon seine literarische, seine sprachliche entwicklung. das beste, das ihm geschehen kann, ist, wenn er oder sie durch beschreibung seines lebens, durch das aufarbeitende erzählen bis zu seiner gegenwart sich derart von den bedrängungen der vergangenheit befreit, dass er sich in weiterer folge unbelastet der literatur oder ganz anderen gebieten aus interesse an der sache zuwenden kann. die gnadenlose ausbeutung der autoren/autorinnen durch den literaturbetrieb der späten 70er jahre, die ja nur als ausformung des (form-)konservativen rollbacks zu sehen ist, mit dem längere zeit vor den vielfach imponderablen tröstungen der postmoderne die phase der wiederentdeckung und weiterentwicklung der literarischen moderne abgewürgt bzw. ins ghetto tapferer und zumeist österreichischer kleinverlage abgedrängt

wurde, war eher ein kampf der stile denn ein kampf um inhalte. was immer auch erzählt wurde, hauptsache war, dass wieder *erzählt* wurde, dass der balsam der konvention die durchblicke auf die welt der moderne, auf die gegenwart schlechthin verschloss.

dass mit der aufarbeitung der unmittelbaren vergangenheit als genre der literatur und des films auch die etwas später weltweit einsetzenden rückbesinnungsanfänge neo-konservativer und/oder fundamentalistischer strömungen – zumeist ganz gegen die intention der jeweiligen autoren – vorangekündigt wurden, wäre thema anderer vorlesungen.

es ist keineswegs der fall, dass ich realistische und/oder politisch engagierte literatur ablehne, oder gar dem *erzählen* mit kulturkämpferischer attitüde die rote karte zeigen möchte, was ja auch unsinn wäre, denn schliesslich besteht der überwiegende teil auch meiner lektüre aus standardisierter prosa, gleich ob es sich um primär literarische texte, journalistische (inklusive der feuilletonistischen) mitteilungen oder wissenschaftliche arbeiten handelt.

im gegenteil: jeder, der mit der herstellung spezieller literaturstücke beschäftigt ist, kann dankbar für das funktionieren des modernen arbeitsteiligen prinzipis sein, wenn ich so ins unreine die erstrebenswerte pluralistische organisation des literaturbetriebs (als bestandteil des kulturellen netzwerks) mit der organisation von arbeit vergleiche.

was allerdings nicht nur mich sondern auch viele meiner kolleginnen und kollegen, die selbst engagierte, kritische, dem äusserst vielfältigen linken spektrum zuordenbare texte verfassen, stört, ist die ästhetische entwicklungslosigkeit, die reduktion auf gängigste muster, die im allgemeinen durch ihre explizitheit kaum in der wahrnehmung verbleiben und die lust an der literatur, die für mich hauptsächlich eine strukturelle ist, zuverlässig frustrieren.

es gibt natürlich ausnahmen, vor allem elfriede jelinek schafft es immer wieder, engagement und ästhetische entwicklung in ihren prosa- wie in ihren theatertexten zu

vereinen; ihre arbeiten sind stets auf der höhe der entwicklung, sowohl strukturell wie inhaltlich – das erfrischt schon sehr.

in diesem kontext möchte ich auch auf den leider völlig vergriffenen roman *einsame klasse* von gustav ernst hinweisen, dem roman der wiener arena-bewegung, mit dem gustav ernst eine eigene, sehr entwickelte form gefunden hat.

weilers ist von werner kofler zu sprechen, der mit hörspielen (viele davon gemeinsam mit antonio fian) und seinen büchern von *guggile* bis zu *der hirt auf dem felsen* mit höchster präzision seine polemischen rundumschläge als starke textverdichtungen anbringt.

der arbeitsprozess von *innere stadt: roman* hat sich nicht auf die ausarbeitung der organisations- und infrastruktur, auf die komposition von kontext beschränkt, sondern wie schon angedeutet, auch die produktion expliziter inhalte, organisierbaren materials also, umfasst. auf diesen aspekt der *wechselwirkung* und ein ganz anderes buch, nämlich den exemplarischen montage-text *die flache kugel – eine transtextualität* werde ich in teil 02 eingehen.

als übergang zum zweiten teil der vorlesungen zitiere ich eine blausteiner-passage, die nicht in *innere stadt : roman* aufgenommen wurde, weil ich sie als zu pleonastisch und selbstreferentiell empfunden habe; für den zweck dieser vorlesungen ist das modul jedoch brauchbar. die stelle ist als punkt *q* in meinem text *vom schreiben* zu finden, der in das *kulturjahrbuch 4/1985*, herausgegeben von edith saurer und julius mende, im verlag für gesellschaftskritik, wien, aufgenommen wurde. diesen blausteiner-text werde ich in ein project-in-progress einbauen, von dem ich noch schnell erzählen will. es hat den titel *wien/ersatzautomat* und ist eine metastruktur, in der einzelne passagen aus allen meinen literarischen arbeiten enthalten sein werdern und die als nicht zu vollendendes werk einen eigenen, schwimmenden kontext bilden soll. das projekt wird aber auch texte enthalten, die bereits unter

diesem obertitel veröffentlicht wurden (siehe *protokolle* (P) nr. 89/1 und nr. 93/1) oder rückwirkend als geeignet erachtet werden (siehe *protokolle* nr 77/2). ein kapitel aus *innere stadt: roman*, die *hommage à philip k. dick*, wurde ebenfalls aufgenommen.

enthält *innere stadt: roman* eine reihe von texten, die als in sich abgeschlossen und einzeln zwischen 1975 und 1985 publiziert wurden, fügt sie damit einem neuen, abgeschlossenen kontext ein, so wird mit dem projekt von *wien/er/satzautomat* ein meta-text organisiert, der ein grobes netzwerk bildet, das aus teilmengen der verschiedensten arbeiten besteht, das die unterschiedlichsten verbindungen zwischen meinen texten und meinen sonstigen künstlerischen arbeiten (fotografie, zeichnung, collage etc.) knüpft, – ein rhizom, das erst nach dem endgültigen abschluss meiner arbeiten, nach meinem tod also publiziert werden kann.

*die wörter kommen, die sätze, blaunsteiner liegt fast auf der olivetti, schon purzeln die sprachbrocken über die hände und die sinnreiche mechanik der maschine aufs papier und über die augen wieder zurück ins hirn, aber da liegt blaunsteiner schon wieder fast auf der olivetti und die sinnreiche mechanik der maschine schlägt buchstabe um buchstabe aufs blatt und blaunsteiner schaut sich mit seinen augen fast direkt ins hirn, das ja ihm gehört, das bewusstsein, das zu blaunsteiner ich sagt, dort im schädel, gut geschützt in seiner feuchten knochenhöhle, ausgenommen ein projektil dringt ein, abgeschossen aus dem revolver in der hand eines homo sapiens, der mit einer zigarre im mundwinkel aus dem bild hatscht, sein honorar kassieren, damit er wieder einmal in einem besseren hotel besser vögeln kann, die wörter kommen, die sätze, blaunsteiner liegt fast auf der olivetti, schon knallt die sinnreiche mechanik der maschine den ausstoss in die welt, die pausenlos auf die sinnesorgane zurückfeuert, ununterbrochen presst sie sich ins hirn und verschwindet dort.*³

3 erstfassung: oktober 1983, österr. kulturinstitut in rom, viale bruno boozzi 113. als kapitel 39 ist dieser text unter dem titel »blaunsteiner/er/satzautomat« in die neuauflage von *innere stadt: roman* aufgenommen worden (IS 2002, s. 80).

*Auch die Erinnerung ist kein Kontinuum; sie reißt ab,
hält an, zerstückelt die vergangene Welt.*
Max Bense (KI)

02.

das motto für den zweiten teil der vorlesungen habe ich einem bereits vergriffenen buch entnommen, das 1982 erschienen ist und sich mit dem werk konrad bayers beschäftigt. es heisst *alphabet und welt* – über konrad bayer, geschrieben wurde es von ulrich janetzki, und ist eine überaus brauchbare literaturgeschichtliche arbeit, deren ausführliches materialienangebot gute zugänge zum werk eröffnet. in diesem zusammenhang sei auch an das hervorragende konrad-bayer-symposium erinnert, das 1979 ebenfalls im rahmen des literarischen quartiers der alten schmiede (in kooperation mit der grazer autorenversammlung) in wien durchgeführt wurde.

ehe ich mich nun der *text-montage* zuwende und über den arbeitsprozess des buches *die flache kugel – transformation und transtextualität* etwas erzähle, noch einige bemerkungen zu *innere stadt: roman*, zu dessen zweiten schreibplan, dem inhaltlichen, der parallel zu den vorstellungen von den strukturellen und formalen eigenschaften der textkomposition sich entwickelt hat.

dazu ein satz von elfriede gerstl: *authentisch ist, wer nicht anders kann.*

die beschäftigung mit literatur habe ich immer, sowohl das lesen und das lesende reproduzieren, wie die direkte produktion eigener literatur, *auch* als materialbeschaffungsakt für selbstanalytische absichten verstanden. eine gute möglichkeit dafür ist die von *surrealisten* perfektionierte methode des *automatischen schreibens*, der *écriture automatique*. sie ist zwar von mir hauptsächlich für das dritte zu behandelnde buch, den *nervenlauf* eingesetzt worden, wurde jedoch gar nicht so selten bereits für *innere stadt: roman* verwendet, wengleich auch viele dadurch entstandene passagen (man denke auch die bedeutung durchgang, durchfahrt, reise übers meer und die gestalt eines

passagieren passagiers mit) entweder im papierkorb gelandet sind oder dem schlechten gedächtnis zurückgegeben wurden, das ja der einzig wirkliche bodenlose abgrund ist, den man sich denken, den man sich erfüllen kann.

ein gutes beispiel dafür ist die textpassage *touretour nach viceversa* (kapitel 20), die als introitus für das nachfolgende kapitel der *gedächtnislückenidyllen* gedacht ist. das *modell* blaunsteiner produziert im stil realistischer literatur analysierbares material, alpträume aus dem kleinfamiliären zusammenleben im österreich der 50er jahre, reproduziert sich damit passend für die interpretationsrahmen des analytischen personals und erfährt die erste stufe der befreiung, die entkrampfung durch produktion.

die erfahrungen, die in den verschiedensten literaturen kondensiert sind, die mit ihnen verbundenen inhaltskontingente wurden für die konstruktion blaunsteiners genützt, um die gleichzeitige präsenz von literatur (die einflüsse) und leben als permanenten modus, die welt zu sehen, darzustellen. stichwort leben: das ist die österreichische gegenwart von den 50er bis zu den 80er jahren des zwanzigsten jahrhunderts, mit der auch der kampf um die »richtigen« darstellungsweisen untrennbar verbunden ist, der kampf aller realismen und oder konventionalismen gegen die ästhetisch dynamischen strömungen, die mit vehemenz auf die komplexitäten der wahrnehmungs- und produktionsvorgänge hinweisen.

hier nun der angekündigte introitus.

touretour nach viceversa

blaunsteiner altert sich durch den öffentlichen verkehr zurück. eilig rumpelt die zugschlange an halbvergessenen örtlichkeiten vorüber, einsichtshell beleuchtet die sonne die gegenden. beim gähnen hat einer seine seele verloren, jetzt hockt der schamane hinter der couch und sucht. blaunsteiner produziert seine erschöpfungsgeschichte, die gähnesis ereignet sich weiter.

der schaffner spricht: versuchen sie doch einmal eine maus zu betreten, da müssen sie schon der fred astaire sein! guten aufenthalt!

blaunsteiner verlässt den unterhaltenden zug und liegt auf kühlem leder, astaire fliegt durch die stiegenhäuser, auf den oberflächen der stadt liegt heisse luft, schweiss dampft, die wut der unentschlossenheit kontaminiert ein bewusstsein.

rasch durchwandert er die stadt und erreicht den grossen fluss. bewurmte haken platschen ins wasser, einem offenen fenster entquillt radio, friedrich heer stellt die frage: gibt es in österreich ein geistesleben? ein gefangener fisch schleudert aufs trockene, der fänger packt ihn beim schwanz und zerschlägt den kopf auf einem stein. ein dünner zweig wird durch maul und kiemen geschoben und einige vergangenheiten ziehen fäden, umfassen den unentschlossenen beobachter: wer ordiniert in den flussauen, infantile doktorhände in bunten doktorhosen, winnetou beschleicht die schaulustigen frührentner, ein festakt, das obligate gedichtmädchen reicht dem geehrten eine ehrung in unterleibshöhe, blasmusik marscht im kreis, die anblicke der lehrerinnen pumpen wasser in blaunsteiners mund.

bis zum nächsten mal, hustet der schamane. niemand tanzt im stiegenhaus. der lift hält, die heisse stadt umfängt blaunsteiner, der nicht aufhört in den schaufenstern gefallen an seinen gedächtnislücken zu finden, die seiner person ihre passagere gestalt verleihen. (IS 2002, s. 47 f)

die *gähnesis*, ein vielgebrauchter kalauer, verweist auf umberto ecos beobachtung, dass james joyce die christliche kirche auf bzw. mittels eines kalauers begründet sieht: *Du bist Petrus, auf diesen Fels will ich ...* der kalauer als intialer moment von systemen, organisationen, das wortspiel als urknall der entwicklung des universums, das ein offenes sprachspiel ist (unaufhörlich in der expansion), in dem *universum* eine bedeutung hat, weil es gebraucht wird.

der satz vom schamanen ist als durchlass (oder unterführung: *sottopassaggio*) zu verstehen, mit dem sich blaunsteiner als korrespondierenden moment von archaischen und modernen psychotechniken erlebt. gleichzeitig erinnert er sich aber auch an seine einfühlung in den kopf des *vi(r)tus bering*, den virtuellen kopf konrad bayers, wie man heute sagen kann, der zusammengesetzt ist aus hinweisen auf das standardwerk *mircea eliades, archaische ekstasetechniken*, dem ich wiederum den gedanken vom verlust der seele durch gähnen verdanke.

meine damalige beschäftigung mit dem grossen dichter sigmund freud und eine kurze bekanntschaft mit dem analytisch-therapeutischen psychokontext finden sich in dieser passage ebenso erzählt wieder wie der versuch, auch damals gängige realistische erzählformen selbstana-

lytisch zu verarbeiten und aufs unbedingt notwendige *erzählskelett* zu reduzieren.

rekonstruierend folgt jetzt eine abschweifung als längst schon fällige reverenz an den soziologen robert k. merton und sein buch *Auf den Schultern von Riesen*. dieses wiederum verweist auf das Lieblingsbuch seines autors, *tristram shandy* von lawrence sterne, in dem ein leben dargestellt wird als abschweifungsmäander eines erzählflusses, eines *präjoycenen* bewusstseinsstroms, dessen abschweifungsstruktur merton liebevoll rekonstruiert.

ausgehend von dem aphorismus: *Wenn ich weiter gesehen habe als andere, so deshalb, weil ich auf den Schultern von Riesen stehe*, der gemeinhin isaac newton zugeschrieben wird, verfolgt und erzählt er in vielen ineinander verschachtelten abschweifungen vom leben eines zitats in den verschiedensten wissenschaftlichen büchern aller zeiten und versucht dabei auf die urquelle, den eigentlichen erfinder des aphorismus zu stossen, was eine erzählung vom wissenschaftlichen arbeiten mit büchern ergibt, vergnüglich und ausschweifend, ein buch, das mit den mitteln wissenschaftlichen sprachgebrauchs erwünschte standards im umgang mit zitaten demonstriert und damit auch lehrt.

die abschweifung als keinesweg falsche richtung der fortbewegung nutzend, möchte ich noch einige durchblicke durchs textskelett von blaunsteiners bewusstsein geben und damit die liste der lese-erlebnisse, die als gleichberechtigte bestandteile der biografie verstanden werden, ergänzen.

tourretour nach viceversa ist eine text-passage, ein durchgang oder eine unterführung, sottopassaggio heisst das in venedig, etwa bei der piazza santo stefano, auf der es eine locanda gab, herberge bei venedig-besuchen der 70er jahre, eine piazza der lektüre, auf der ein bronzener mann im stil eines vergangenen jahrhunderts auf mitge-gossenen büchern steht – möglicherweise steht er ja auf einer anderen piazza, in einer anderen stadt oder in einem film (kino gehört ebenfalls zu den gleichberechtig-

ten, intensiv gleichwertigen wie gleichwertig intensiven erfahrungen, aus denen biografie resultiert). jedenfalls passt er gut auf die piazza santo stefano, wenn ihn meine erinnerung dort haben will, wo ich erinnerungen an einige bücher lokalisiere, die ich zu dieser zeit gelesen habe, etwa nelson goodmans *Sprachen der Kunst*, dessen erstes kapitel ein motto hat, von dem goodman meint, dass es über einem essay von virginia woolf stehen dürfte, doch ist es ihm nicht möglich gewesen, diese quelle aufzuspüren. das motto, das selbstverständlich auch blaunsteiner (und sein autor), der aus so manchen weltzichtpartikeln und perspektiv-fraktalen zusammengesetzt ist, für sein kunst- und weltverständnis ausgeborgt hat:

kunst ist kein abbild der realen welt. eine ist, bei gott, mehr als genug.

in dieser einen, realen welt, die allerdings, je mehr wir über sie erfahren, permanent erweitert und ausdifferenziert wird, in der sich alles gleichzeitig ereignet und in der alles fließt, um den urahn heraklit nicht zu vergessen, überquert der autor mit blaunsteiner im kopf und natürlich blaunsteiner mit dem autor im virtuellen kopf – und im kampf um die macht der zuschreibung der virtualität auf gegenseitigkeit – die holzbrücke bei der academia, die sonne scheint in der erinnerung, und biegt sogleich in eine seitengasse ein, setzt sich neben einer marcelleria an das aluminiumtischchen einer kleinen bar, trinkt lattementa und denkt an das buch von lew semjonowitsch wygotski, den 1934 an tuberkolose verstorbenen sowjet-russischen psychologen, der mit seinem werk *Denken und Sprechen* der psychologie neue wege gewiesen hat.

Die Entwicklung des kindlichen Denkens verläuft nicht vom Individuellen zum Sozialiserten, sondern vom Sozialen zum Individuum.

diese durchaus revolutionäre umdrehung traditioneller auffassungen ist das kernstück seiner kritischen beschäftigung mit den ersten beiden veröffentlichungen des schweizer experimentalpsychologen und professors für genetische epistemologie jean piaget, und führt zwangs-

läufig zur lektüre der werke des sozialpsychologen und sozialphilosophen george herbert mead. in einem bemerkenswerten fall von ideengeschichtlicher parallelität hat mead nahezu gleichzeitig und unabhängig von wygotski dieselbe these erarbeitet, worauf johannes helm in seinem vorwort zur deutschen ausgabe von wygotskis arbeit hinweist. *Mind, Self and Society, Geist, Identität und Gesellschaft – aus der Sicht des Sozialbehaviorismus* ist das hauptwerk meads, in dem er sich mit den grundvoraussetzungen und funktionsweisen moderner, international ausgerichteter demokratie beschäftigt und die wechselwirkungen von individuum und gesellschaft *from the standpoint of a social behaviorist* rekonstruiert und darstellt.

der lange moment, sitzend zugebracht im venezianischen seitengässchen, beinhaltet auch den aspekt der beunruhigung, der den autor stets erfasst, wenn er die anwendung von sprache denkt, sich der anwendung von sprache aussetzt, schreibt oder liest, und sich andernteils in direkte kommunikation begibt, dabei sowohl die *interaktionsrituale*, die erving goffman so schön erforscht und beschrieben hat, beobachtet, wie auch einige sätze des jerrold j. katz nicht vergisst, aus dem buch *philosophie der sprache*.

den antrieb wohl zu jeder sprachphilosophischen unternehmung beschreibend heisst es bei katz:

Die Tatsache ist etwas paradox, daß der Mensch die Begriffssysteme, die ihm ein Verständnis seiner selbst und seiner Umwelt vermitteln, ihrerseits nicht in entsprechender Weise zu verstehen vermag.

ein weiterer satz von katz, eingewurstet in die umwelt aus literatur, *innere stadt: roman*, wird im text zu einer verdichtung solcher momente herangezogen.

diese mitteilung, denkt katz, ist in form einer phonetischen wiedergabe einer äusserung, denkt katz, mit hilfe eines systems sprachlicher regeln codiert, über die der sprecher verfügt. dieses codieren, denkt katz, wird zum signal für die artikulatorischen organe des sprechers, und er produziert eine äusserung in der richtigen phonetischen gestalt. diese wiederum, denkt katz, wird von den gehörorganen otto rauners, der sie vernimmt, aufgegriffen. die sprachlaute, denkt katz, die diese organe stimulieren, werden dann in einen nervenimpuls verwandelt, woraus eine phonetische repräsentation entsteht, die jener entspricht, in der

der sprecher seine mitteilung codiert hat. diese repräsentation, denkt katz, wird durch das äquivalente system des hörers zu einer repräsentation der gleichen mitteilung, die der sprecher ursprünglich weitergeben wollte, decodiert. da otto das gleiche regelsystem bei der decodierung verwendet, das der sprecher bei der codierung benutzt, ist ein beispiel erfolgreicher kommunikation gegeben, denkt katz. blaunsteiner koordiniert vorsichtig seine bewegungen, unwillkürlich trinkt er dabei seinen schnaps, dann folgt er seinem körper aufs klo. (IS 2002, s. 10 f)

die beunruhigung blaunsteiners darüber, was er da mit der sprache tut, was die sprache mit ihm tut, tritt gleichzeitig auf mit einem lustgefühl, das von der einsicht in die stete veränderung ausgelöst wird. verbunden mit der zunahme, dem gewinn neuer perspektiven, anderer perspektiven, die einerseits veränderung bewirken, sie andererseits erst erfahrbar machen, entwickelt und erfährt sich blaunsteiner zunehmend als individuum, was gleichzeitig der entwicklung seiner sozialisation nur förderlich ist.

nach dem flash der einsicht in den sozialen charakter seiner struktur (*innere stadt: roman, das aspekte-kapitel*), musste ich das buch auf allen ebene zu einem ende bringen, und es sollte ein *happy-end* sein. auflösung, löschung und Neubeginn, für den einstieg in ein neues buch, ein neues sprachspiel, das immer ja auch nur ein zug in einem übergeordneten sprachspiel sein kann, sprachspiele als aspekte anderer sprachspiele. bewusstsein ist in diesem fall ein synonym für sprachspiel.

als erster verschwindet der detektiv, dieses mahnmal der rekonstruktion, der seine rolle nicht findet, in der bibliothek, wo er hingehört, wo ihn das schicksal alles neuronal gespeicherten (als gespeichert konstruierbaren) ereilt, der gedächtnisverlust, dann wird der zeitlose moment des tagtraums beendet, der durch den aufwachenden blaunsteiner gestürzt ist, der im computer des autors gespeichert ist und aufgelöst wird von einem virus, der wiederum einem radikalen löschvorgang zum opfer fällt.

nicht zyklisch, mit keiner figur des schliessens wird das buch dann beendet, sondern mit einer spirale gibt der letzte satz dem anfangsmotto ein echo.

dem **einstieg** ins selbstbewusstsein, verbunden mit der einsicht in die zwangsläufigkeit und unvermeidlichkeit seiner entstehung: *wenn ich so wie er sein wollte, wer würde dann wie ich sein?*, dem noch eine gewisse beunruhigung innewohnt, die spätestens durch den verweis auf den aspektcharakter auf gegenseitigkeit aufhört, wird der **ausstieg** aus einer der hartnäckigsten denkfiguren, der dreifaltigkeit, die in allen möglichen kontexten immer wieder auftaucht, durch eine einfache grammatikalische aktion/manipulation nicht gegenüber sondern beigestellt. ein **es**, das gelernt hat **ich** zu sagen und sich gegen die ansprüche des **überich** zu wehren, um mit dem psychoanalytischen sprachspiel aufzuhören, kann sich nur im zustand eines happy-ends befinden.

ich, sagte es, scheiss auf überich. (IS 2002, s. 121)

der autor, durch veröffentlichung befreit von seinen figuren, seinen aspekten, die nicht mehr in der schreibtschlaude ihr unwesen treiben, kann sich nun anderen schreibplänen bzw. deren schreibender rekonstruktion zuwenden – und den interpretationsfluss ungehemmt von störenden selbstinterpretationen fließen lassen.

1974, ein jahr nach dem entschluss für *innere stadt: roman*, stellte ich erste überlegungen zu einem buch an, das im jänner 1993 abgeschlossen wurde und im frühjahr 1993 ebenfalls im sonderzahl verlag erschienen ist. es heisst *die flache kugel – tranformation und transtextualität* und verwirklicht einen schreibplan, den man wohl einen *hardcore-experimentalismus* nennen kann. umgang mit gefundenen formen, sätzen, montage-techniken und permanente tranformation sind bestandteile des plans.

doch ehe ich mich dazu auslasse, möchte ich von meinem unbehagen mit der bezeichnung *experimentelle literatur* erzählen, ohne allerdings ein anderes, ebenso griffiges adjektiv anbieten zu können, auch ohne etwas gegen die definitionen von *experimenteller literatur* zu haben, wie ich sie nachfolgend aus einem der interessantesten, aber

auch in mancher hinsicht problematischen aufsätze zum experimentier-begriff zitieren werde.

dieser essay ist einer der seltenen beispiele literarischer auseinandersetzung auf hohem theoretischen niveau, weit entfernt vom unerträglichen absingen der geschmacksli-tanei handelsüblicher literaturkritik gross- wie kleinfеuilletonistischer ausprägung. was ihn problematisch macht, ist allerdings auch ein moment seiner stärke: seine parteinahme, seine verteidigung einer ganz bestimmten literarischen haltung, die als mass zur beurteilung anderer autoren verwendet wird. die rede ist von einer arbeit, die reinhard priessnitz und mechthild engel-rausch geschrieben haben und die 1975 in dem von peter lämmle und jörg drews herausgegebenen sammelband *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern* enthalten ist.

der titel, der bereits die richtung der argumentation herzeigt, lautet: *tribut an die tradition – aspekte einer post-experimentellen literatur*. er beschäftigt sich in der hauptsache mit büchern von peter handke, barbara frischmuth, gerhard roth und gert jonke und kritisiert die bewusste aufweichung und konventionalisierung übernommener experimenteller techniken und organisationsweisen durch die genannten, damit eigentlich die beachtung einer orthodoxie der unkonventionalität einfordernd, die nur als hemmender double-bind und nicht als anregendes paradox funktioniert.

nicht zu unrecht allerdings weisen priessnitz und engel-rausch darauf hin, dass die objekte ihrer kritik die explizit angestrebte synthese von experiment und konvention nicht vollzogen hatten:

(...) wir behaupten vielmehr, dass die synthese keine ist, weil in ihr die eigenart experimenteller schreibweisen nicht etwa aufgehoben und zu besserer wirkung gebracht, sondern bloss abgeschwächt, verfälscht und zerstört wird. wir möchten nebenbei auch bezweifeln, ob experimentelle technik traditionellem dichten zugute kommen könnte, überlassen aber gern anderen, dies zu untersuchen. (TT)

mittlerweile haben ja die angesprochenen autorinnen und autoren, und nicht nur sie sondern viele andere mehr, die

jeweiligen experimentellen anregungen verdaut und sind seit jahrzehnten zumindest mit der inhaltlichen entwicklung der österreichischen literatur beschäftigt, derart den fährnissen des konservativen, konventionalistischen *rollbacks* des deutschsprachigen literaturbetriebs ausweichend.

in der zehnten dekade des 20. jahrhunderts, in den jahren nach der postmoderne, finden es manche schier unverständlich, dass es einmal eine zeit gegeben haben soll, in der erstens alleinvertretungsansprüche irgendwelcher art vorgebracht und zweitens die ergebnisse aus der übernahme und aneignung von techniken/methoden kritisch befragt wurden. was den damaligen ärger von priessnitz und engel-rausch in besonderer weise ausgelöst hatte, war der verdacht, dass die erfolge der grazer im konventionellen literaturbetrieb, das scheinbare weiterführen kompromisslos moderner gegenpositionen im verein mit traditionellem repertoire, die weitere durchsetzung der experimentellen literatur, die sie mit so viel verve ausbeuteten, erschweren könnte.

doch mit oder ohne bezugnahmen auf arbeiten der wienner gruppe – darum ging es ja in der hauptsache – die klassiker der moderne, auch die der österreichischen moderne nach dem zweiten weltkrieg sind heute gefragter denn je, junges publikum überfüllt ihrer auftritte, - und kein autor ist dagegen gefeit, dass aus seinen werken direkte anregung genommen und damit ganz was anderes gemacht wird. etwas, das den haltungen, den *attitudes* der vorbilder bzw. spender nicht einmal entgegengesetzt ist, sondern sie schlicht negiert⁴.

4 blickt man im jahr 2001 den grossen verlagskonglomeraten ins programm, so sind kunst-aus-sprache und überhaupt jeder ungewöhnliche sprachliche umgang mit welt und gegenwart verschwunden. die entscheidungsbeauftragten verlagsangestellten, unterworfen den forderungen ihrer eigentümer nach 10 – 15 % umsatzrendite, produzieren überhaupt nur mehr mainstream-literatur auf allen ebene: autobiografie und vergangenheitsbewältigung, fest und anspruchslos innerhalb der grenzen der erzähl-genres bleibende texte, immer mehr vom selben - also immer weniger vom unterschiedenen.

doch geht es mir nicht um das postexperimentelle, sondern um den begriff des experimentellen, wie er in diesem aufsatz beschrieben wird.

charakteristisch für die experimentelle literatur (worunter wir, unterschiede beiseite lassend, jene richtung verstehen, die in etwa durch autoren wie gomringer, mon, heissenbüttel und die wiener gruppe u.a. repräsentiert wird) ist ihr enges reflexives verhältnis zur sprache. (...)

die kritik der experimentellen literatur an der sprache ist, im unterschied zu früheren varianten total: sie richtet sich nicht mehr nur gegen die missbräuchlichen formen von sprache, sondern gerade gegen die gebräuchlichen, mehr noch: gegen ihr gesamtes system. der sprache (als literarisches mittel) wird vorgeworfen, ihre strukturen seien versteinert, ihre effekte verbraucht. sie taue nicht mehr zur vermittlung neuer erkenntnisse und erfahrungen, ja sie verhindere diese sogar, weil sie der wahrnehmung vorgeschaltet sei und diese ihren formen anpasse.

die poetische praxis der experimentellen literatur stützt sich auf diesen kritischen befund. aus ihm leitet sie ihr programm ab, dessen hauptsächliche verfahren in der manipulation sprachlicher strukturen und in der verwendung vorgeformten sprachmaterials bestehen (...)

halten wir fest: die experimentelle literatur hat – gewiss nicht zuerst, doch mit grossem nachdruck – darauf hingewiesen, dass zwischen dem bewusstsein und der realität die sprache steht. sie hat weiter auf den konventionellen und konservativen charakter der sprache aufmerksam gemacht und daraus gefolgert, dass die gebräuchlichen formen der sprache verändert und zerstört werden müssten, wenn neues (neue wahrnehmungen, sprachliche erfindungen) zur darstellung kommen können sollen. sie hat, der einsicht folgend, dass das zu sagende immer schon formuliert sei, auf weiten strecken sprachliche fertigteile verwendet. kurz: sie hat sich nicht gescheut, aus ihren theoretischen einsichten praktische konsequenzen zu ziehen und für den darin vollzogenen kommunikationsbruch unverständnis und misserfolg in kauf zu nehmen. (TT)

dies ist wohl die präziseste beschreibung der experimentellen literatur, wie sie vor allem in der speziellen österreichischen nachkriegssituation als schwere insubordinati-on empfunden wurde, die mit aller macht der damaligen kulturverweser wieder ausradiert werden sollte. wie heute ja allgemein bekannt, gehörte es zum selbstverständnis der österreichischen 50er jahre, dass sich, wie auch in der zeit des austrofaschismus, österreich erstens kulturell zu definieren habe und zweitens dies ausschliesslich durch pflege und weiterführung des in den grossen zeiten der k.u.k. monarchie angehäuften kulturellen erbes, – und drittens hegemonial trachten und denkweisen der be-

wohner unserer kalkalpentäler nicht bloss als fremdenverkehrs-förderndes layout sondern als von den bewohnern des landes pflichtbewusst nachzuvollziehende geisteshaltungen *vorzuschreiben*.

dazu gehört natürlich auch der anlässlich des vielleicht doch nicht so kontraproduktiven bedenkjahres 1988 und besonders in der ausstellung *vertriebene vernunft* hergezeigte hässliche brauch, von den nazis vertriebene menschen und damit ein unersetzliches menschliches und intellektuelles kapital nur ja nicht zurückzuholen. es war dies wohl eine der schlimmsten handlungsweisen, die bis weit in die 70er jahre hinein österreich ein beachtliches defizit an intellektueller und gesellschaftlicher entwicklung bescherte. dass heute, vor allem in den massenmedien, egal ob print oder elektronik, wiederum die anzeichen geistiger verarmung unübersehbar werden, hat wohl auch mit der unseligen renaissance von denkmustern zu tun, die vom tiefpunktjahr der bundespräsidentenwahl 1986 ausgehend, schwere *restaurationswellen* durch die medien-institutionen jagt.

der minimalistische musikantenstadl, in dem stundenlang nur gefeixt, gedeixt, gejodelt, geklatscht und im bierzeltgefängnis der tv-halle verzweifelt fröhlich herum-marschiert wird, die ergüsse des bauchschreibenden polynymen *austro-cato*, die perfid-dreisten extempores des oberösterreichisch-deutschkärntner blaujörgs, die 1991/92 u. a. zu einer der blödsinnigsten debatten über die ausstattung des bundesadlers⁵ geführt haben, ist alles drin, wenns nur rückwärts geht.

apropos: die von einem gürnen abgeordneten vorgeschlagene lösung, nämlich ein backhendl mit messer und gabel, symbolisiert sehr gut die selbstverzehrende, autokannibalistische gestimmtheit österreichischer polit-seelen-träger, denen beim *denken an sich* schon schlecht wird. da erregt

⁵ der blaujörg interpretierte hammer und sichel in den klauen des österreichischen wappentiers als fortdauernde kommunistische unterwanderung des staatswappens und versuchte zu erreichen, dass die werkzeuge aus dem wappen entfernt werden.

das vereinigte schlagzeilenorchester die ausländerfeindlichkeit, bei gleichzeitigem dringenden bedarf an arbeitskräften in allen branchen und auf allen ebeneN, die nebulösen und dubiosen ängste vor kultureller überfremdung werden geschürt, bei gleichzeitigem hereinbetteln der touristenheere, bei zunehmendem ärztemangel warnt die ärztekammer noch immer vor einer drohenden ärzteschwemme, aus dem diözesanmuseum rudelweise ausgebrochene vatikanzeloten erklettern bischofsstühle und blasen den modergeruch verfaulten mittelalters in die öffentlichkeit ihrer kirchen, – es geht so tief her, dass man glauben könnte, die wiederkehr der abscheulichsten vergangenheit, der diversen basiliken vom misthaufen der geschichte stehe vor der tür.

1985, in seinem scharf melancholischen essay über die grazer autorenversammlung hat franz schuh beklemmend prophetisch einen heutigen österreichischen zustand beschrieben.

Das jahrelange Bündnis der Sozialdemokratie mit dem von Gerd Bacher verkörperten altbackenen Neo-Konservatismus hat die österreichische Öffentlichkeit ein einem seit den fünfziger Jahren nicht mehr gesehenen Ausmaß infantilisiert. Wie erst ein Druckfehler die Wahrheit über einen Text verrät, hat Blechas medienpolitischer Mißgriff, durch den Bacher wieder einmal an die Macht kam, allmählich die Wahrheit über die sozialdemokratische Öffentlichkeitspolitik gesagt. Sie lautet, und das geht bis in die Knochen der alten, heute längst schon aufgegebenen Arbeiterzeitung: progressive Verwaltung und regressive Programmierung.

1992 ist wohl auch dem unaufmerksamsten beobachter klar geworden, dass unsere sozialdemokratie weder eine medienpolitik hat, noch an diese möglichkeit erinnert werden will, und die verwaltung hat die programmierung mit ihrer regressivität längst überholt.

doch was haben die neo-konservativen anzubieten? schlicht nichts. gegen ihren stumpfsinn ist selbst er abgemüdetste ausläufer der postmoderne ein silberstreif am horizont, eine schüchterne hoffnung, dass der morast der traditionen drainage-fähig sei. burghart schmidt schreibt in seinem buch *Postmoderne – Strategien des Vergessens*:

In postmoderner Atmosphäre regt sich auch, was ein heute fälliges aufklärerisches Erinnern ausmacht, gemäß Benjamins Einsicht, daß kein Erinnern, will es Erinnern sein, ohne produktives Vergessen auskommt – sonst stünden wir in der alles auslöschenden absoluten Strenge des Erinnerns.

es ist deshalb zu wünschen, dass auch bei uns das produktive vergessen wieder ins blickfeld rückt, dass das projekt der moderne nach den postmodernen umdrehungen langsam wiederbelebt wird.

das führt mich zurück zu meinem schreibplan für *die flache kugel* und damit zu dem aufsatz von priessnitz und engel-rausch. in knappster form listen sie auf, worauf die thematisierte montage aus vorgefertigten, gefundenen formen rekurriert, was bei mir den wunsch nach dieser bestimmten konstruktion nicht unwesentlich ausgelöst hat. zur anwendung von vorgeformtem sprachmaterial (montage, zitat, objektgedicht) schreiben sie:

von den literarisch praktizierten techniken mit vorgeformtem sprachmaterial ist die montage eine, die, mit unterschiedlicher absicht, immer wieder angewandt worden ist. schon die experimentelle literatur hat, wie erwähnt, dieses verfahren benutzt und nach ihren intentionen entwickelt. allgemein gesprochen, bedeutet montage die anordnung von vorgeformten und aus ihrem kommunikativen zusammenhang gerissenen sprachelementen (sie reichen von einfachen wendungen bis zu längeren ziten) in einen neuen kontext. zweck ist nicht eine fest-, sondern die offenlegung solcher von ihr aufgegriffenen formen.

*die ältere spielart ihres aufscheinens ist jene in grösseren erzählkomplexen, in denen insbesondere der dokumentarische zug ihrer elemente hervorgekehrt wurde, um innerhalb des **gesamtstoffes** als faktor von stimmung oder **entlarvung** zu fungieren. (etwa bei th. mann, k. kraus, a. döblin, j. dos passos, m. butor, a. schmidt). eine variation dieser verwendungsart von vorgeformtem material sind die cut-up bzw. fold-in-methoden einiger arbeiten von w.s. burroughs und seinem kreis. (TT)*

in diesem zusammenhang möchte ich auf ein buch hinweisen, das zu den wichtigsten und beklemmendsten arbeiten im deutschen sprachraum gehört, heimrad bäckers *nachschrift*. es besteht ausschliesslich aus sprachstücken des *dritten reichs* und verdichtet diese bürokratismen, journalisten, einfachen bruchstücke aus dokumenten, berichten aller art, listen, zahlenkolonnen zu einem text, einem kontext, der bewusst mit allem, was wir über diese

schreckliche zeit wissen, wenn wir es nur wissen wollen, rechnet und so eine rekonstruktion der bürokratisch und industriell best organisierten menschenvernichtung darstellt. in der *nachschrift* gelingt es heimrad bäcker, den kontext des grauens wieder herzustellen, für momente den rationalen schutzwall des (willigen) lesers aufzulösen und aus dem banalsten fragment einer liste von alltagsgegenständen beispielsweise einen einstieg in die *banalität des bösen* der judenvernichtung oder des angriffskriegs der deutschen wehrmacht zu eröffnen.

weil der autor sich auch dazu bekennt, in seiner frühesten jugend selbst den verführungen der rauschhaften nazi-ästhetik erlegen zu sein, weil diese gefundenen sprachstücke auch teile seiner biografie sind, wie sie eben auch brocken der biografie des gutteils mindestens zweier generationen gewesen sind, und er nicht der verführung des verdrängens erliegt, bricht aus den versatzstücken – aber mehr noch aus den zwischenräumen – immer wieder die niederschmetternde authentizität des textes durch. und das mit gleicher intensität wie es auch die konventionell geformten berichte, erzählungen, zeugenaussagen aus jener zeit zu vermitteln vermögen. mit *nachschrift* ist heimrad bäcker eine synthese von schreib- und konstruktionstechniken der moderne und dem realitätsdarstellungsanspruch realistischer und beschreibungsliteraturen gelungen, auch hat er damit den nachweis erbracht, dass mit den sogenannten experimentellen schreibweisen sehr wohl der zustand gesellschaftlicher relevanz, wie das vor gar nicht so langer zeit einmal geheissen hat, erreicht werden kann: trauerarbeit der sprache, das ist *nachschrift* in der intensivsten form.

erschienen ist das buch 1987 in der edition neue texte, linz (jetzt im literaturverlag droschl, graz-wien). über jahrzehnte hinweg hat heimrad bäcker, tatkräftig unterstützt von seiner frau margret, den behinderungen von krankheit und konventionell ausgerichteter literaturbetriebsumwelt trotzend, die zeitschrift *neue texte* und das verlagsprogramm edition neue texte herausgebracht.

reinhard priessnitz und elfriede gerstl sind in der edition neue texte erschienen, auch einer der interessantesten autoren, der leider noch immer gänzlich unbekannte friedrich handl mit dem buch aus seinem nachlass *keine seite!* es ist dies eines der eigenartigsten, erfrischendsten und beeindruckendsten bücher der letzten jahre, es hat 1990, vier jahre nach dem selbstmord des jungen autors, die lizenz nische im verlagsgefüge des deutschen sprachraums erreicht.

wie friedrich handl mit sich, seinem bewusstsein und seinem körper rigoros forschend umging, so rigoros bearbeitete er auch das sprachmaterial, das er aus sich herausbrachte, seinem gedächtnis entreissen konnte. entschieden, mit ungeduldig forschendem elan wendete er die reflektierten techniken der moderne auf sich an, während er sich, als zwischenergebnis seiner selbstproduktion verstehend, wiederum auf das benützte methodenrepertoire anwandte. er machte von sich gebrauch, sprachgebrauch, versuchte sich neu zu erfinden, fand den abbruch.

soweit die kurze abschweifung zum komplex edition neue texte, für ausführliche würdigungen muss auf andere gelegenheit verwiesen werden. es geht nun weiter im text, im zitat aus der arbeit von priessnitz und engel-rausch:

in den literarischen versuchen der nachkriegsavantgarde und der sie charakterisierenden sprachreflexion erlangt die montage neue funktionen. ihre bestandteile wurden nicht mehr einem thema bekräftigend untergeordnet oder als lediglich neutrale materialien zueinander in beziehung gesetzt – obwohl auch dies auf eine neue weise erprobt wurde (g. rühm spricht z. b. von satz-konstellation) – sondern ihre anordnung geschah entweder nach einem erarbeiteten konstruktionsplan (z. b. der vogel singt von konrad bayer) oder erfolgte mitunter aufgrund eines gestörten (etwa bei heissenbüttel) oder aufgeschaukelten (etwa bei artmann und bayer) lebens- und sprachgefühls. es entstand eine art poetischer verfremdungseffekt. wesentlich ist vielleicht, dass sie keine eindeutige, summative aussage anstrebte, sondern interpretation und deutung offen liess. wenn auch ihre einzelemente assoziationen provozierten (oder sich in ihrer auswahl aus solchen herleiteten), ist das verfahren der montage selbst als dissoziativ, heterogen oder kontrastierend zu kennzeichnen. in dieser anwendung erzeugte sie gewisse effekte, wie etwa den der plastizität bei selbst abgedroschenen phrasen und idiomem, deren wirkung nicht selten als poetisch empfunden wird. oder sie erweck-

te u.a. etwa durch hervorhebung bestimmter eigentümlichkeiten eines sprachbereichs, das gefühl gewonnener einsicht in dessen markante struktur (z. b. k. bayer: gertruds ohr). wieder ein anderer effekt des erzielten montage-gefüges war der, dass mit erfolgter eliminierung selbst geringfügigster teile aus einem sprachzusammenhang (erzählung, nachricht) auch dessen konsequenz, nämlich der inhalt falle, andere – der deutung offenere – botschaften entstünden (etwa f. achleitner – veränderungen). (TT)

der arbeitsprozess die *flache kugel* begann, wie schon gesagt, 1974. elfriede gerstl hatte mir vom tandler ein altes sprachlehrbuch, ein konversationsbuch für französisch, mitgebracht. erscheinungsdatum etwa jahrhundertwende (19./20.), auf jeden fall aber vor dem ersten weltkrieg. leider kann ich nicht nachschlagen, denn das buch ist opfer der zwangsläufigen bibliotheksentfettungen durch umzug geworden. als ersten schritt der produktion eines buchmässigen kontexts, der nur aus gefundenen sätzen bestehen sollte, ergab sich ein text, der von anfang an den titel die *flache kugel* hatte und weitgehend identisch ist mit *grundtext eins* des buches. 1978 wurde die erste version in der saarbrücker literaturzeitschrift *versuche* (herausgegeben von dirk bubel und bernd philippi, irgendwann mitte der 80er jahre eingestellt) mit dem gattungstitel *microman* versehen, abgedruckt. ebenfalls 1978 wurde eine leicht bearbeitete version in der von helmut heissenbüttel beim süddeutschen rundfunk stuttgart in leben gerufenen reihe *autorenmusik* produziert (ausführender produzent war günter guben). angeregt vom a-gedicht gerhard rühms, schrie ich den ganzen text aus leibeskräften, um die veränderungen meiner stimme, das heiserwerden als zusätzliches verfremdungsmoment zu gewinnen. diese aufnahme wurde im dezember 1989 im rahmen von heidi grundmanns reihe *kunstradio-radiokunst* (orf-ö1) auch für das österreichische publikum gesendet.

zwischen 1978 und 1989 ruhte das projekt in meinem gedächtnis, wo, wie und wann sich diese hirnfunktion auch manifestieren mag. dann regte sich der wunsch nach einem buch, das

1. ganz aus gefundenem sprachmaterial bestehen sollte,
2. ausschliesslich aus sprachbezogenen werken entnommen sein sollte,
3. literarische sprachanwendungen als material benützen würde (*grundtext zwei*),
4. das in der hauptsache der textmasse die vielstufige transformation eines textes in einen anderen text durchführen sollte, wobei
5. jede stufe des übergangs als eigenständiges kapitel der strukturellen erzählung einer transformation angesehen wird und vorhanden ist.

ich brauchte also nur noch den *grundtext zwei* zu erarbeiten. bei der auswahl der bücher, denen ich anfangs- und endsätze, auch von kapiteln oder abschnitten derselben, dies aber seltener, zu entnehmen gedachte, liess ich mich vom zufallsprinzip leiten. ich verwendete nur, was mir in einer ununterbrochenen sammelbewegung (die etwa eine halbe stunde dauerte) aus dem mich umgebenden bücherreservoir in die finger kam. damit hatte ich zugleich erstens allgemein einen teil eines kulturellen musters dokumentiert, wie es sich in einer bücheransammlung ausdrückt, und zweitens, da ich mich bei der auswahl zu einem strikt unwillkürlichen zugriff anhielt, also mein unbewusstes mitarbeiten liess, es dadurch – gebunden allerdings durch die vorgegebene art und anzahl der bücher, die ja auch mehr oder weniger zufällig im ambiente des schreibenden versammelt wurden – zum selbstaussdruck anregte.

herbst 1990 war der *grundtext zwei* erstellt und die gleiche länge der beiden grundtexte ausgezählt, wobei die satzzeichen von *grundtext zwei* den wörtern des satzzeichenlosen *grundtext eins* gleichgestellt wurden. im november 1991 konnte ich mich dann aufraffen und an die durchführung der projektierten transformation gehen.

die flache kugel schliesst einen anderen initialen moment der literaturproduktion ein und ab, der parallel zu *innere stadt: roman* ebenfalls fast zwei jahrzehnte in unterschiedlicher intensität angehalten hat, dessen experimen-

tell-forschender drive mir die lust an der literatur auch in zukunft wachhalten wird.

experimentell, da ist es wieder, das adjektiv, dessen naturwissenschaftlicher kontext nicht nur mich irritiert, bedeutet er doch die jederzeitige und präzise wiederholbarkeit, nur dann ist ein experiment gelungen, was einem literarischen experiment ja wirklich nicht zu wünschen ist. aber mir fällt auch kein besserer vorschlag ein, um jene literatur und vor allem *schreibhaltung*, jene *richtung* (im sinne des zitats von umberto eco) zu benennen, deren eigenschaften und voraussetzungen von reinhard priesnitz und mechthild engel-rausch so kompakt wie luzide beschrieben wurden. ehe ich im dritten teil von anderen schreibtechniken, vor allem dem automatischen schreiben erzähle, noch eine allgemeine randbemerkung: ein hauptmotiv für die produktion aller meiner texte ist der wunsch, dass ich schreibe, was ich gerne läse.

03.

nervenlauf – prosa aus dem gefährlichen alltag erschien 1990, obwohl *innere stadt: roman* eigentlich mein erstes buchmanuskript war, das in für mich kurzer zeit, innerhalb von drei jahren entworfen und ausgeführt wurde.

über *nervenlauf* zu sprechen erlaubt mir, auf andere einflüsse aus anderen literarischen genres einzugehen als ich bisher dargestellt habe.

herbst 1986 habe ich zum ersten mal den wunsch verspürt, die methode des automatischen schreibens für ein eigenes projekt einzusetzen, das aus vielen, ganz kurzen prosastücken bestehen sollte, erzählungen also, die in ihrer organisation eine möglichst weite spanne von büchern wie *innere stadt: roman* oder die *flache kugel* entfernt sein sollten.

ich erstellte eine liste von gegenständen, von denen ausgehend, von deren namen ausgehend ich notierte, was als erste textliche reaktion mir in den sinn kam, wie kurz oder lang der moment auch dauern mochte. konzentriert auf

den ausstoss einer bearbeitbaren, form- und organisierbaren textmasse, brauchte ich zwei etwa sechswöchige schreibphasen, in denen ich täglich mehrere *stichwörter* (im schnitt fünf) hervorassozierte. dabei interessierte mich auch zu beobachten, welche *stilteilchen* mit den bildern und handlungssequenzen auftauchten und aus welchen *rezeptionsgelegenheiten* (lektüre, film oder fernsehen, erinnerungen an tatsächliche begebenheiten) der output herstammte. ich war auf der suche nach einer klammer für das buch, einer gemeinsamkeit der geschichten – abgesehen von der, dass sie alle von mir stammten, was mir aber für dieses projekt von zu geringer konzeptueller schwerkraft zu sein schien –, ein betonter zusammenhalt, der die vielfalt der interpretationen nicht einengen, sondern sie betonen sollte.

als erste organisationsform, die ich jedoch bald wieder verwarf, sollte die anzahl der geschichten 366 (ein schaltjahr) nicht übersteigen, ein jahrbuch also. je länger ich darüber nachdachte, umso willkürlicher kam mir die idee vor, die einsicht in ihre informationslose banalität schliesslich führte zur abkehr. nicht die anzahl sollte bestimmend sein, dachte ich mitte 1998, das textmaterial war schon produziert, sondern der hinweis auf aspekte eines durchgehenden, die geschichten durchziehenden verhältnisses. anfang 1989, nachdem mich franz schuh dazu eingeladen hatte, ein buch in einem neuen verlag, in dessen konstruktion er als herausgeber tätig sein werde, zu machen, schlug ich ihm *nervenlauf* vor, was er ohne zögern akzeptierte. beim nachdenken über die druckfertige endfassung, die im november 1989 vorliegen sollte, was auch der fall war, fiel mir nun endlich auf, dass die stichwörter der liste gegenstände also objekte waren, und dass ausschliesslich irgendwie gestörte objektbeziehungen von den jeweiligen geschichten erzählt wurden bzw. die erzählungen auslösten. wo ein objekt, da ist auch zwangsläufig ein subjekt, belebt es (womit freilich kein grund-satz einer möglichen postfreudianischen regressionsschule vorgelegt werden

soll) und die grundstimmung einer infantilen fixiertheit wird aufgerufen, womit sich ein zustand verbindet, der zwar von den geschichten dargestellt, jedoch nie als begriff, als wort in den texten erscheint, nämlich *hysterie* im weitesten sinne, wie es umgangssprachlich gebraucht wird.

ich dachte mir einen schlichten querschnitt durch die infantilisierenden programmierungen der gegenwart und jüngsten vergangenheit, die der subjekte ganze kraft erfordert, wollen diese nicht unablässig *von den medien produziert* werden. produziert im dem sinne, wie karsten witte einmal davon gesprochen hat, dass filme, deren wirkung ausschliesslich auf die emotionale überwältigung der zuschauer ausgerichtet sind, ihr publikum der wahrnehmungssouveränität berauben, wenn ich das richtig in erinnerung habe.

nervenlauf soll u.a. eine möglichkeit vorführen, produktiver und damit wehrhafter teilnehmer der mediengesellschaft zu sein, sich produktiv gegen die überwältigenden dramaturgien der programme zu wehren durch die erzeugung eigener gegen-, lösch- und *mutationsprogramme*; in diesem sinne kreativität verstanden als überlebensmittel des subjekts, des individuums.

erinnerungen, starke und schwache, inhaltliche und strukturelle, sind auch für *nervenlauf* das ausgangsmaterial, dazu – gleichsam als crash-programm – die partikel der unmittelbaren gegenwart, mitten im ereignis zweier technologischer revolutionen, der elektronischen und der davon nicht unabhängigen gentechnologischen. zurückgreifend auf älteste lese-erlebnisse und neueste fernseh- und kinoerfahrungen, die ja dank der pausenlosen wiederholungen, *remakes* und *sequels* die gegenwart zu einem noch nie dagewesenen tummelplatz von vergangenem machen.

die *produktion von vergangenheit*, an sich eher zwangsläufige folge wissenschaftlichen historikertums, nun befreit von den austrocknenden zwängen wissenschaftlicher arbeit, ist zu einem industriezweig von ungeheurer prospe-

rität geworden, der wissenschaft oft als blossen zulieferbetrieb in den *vergangenheitsproduktionsprozess* einbindet. während immer mehr gespenster, die verstorbenen schauspieler und schauspielerinnen, entertainer und/oder politiker, über den bildschirm latschen, wird gleichzeitig mit den neuesten gesichtern

jede gewünschte epoche in jedem gewünschten stil, mit den avanciertesten technischen gerätschaften produziert. waren es in den 80ern vornehmlich aspekte der 50er jahre, so kommen wir mit den 90ern immer mehr in die 60er jahre hinein, mit immer wieder ausbrechenden vorgriffen in die 70er und vereinzelt – unter umständen als avantgardistisch anzusehenden ausritten in die 80er jahre, die sich vielleicht bloss der verschlafenheit ihrer hersteller verdanken (auch produktionen von 40er jahre mustern tauchen immer wieder auf).

ein unterhaltungs- und produktionsindustrieller aspekt der 90er jahre des 20. jahrhunderts wird auch sein, dass, wer einen 80er jahre revivalbrocken herstellen wird, mit der verwendung des speziellen 50er anteils der 80er am ehesten das typische des jahrzehnts erfassen wird⁶. doch mit diesen auslassungen bin ich schon im nächsten buch der *nervenlauf-linie, unsichtbare filme – ein relativer roman*, dessen fertigstellung mich das erste halbjahr 1992 beschäftigen wird⁷.

die im *nervenlauf* ausgedrückten literarischen einflüsse kommen weder aus den 90er/80er/50ern, noch aus den 80er/50ern, sondern sind sowas wie authentische 50er/

6 seit ende 2000 etwa ist die verstärkte ausbeutung und reproduktion der 80er jahre zu bemerken

7 die arbeit dauerte schliesslich bis anfang 1993, 1997 konnte *unsichtbare filme – ein relativer roman* im sonderzahl verlag erscheinen (ich habe das buch – weil ich in jeder dekade ein manuskript ausserhalb österreichs anbieten will – von 1993 bis ende 1996 etwa zwanzig nicht-österreichischen verlagen im deutschen sprachraum angeboten, die ablehnung durch die lektoratspersonen der marktführer und nischenbewohner war bestimmt aber uneinheitlich, nette bedauernde ablehnungsbriefe wünschten mir dringend, dass ich das durchaus unterhaltsame manuskript doch bitte bei einem anderen verlag unterbringen kann).

50er, 60er/60er und 70er/70er jahre. ich werde im folgenden einige gebiete nennen, dabei wird auffallen, dass die autoren hauptsächlich aus dem bei uns so genannten trivialliterarischen bereich kommen, explizit unterhalten wollen und mich auch unterhielten, fesselten, und das war oft gar nicht so verschieden vom genuss, den die lektüre avanciertester werke später bereiten sollte.

dem ausgeworfenen material kurzer prosatexte konnte ich entnehmen, dass mich die lektüre vieler, unzähliger, buchstäblich verschlungener kriminalromane, science fiction-bücher und -hefte, dazu die short stories dieses genres, indianer- und cowboy-geschichten, gothic und weird tales der schwarzromantischen gothic literatur neben und im verein mit diversen klassikern, technischen zeitschriften (*hobby* – so im alter von zehn bis zwölf jahren) mit einem – zumindest *ein* mal abrufbaren fundus an speziellen sprachbrocken angestopft hatte, der jahrzehntelang *unbenutzt vom bewusstsein* in meiner person vorhanden war.

nun die namen. zuerst allerdings muss ich auf die anonymen bzw. pseudonymen autoren diverser heftchenreihen hinweisen, die heftig nicht nur unter der schulbank sondern nachmittags, beim treffen mit freunden und/oder nachbarskindern getauscht wurden. jerry cotton, allan wilton oder perry rhodan, um nur einige der serien zu nennen, gehören, auch wenn es sie heute teilweise noch immer gibt, zur ausstattung meiner 50er jahre, mitten in niederösterreich. ihre mittlerweile allerdings spärlicher gewordenen bruchstücke stehen an intensität und authentizität den mittlerweile ebenfalls spärlicher werdenden kindheitserinnerungen aus der klasse: *ausgraben von regenwürmern, ihr geruch, der geruch feuchter erde, zerquetscher grashalme, dazu der anblick von regenwolken im glanz eines sonnenuntergangs, ein fluss bewegt sich fast lautlos* um nichts nach.

edgar allan poe, algernon blackwood, ambrose bierce und h. p. lovecraft, konnte ich meinen texten entnehmen, gehören zu den bleibenden eindrücken jugendlicher lese-

abenteuer. ebenso alfred elton van vogt, robert sheckley, paul kornbluth, später dann vor allem philip k. dick (er ist mir erst in den 70ern so recht aufgefallen). nicht zu vergessen die eindrücke erster kinofilme, von *pat & patachon* zu *könig salomons diamanten* (die version mit deborah kerr und stewart granger) und *verdammt in alle ewigkeit*, der fred-zinnemann-film, der regelmässig auf dem sonntagnachmittagsprogramm des pöchlerner stadtkinos stand, wenn der frühjahrs- und der herbstkirtag die *mainstreet* der kleinen stadt mit verkaufsständen füllte.

nicht jugendfreie filme bzw. filme, für die das taschengeld nicht reichte, wurden zum teil als hörspiele erlebt, durch die mauern des kinos (verzerrte, gedämpfte sprechlaute und schwere symphonische musikschwalle) und durch die offene kabinentür des vorführers. dünne streifen der filme konnten auch durch einen spalt der gepolsterten eingangstür zum vorführsaal geschaut werden, wenn die buffetkraft gerade einen wohlwollend unaufmerksamen moment hatte. wie ich aus vielen meiner textsequenzen erkennen kann, hat der *filmschnitt*, der mich seit dem ersten kennenlernen dieser straffungsmöglichkeit des *erzählens* tief entzückt, den ich als ur-lockerung betrachte, die mir überlebensnotwendigen freiraum, spielraum verschaffte, nicht nur bei meinen montagetexten starke verwendung gefunden. die zwanghafte fixierung auf die einhaltung von zeit und ort aufzubrechen, ist sicher ein gutes motiv für die durchführung von montage-texten, wenn auch beileibe nicht das einzige.

von den einflüssen der genreliteratur erzählend, werde ich mich auf drei autoren konzentrieren: aus dem science-fiction-bereich philip k. dick und aus der welt der kriminalgeschichten und der schwarzen romantik auf e. a. poe und h.p. lovecraft; bei diesen autoren sind die grenzen zwischen den genres fließend.

andere schattierungen der grundstimmung einer literarisierung, aus der heraus texte für *nervenlauf* entstanden, sind durch bestimmte erinnerungen an die lektüre folgen-

der texte hervorgerufen worden (wobei mit *erinnerungen* ein zustand von andauernder flüchtigkeit gemeint ist, ein hartnäckiges, jahrzehntelanges speichern eines lese-erlebnisses, das sich bei späterem nachlesen oft als erinnerung an einen eigenen produktionsakt erweist und weniger als reproduktion des gelesenen):

a. heimito doderers *ultrakurzgeschichte*, in der von der disziplinierung eines aufsässigen objekts, einer hinterhältigen teekanne, berichtet wird.

b. giorgio manganellis buch *100 romane in pillenform*, aber auch sein erstaunliches werk *unschluss/sconclusionone*.

c. erzählungen von jorge luis borges, z. b. *lotterie in babylon* oder *das aleph*.

d. ganz sicher auch wolfgang bauers *mikrodramen*, die ich in den frühen 70er jahren in der form eines sogenannten *schritte*-bändchens des berliner fietkau-verlags kennenlernte, d. h. ich kaufte, las und verlor/verlegte es in einer sequenz.

e. last but not at least friedrich theodor vischer mit seinem roman *Auch Einer*, mit dem wiederum eine erinnerung an ein gespräch mit reinhard priessnitz (gemeinsam mit cora pongracz und elfriede gerstl) verbunden ist, etwa 1975, in dem die tücke des objekts anregend besprochen wurde. diesem roman des hauptberuflichen philosophen und »hegel-vollenders« habe ich auch das motto für *nervenlauf: o, das objekt lauert* entnommen.

was mich bei poe – nach dem verschlingen seiner geschichten, von *Ein Sturz in den Malstrom* über *Narration des Arthur Gordon Pym von Nantucket*, *Grube und Pendel* bis zum *Gebinde Amontillado* – abgesehen von seiner dichterischen kraft immer besonders interessierte, war die parallelität von rationalität und der faszination des grauens, die im allgemeinen als zerrissenheit interpretiert wird.

vor allem was sein geniales doppelwerk angeht, das gedicht *Der Rabe* und die dazugehörige prosa *Die Methode der Komposition*, die ich eigentlich nicht als essay betrachten kann, sondern als teil einer dichtung, in der die so-

nannte zerrissenheit, die eigentlich eine oszillation ist, als geschlossene figur einer oszillation⁸ hergestellt wird. gleichzeitig versuchte poe, so glaube ich, in einem heroischen akt seinen verinnerlichten double-bind-strukturen sich zu *entschreiben*, wobei allerdings der dazugehörige, auf jeder ebene der distanzierung wirksame, wiederholungszwang ein dramatisches scheitern notwendig machte. erst mit beiden texten zeigt sich poe, dass er wesentliche teile seiner psychostruktur begriffen hatte, die prägungen seines verhaltens mitsamt dem inhalt der frühen ereignisse, die relativ unverschlüsselt im gedicht vorhanden sind. mit dem essay, der von hinten, also nach der fertigstellung des gedichts, im stil einer allgemeinen regelkunde grösstmögliche distanz zum gegenstand herzeigt, wird versucht, das gedicht aufzulösen, zu löschen, und zwar zwanghaft, wobei ich jetzt unterstelle, dass poe bewusst versuchte, durch herzeigen seines mechanismus der selbstsabotage zu einem moment der befreienden selbstüberlistung zu gelangen. rekonstruierend vermute ich nun, dass eine gewisse vorahnung, antizipation dieser überlegung von anfang an zum motiv-menu meines schreibens gehörte. soweit zu strukturellen beeinflussungen – erwähnung und auflistung weiter führender inhaltlicher anregungen überlasse ich vertretern dazu berufener wissenschaften. als später nachkomme poes, der bis weit ins 20. jahrhundert hinein (20. 8. 1890–15. 3. 1937) in providence, rhode island mit seinen obsessionen lebte, ist howard philipps lovecraft zu erwähnen. seine überaus intensiven evokationen eines prähistorischen grauens, das mitten in den hochburgen der zivilisation immer wieder hervorbricht, gehören zu den beeindruckendsten texten, und das unabhängig von den gesellschaftspolitischen intentionen ihres verfassers, denen eine starke rückwärtsgewandtheit, ein hang zu kulturpessimistischer und fundamentalistischer zivilisationskritik eigen ist.

⁸ sie wird *gerahmt* (und gibt gleichzeitig einen *rahmen*), um den hauptbegriff von erving goffmans *rahmenanalyse* anzusprechen.

ausgestattet mit zumeist autodidaktisch erworbener halbbildung eines frühreifen wunderkindes, das bereits mit zwei jahren einfache gedichte deklamieren, mit vier jahren lesen konnte und mit sieben jahren prosa und lyrik zu schreiben begann, pflegte und entwickelte lovecraft so ziemlich alle der gängigsten vorurteile des 19. und frühen 20. jahrhunderts.

in seinen geschichten verzichtete er allerdings darauf, seine philosophischen und gesellschaftspolitischen meinungen zu formulieren, da er sich in der kunst auf das einfangen emotionaler und ästhetischer schönheit konzentrierte, da konnte belehrendes nur stören. auf die zurücknahme didaktischer motivierung weist s. t. joshi hin, dessen aufsatz über leben und denken lovecrafts ich ziemlich spät erst die biografischen gegebenheiten entnehmen konnte (Ü). der manische briefeschreiber lovecraft war ein ausgesprochener rassist und ausländerfeind, der allen nicht englisch-stämmigen einwanderern amerikas, allen *non-wasps*, nicht verzeihen konnte, dass eine von ihm phantasierte hegemonial-viktorianische new-england-kultur, die es in seiner gegenwart natürlich auch nicht gegeben hatte, als zufluchtsort nicht existierte.

voll der monströsesten kleinbürgerlichen vorurteile und phobien hatte er sich eine philosophie zurechtgezimmert, deren universum von starren gesetzen regiert wird, in dem dasein unausweichlich kausal verknüpft ist und in dem es auch keinen freien willen, sondern nur determinismus geben kann. ich will jetzt einmal so ins unreine annehmen, dass ein moment des grauens, das er so intensiv (re-)produzieren konnte, auch etwas selbsterkenntnis enthielt, die nur via text ihrem autor mitteilen konnte, dass er ein hochbegabter anachronist sei, der sich aus dem ruinierten gemäuer aus unsinnigen axiomen und falschen schlüssen selbst mit stärkster dichterischer anstrengung nicht werde befreien können⁹.

9 interessant im sinne einer sozialgeschichte der literatur wäre ein vergleich der text- und der denk-haltungen lovecrafts mit einem anderen

lovecraft lebte mitten im 20. jahrhundert in einem exzessiv schrulligen stil, der auch zu *poes* zeiten bereits anachronistisch gewesen wäre. galt *poes* bewegungsrichtung der antizipation zukünftiger entwicklungen, die er in der literatur mit seinen erzählungen einleitete, war die bewegungsrichtung lovecrafts auf die resurrektion der re-ste, der überlebenden vorgeschichtlicher, unbeschreiblich und namenlos grauenhafter gesellschaften gerichtet. dabei erreichte er *passagenweise* die intensivsten textlichen entsprechungen von paranoia, die ich kenne. erst in einigen roman des philip k. dick habe ich momente dieser intensität wiedergefunden, wobei allerdings p.k. dick paranoia sowohl als motor wie als gegenstand vieler seiner geschichten einsetzt.

einen guten einstieg in die phantasmatische welt lovecrafts in zeiten eines ozonlochs über den polen gibt sein roman *at the mountains of madness/berge des wahnsinns* (als double-feature mit der ebenfalls grossartigen geschichte *der flüsterer im dunkeln* in der phantastischen bibliothek suhrkamp erhältlich), der jahrzehnte später dort einsetzt, wo *poes arthur gordon pym* aufgehört hat, diese *narration* direkt zitiert und gleichzeitig in der erzählzeit äonen zurückgeht.

Das Buch, schrieb jörg drews in einer renzension, *liest sich (...) wie die beschwörende Warnung vor formlosen, tief drunten schlummernden Mächten in uns selbst, vor den Monstren in uns allen. Freud (bzw. Groddeck) gab ihnen die hübsche kleine Sammelbezeichnung das Es.*

es könnte eine interessante arbeit ergeben, würde sich jemand mit dem vergleich familiärer strukturen und sozialer zugehörigkeit im hinblick auf die strukturellen ähnlichkeiten der genannten drei autoren (zu denen dann als vierter

wunderkind der textproduktion, das ebenfalls starken ängsten sozialen abstiegs ausgesetzt war: hugo von hofmannsthal. die anstrengung der wahrung »aristokratischen« familien-dekorums in einer finanziellen abstiegsbewegung treibt auch diesen autor an, die textspezifischen erscheinungsweisen von *tod & verderben* könnten verwandte *gothic tales* in beider autoren textfelder herauspräparieren.

sicher thomas pynchon gehören würde) beschäftigen. dies vor allem im Hinblick auf die thematisierung paranoider empfindungen und vorstellungen, wobei auch die ähnlichkeiten und unterschiede im auftreten von misogynie bzw. der überaus problematischen frauenbeziehungen mit zum thema gehören.

abgesehen von paranoia ist bei philip k. dick für mich vor allem immer ein durchgehendes motiv seiner short stories und romane anziehend gewesen, es ist sein hauptthema von der inkonsistenz der welt, vom permanenten zerfall der wirklichkeit. besonders schön ausgeführt hat er das in einem seiner besten romane, *ubik* (1969), in dem verstorbene, die sich in einem zustand des halblebens (einem langsamen fade-out) befinden, mit träumen einen machtkampf um die ausstattung der welt führen, während ihre hirntätigkeit langsam erlischt. in einem traum jedoch kommt eine substanz vor, die zumindest eine er konkurrierenden wirklichkeiten dauerhaft stabilisieren könnte, aber die welt, in der der drugstore existiert, der diese substanz vorrätig hat, wird beständig von den traumwelten der konkurrenten zersetzt u. s. f.

gehört dick zu den schriftstellern, deren arbeiten in wechselwirkung zum *nervenlauf* stehen, so ist ihm ein text in *innere stadt: roman* ausdrücklich gewidmet, um das moment der autobiografie im rekurs auf lese-erfahrungen hervorzuheben.

in seinem 1990 bei matthes & seitz erschienenen buch *nicht schon wieder* gibt übrigens evo präkogler ausdrücklich hinweise auf einen roman dicks, der den schönen titel trägt *we can build you*. dick beginnt das buch in genrekonformer weise als erzählung über die industrielle fertigung von simulacra, das sind vollelektronische körper- und bewusstseinskopien existiert habender menschen, und lässt dann die ganze sache auf sehr eigenartige weise in eine traumatische entwicklung der zweierbeziehung seiner protagonisten kippen, ohne jemals wieder in das ausgangsmuster zurückzukehren.

soweit einige feedback-aspekte meiner bücher. ehe ich jedoch abschliessend noch einige bemerkungen zu einflüssen auf andere schreiblinien mache, möchte ich noch ein zitat von umberto eco anbringen und mich ein wenig daran reiben.

Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept-Art). Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld (hervohebung h.j.w.).

die schlussfolgerung gefällt mir sehr, auch in der zeit nach der postmoderne ist kreativ-synkretistisches vorgehen mit ironie, ohne unschuld empfehlenswert. was jedoch ecos apokalyptisch gestimmte beurteilung der entwicklung der moderne und der avantgarde angeht – zwei begriffe, die oft aber zu unrecht synonym gebraucht werden –, halte ich seine einschätzung zwar für seine argumentationszwecke brauchbar aber unzutreffend.

erstens ist avantgarde etwas, das – analog zur postmoderne, die ja laut eco am ende jeder epoche, ära auftritt, also den aufarbeitenden übergang bezeichnet – den anfang von epochen, entwicklungen darstellt, also in einem henne-ei-verhältnis permanente folge und voraussetzung der postmoderne ist, welche ebenfalls permanente folge und voraussetzung der moderne ist. eine andere ähnlichkeit liegt vielleicht darin, dass die jeweiligen vertreter der avantgarde wie der postmoderne manchmal beides zugleich sind und auch für sich in anspruch nehmen, dass leben und werk über die klammer einer *haltung*, einer *attitude*, stark verbunden sind, *mit ironie, ohne unschuld*.

zweitens ist sein satz purer ende 70er jahre-talk, der durch die innovationsleere des folgenden neokonservativen angebots (das bestenfalls einen existentialistisch-sentimentalen neon-konservativismus hervorgebracht hat) langsam

an überzeugungskraft verliert. und hat nicht der schnelle rücklauf der postmodernen wiederkäu-maschine samt dekonstruktivistischem nachschlag den blick frei gemacht für avantgardistische unternehmungen? die natürlich zuallererst von den heute zwanzigjährigen ausgebrütet werden müssen und höchst wahrscheinlich ganz anders aussehen werden als frühere avantgarde (im *avant-garden* und jenseits davon, eine installierte erinnerung an *nam june paiks installation tv-garden*).

drittens ist *moderne* für mich ein übergeordneter begriff, der alles enthält, was grob mit *aufklärung* zu tun hat, eine tendenz, eine richtung hat, die als stete zunahme von *aufklärung* (naturwissenschaftlicher, philosophischer, sozialer) erkennbar ist. als ungefähre analogie weise ich auf die einsicht hin, dass die evolution eine richtung, eine tendenz hat, nämlich in der zunahme von komplexität.

avantgarde kann, wird es auch oft, muss aber nicht unbedingt moderne sein. beiträge zur moderne werden oft, oft aber auch nicht, avantgarde sein.

auch beim problem der metasprachen handelt es sich m. e. nur um ein scheinproblem, denn für jede metasprache wird sich heute und in zukunft eine nische finden, wenn sie nicht ohnehin vom allgemeinen sprachgebrauch aufgesogen wird. stirbt die metasprache ab, weil sie ausser gebrauch gerät, historisch wird, dann lebt sie erst recht fröhlich weiter, denn bei dem stetig anschwellenden output an historikern aller art wird sie unweigerlich als objekt der historischen forschung entdeckt werden. als dritte und auch nicht unwahrscheinliche möglichkeit wird die metasprache in anwendung bleiben, zur basis neuer metasprachen werden, die anzahl ihrer anwender wird sich vermehren, und alle werden so lange glücklich und zufrieden ihr jeweiliges gebiet beackern, wie parkinsons gesetz der selbsterhaltung als ultimatzen zweck alles institutionalisierten in kraft ist.

der zitierte satz vom umberto eco (wiederum aus *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, s. 80) soll wohl auch keine

schlussfolgerung sein, sondern eher eine schöne maske, mit der sich der schlichte wunsch bedeckt, eine konventionelle form des romans anzuwenden und gleichzeitig dem verdikt zu entgehen, von stattgefundenen entwicklungen zu regredieren. eine maske, um einfach ungestört der schreiblust zu frönen, was ja auch zu dem erstaunlichen und keineswegs altmodischen buch *der Name der Rose* geführt hat.

heutzutage, da man – zumindest in der literatur – weder auf der höhe irgendeiner entwicklung zu sein braucht, um vorn zu sein, noch mit dem vorne-dran-sein zu irgendeiner auffälligkeit gelangt, die über die nebennische, die nebenkoje bei den buchmessen hinausgeht, sind gegenseitige absterbenserklärungen sinnlos geworden. womit nicht gesagt sein soll, dass der andauernde schock der moderne, die narzisstischen kränkungen, die dauerhaft sind, nicht immer wieder zu existenzbedrohenden zuständen führen kann, etwa in den ländern des ehemaligen ostblocks, *gus* eingeschlossen, wo die fundamentalistischen gewaltausbrüche immer wieder erfolgen werden, jetzt, da die an selbstfrass eingegangene gewaltherrschaft einer bürokratisierten utopie sichtbar macht, dass das obsolete dieser 1917 stehengebliebenen, wie in einer zeitkonserve, alle möglichen *alten moden* bestens aufbewahrt hat, damit sie jetzt als vorsintflutlicht aus dem osten leuchten können.

doch die probleme der ostmoderne sind ein eigenes thema, sie werden erst in einiger zeit bei uns ihre wechselwirkungen *zeitigen*. alles fließt und der autor befindet sich mitten in einem schreibprozess, für den die einzelnen, in sich abgeschlossenen bücher hauptsächlich koordinaten sind, die eine gewisse inhaltliche und formale spannweite herzeigen. indem ich über drei meiner bücher gesprochen habe, habe ich über textaspekte von autorinnen und autoren gesprochen, habe vielleicht auch über deren literatur etwas gesagt. in erster linie jedoch sagt die auswahl der besprochenen textaspekte mehr über meine literatur als mir selbst bewusst sein kann, als selbst dem publikum

bewusst werden kann, dessen interpretationsvorgänge eigene schneisen, verengend oder erweiternd, hinzufügend oder substrahierend ins flechtwerk der angewandten sprache schlagen.

was *innere stadt: roman* betrifft, so möchte ich noch auf einige bücher hinweisen, die anfang der 70er jahre erschienen sind, manche in neuauflagen wieder erhältlich, deren existenz zwar nicht mehr initiierend wirkte, aber doch meinen entschluss für die ausführung meiner schreibpläne bestärkte.

1. elfriede jelinek, *Michael – ein Jugendbuch für die Infan-tilgesellschaft*;

2. peter matejka, *Kuby*;

3. wolfgang bauer, *Fieberkopf*, der briefroman eines mit sich korrespondierenden bewusstseins.

es gibt selbstverständlich noch andere schreiblinien und dazu noch nicht genannte einflüsse und initiationen. etwa das project-in-progress *laute prosa*, das in vieler hinsicht ohne die lautgedichte ernst jandls nicht entstanden wäre. den kickstart verdanke ich einem interview anlässlich seines sechzigsten geburtstags, das ich für die wiener stadtzeitung falter mit ihm führte. als ich jandl damals fragte, ob er sich etwas unter dem begriff lautprosa vorstellen könne bzw. ob er jemals daran gedacht hätte so etwas zu versuchen, hatte ich selbst noch keine konkrete vorstellung, was das sein könnte. erst als er verneinte und ich jahre später die unsinnigkeit meiner frage einsehen wollte, fielen mir texte auf, die ich aus den penibel abgeschriebenen korrekturbändern meiner schreibmaschine gewonnen hatte. antrieb zu dieser aktivität dürfte wohl der wunsch gewesen sein, eine durch zufall entstandene kunst-sprache zu haben, in der gleichzeitig alle meine tipp- und schreibfehler gespeichert waren, die ich mit legasthenischem drive sowohl beim schreiben meiner texte wie beim abtippen der ersten korrekturbänder machte. prosa waren sie schon, diese als blöcke von ketten orga-

nisierten zeichen, plötzlich tauchte die erinnerung an das interview auf und ich wusste, dass ich diese texte nur vorzutragen brauchte, um meine lautprosa zu haben.

wer sich von der wiener gruppe angeregen und ermutigen liess, muss auch ihr weiteres umfeld erwähnen, zu ernst jandl auch friederike mayröcker, von *tod durch musen* bis zu *mein herz, mein zimmer, mein name* bietet sie einen steten fluss von sprachschöpfungen an, der dichteste lyrik und prosa mit sich führt. oder andreas okopenko, vor allem sein *Lexikon-Roman*, einer sensualistischen, an einem auch theoretisch ausgearbeiteten fluidum-begriff orientierten prosa, deren reihung mit experimentellem witz dem leser überlassen wird, der sich von stichwort zu stichwort durch das buch treiben lassen kann, wie in einem lexikon.

kreativität ist wie atmung, sie ereignet sich andauernd, und ihr vorgang ist die synkretion, die weniger ein herumsuchen im gemenge der erinnerungen, der synkretistischen sedimente verschiedenster klassifikation ist, sondern eher ein geschehenlassen – *es schreibt mich*, wie man in abwandlung eines vorschlags des autogenen trainings sagen könnte. doch das richtige schreiben beginnt für mich erst dann, wenn das kreierte material auf seine implikationen abgeklopft, also nach seinem informationswert über den zustand, die zustände meines gedächtnisses befragt wird, mir dabei die *erzählungen* durch organisationsstruktur immer deutlicher zu bewusstsein kommen und zu planen weiterer organisationsformen von sprache führen.

ehe ich abschliessend synoptisch werde, möchte ich noch einige sätze zu einem ort sagen, an dem seit langem literarische *wechselwirkungen* hergestellt und angeboten werden. die rede ist vom literarischen quartier¹⁰ der alten schmiede des kunstverein wien, ort dieser vorlesungen. dieser ort hat sich in den jahren seines bestehens (seit 1975) zum stärksten energiezentrum des literarischen lebens in wien und österreich entwickelt.

10 von 1975 bis 1977 von reinhard urbach, seit 1977 von kurt neumann programmverantwortlich geleitet.

wie hier ausdauernd eine grosse fülle von autorinnen und autoren aus den verschiedensten weltgegenden und literaturen präsentiert werden, hat die alte schmiede zu einem modell werden lassen, das – zumindest im deutschen sprachraum – nicht seinesgleichen findet. abgesehen von der grossen zahl der veranstaltungen (weit über zweitausend von 1975 bis 1991), die allein schon eine grosse leistung darstellen würde, ist es dem einfallsreichtum und der beständigkeit kurt neumanns zu verdanken, dass hier nicht nur vorgelesen sondern in stets neu entwickelten präsentationsformen der literarische prozess in gang gehalten wird. indem kurt neumann unermüdlich für die autoren vorhanden ist, sie auch in die programmgestaltung einbezieht, sie selbst programme zusammenstellen lässt – man denke nur an die einrichtung der autorInnenmonate oder die reihe textwechsel, ist das literarische quartier zu einer hauptquelle des schreibenden lebens in österreich geworden.

das hörende, lesende, schreibende publikum immer aufs neue mit allen nur möglichen zugängen zu den verschiedensten literaturen konfrontierend, somit erfahrungen und ihren austausch ermöglichend, dabei immer die präsentation der organisationsform (ganz auf die üblichen, mit jedem management-kurs eingepflichten techniken der selbstbewehräuchrung verzichtend) dem daseinszweck der institution unterordnend, werden von kurt neumann *wechselwirkungen* initiiert, die den ort zu einer permanenten verwirklichung jenes hypothetischen modells haben werden lassen, das umberto eco als *offenes kunstwerk* entworfen hat. ich danke kurt neumann einerseits für die vielen einladungen meine literatur zu präsentieren und bei der erstellung einzelner programmpunkte mitzuarbeiten, andrerseits für die möglichkeit, permanent und auf vielfältige weise anregend mit so vielen kolleginnen und kollegen – buchstäblich aus der ganzen welt – in fruchtbaren austausch zu treten.

in den vorlesungen habe ich auf einige aspekte meiner bücher hingewiesen und mich dabei auf den formalen und

strukturellen aspekt beschränkt, um den versuchungen der selbstinterpretation der – zwangsläufig auftretenden – inhalte zu entgehen. auch war ich- und bin es noch – an der darstellung von entsprechungen der prozesshaftigkeit und relativität interessiert.

bücher sind, wie ich es verstehe, keine abgeschlossenen, still ruhenden werke, sondern strömungen im fluss der rezeption, den autorinnen und autoren in ihre bücher leiten, wenn sie die lust überkommt ein buch zu schreiben, das sich selbst zu einem seiner themen hat (siehe *innere stadt: roman*). dieses buch, das u. a. mein versuch ist, einen zustand der unreduzierbarkeit in der textlichen rekonstruktion eines schreibplans zu erreichen, lässt, so hoffe ich, eine charakterisierung zu, die samuel beckett einmal auf ein buch aus einer ganz anderen gewichtsklasse, auf den unvergleichlichen, chaosmos(er)schöpfenden *Finnegans Wake* gemünzt hat:

Er handelt nicht von etwas, sondern ist selbst etwas.

eco, der diesen satz zitiert, führt dazu weiter aus:

Er ist somit eine unpersönliche Konstruktion, die zum objektiven Korrelat einer persönlichen Erfahrung wird. (OK)

vom *nervenlauf* versuchte ich zu erzählen, dass es sich bei meinem jüngsten buch um die verarbeitung, die aufarbeitung meiner ältesten literarischen einflüsse handelt, und gleichzeitig anzudeuten, dass ich den schreibvorgang erst ankurbeln konnte, als ich meine bekannschaft mit den arbeiten der wiener gruppe und deren umfeld gemacht hatte. ich hoffe, es ist deutlich geworden, dass ich die werke dieser autorinnen und autoren für das beste halte, was der österreichischen literatur nach den barbarischen provinzialisierungs- und ausrottungsversuchen durch austrofaschismus und nazizeit geschehen konnte.

ganz zum schluss möchte ich doch die *materielle wechselwirkung* nicht unerwähnt lassen. da ich, wie viele autorinnen und autoren, kaum über nennenswerte ressourcen verfüge, bin ich während meiner ganzen arbeitszeit ohne

zusätzliche öffentliche förderung nicht ausgekommen. die honorare von zeitschriften, verlagen und rundfunkanstalten reichen nicht für ein basiseinkommen aus, selbst wenn viele und zeitfressende auftragsarbeiten übernommen werden. die literarischen honorare und die bezahlungen für überlebensarbeiten nebenbei werden meist nicht der allgemeinen teuerung angeglichen, sie sind oft sogar in absoluten zahlen in den letzten jahren gesunken und sinken weiter. ohne stipendien des bundes, des kulturamts der stadt wien und fallweisen aushilfen durch den notfonds der literarischen verwertungsgesellschaft (lvG) wäre ich wie viele andere autorinnen und autoren niemals zu recht gekommen.

es kann daher nur wünschenswert sein, dass die öffentliche förderung in zukunft wieder zunimmt und nicht etwa, wie manche kollegen in selbstzerstörerischer absicht und aus angst vor anonymer abhängigkeit meinen fordern zu müssen, annulliert wird.

einen speziellen und kritisierbaren aspekt der materiellen bzw. finanziellen wechselwirkung im österreichischen literaturbetrieb hat allerdings josef haslinger angesprochen, in seiner essaysammlung *wozu brauchen wir atlantis*.

Es fällt mir schwer, gegen Literaturpreise und -stipendien sowie gegen Nothilfefonds als solche zu polemisieren. Dennoch haben sie eine fatale Seite: sie geben nicht das, was uns fehlt, sondern sie geben einen Ersatz dafür. Sie sind ein Ersatzlohn für entgangene Publikationen, und sie schaffen eine Ersatzanerkennung für Zuspruch und Kritik. Es ist sogar noch fataler. Sie sind nämlich keine echte Subvention, sondern ein Teil des staatlicherseits entzogenen Lohns, weil die gesamten Aufwendungen für Literatur in Österreich niedriger sind als es die Bibliothekstantieme und die Reprographierabgabe wären, die der Staat den Autoren bislang vorenthält. (WbA)

abschliessend rufe ich die zitatkaskade in umgekehrter reihenfolge wieder ins gedächtnis:

die bedeutung eines wortes ist sein gebrauch in der sprache. – die literatur ist ein spezialfall der sprache. – alles ist literatur.

eine letzte wechselwirkung:
wie schrieb gertrude stein, dass gertrude stein in der *Autobiographie der Alice B. Toklas* die frage *Für wen schreiben Sie?* beantwortete? hoffnungsfroh die menge des potentiellen publikums nicht determinierend schrieb gertrude stein, dass gertrude stein sagte: *Ich schreibe für mich und für Unbekannte.*

romanartigkeiten

vorlesungen zur literatur

schriftsteller ist, wer es sein will.
roland barthes

00. einleitung

vier bücher in zwei vorlesungen, vier roman-artigkeiten und drei personen: friedrich w. block, wendelin schmidtdengler und der autor der vier unterschiedlich also unterscheidbar ausgefallenen, unterscheidungen markierenden textorganisationen.

ehe ich näher auf die produktion der bücher

unsichtbare filme – relativer roman,

das offene schloss – ambivalenz roman,

auto stop – tempo texte und schliesslich

der zeitpfeil, roman eingehe, einige bemerkungen zum zeitraum ihrer produktion, zu den arbeitsphasen der überlappung und der ausschliesslichkeit.

und zum titel dieser vorlesungen: *roman artigkeiten*.

das selbstverständliche, das sich nicht für alle von selbst versteht, da es erst als selbstverständliches eingeführt werden muss: ein roman ist ein roman ist ein roman ist ein roman.

der autor bestimmt – und es gehört zu den lustvollen akten seines schreibens – was ein roman ist. der begriff erweitert und verengt sich, pulsiert, je nach dem gebrauch, den der einzelne autor/die einzelne autorin davon macht.

die taufakte der gattungszugehörigkeit und ihrer weiteren spezifikation – wie *relativer roman* oder *ambivalenz roman* – sind nicht minder wichtig wie das finden der namen und die festlegung des titels: sie sind der schreibakt pur, der nackte schreibakt.

normative verengungen und ausweitungen literaturbetrieblicher und/oder literaturwissenschaftlicher art erweisen sich als nicht brauchbar. ausserdem fehlt dem autor

die fähigkeit, rücksicht zu nehmen auf die hegemoniale durchsetzung überkommener begriffsverengungen, wie sie im heutigen multiplikatoren-milieu des feuilletons und der text-kapitalrendite steigernden lektorats- und verlagsaktivitäten gegeben sind.

im prozess der roman-entstehung verändert der autor ganz selbstverständlich die gattungsgrenze roman: jeder text aus der systemumgebung roman, jede textsorte findet platz im jeweiligen system des romans.

die grenzziehungen und grenzverschiebungen auf den verschiedenen ebenen des inhalts, der struktur, der gattungs-positionierung machen – was wieder etwas selbstverständliches ist – die bücher unterscheidbar von ihrer engeren literaturbetriebsumgebung. doch sind sie keine gegen-romane im bezug auf mainstream und erzähl-musterreproduktion. während ich den entstehenden inhalt organisiere beziehungsweise versuche, beim schreiben und wieder-schreiben die ersten anzeichen für die selbstorganisation meiner entstehenden textstruktur nicht zu verpassen, nicht zu übersehen, erlebe ich den schreibprozess an guten tagen

als wechselwirkung von textproduktion, inhaltsentfaltungen und/oder -einbrüchen und immer deutlicher erkennbaren textgrenzen. der schreibprozess bekommt zunehmend den charakter eines scheidungs- und ausscheidungs-vorgangs – die guten ins textchen, die schlechten zurück ins köpfchen, oder ist es umgekehrt?

*

von 1986 bis 1993 entstanden die kurzen texte/erzählungen/stories für *unsichtbare filme*, von 1994 bis 1998 entstand *das offene schloss*, vom frühsummer 1997 bis in den winter 1998 dauerte die rechner- und schreibphase von *auto stop – tempo texte*. das einstweilen abgeschlossene buch *der zeitpfeil*, roman enthält einige kapitel und textstellen, deren erstschriften bereits anfang der neunziger jahre des zwanzigsten jahrhunderts entstanden sind. die

hauptarbeit der konzeption bzw. text-organisation und ihrer ausführung fällt jedoch in die jahre 1998 bis herbst 2000. im laufe der arbeit an diesen vorlesungen ist allerdings die vorstellung möglicher erweiterungen zu *zeitpfeil, roman* aufgetaucht, die schwelle zur konkretisierung ist beinahe erreicht.

seit november 2000 bin ich hauptsächlich mit dem nächsten roman-projekt beschäftigt, es hat den arbeitstitel *die membrane* und wird in diesen vorlesungen nicht behandelt. vor 2004/2005 glaube ich nicht, dass ich diesem buch einen schlusspunkt setzen kann.

parallel zum schreiben der bücher habe ich von 1993 bis 1997 ein diplomstudium an der universität wien absolviert, radiofone arbeiten produziert und die schreibpausen für zeichnerische und fotografische arbeiten benützt.

1994 hatte ich die gelegenheit über das veranstaltungsjahr verteilt ein autorinnen- und autorenlabor im literarischen quartier der alten schmiede zu realisieren, *strukturen erzählen*, dessen mehr als dreissig referentinnen und referenten sich in der mehrzahl mit romanen der moderne auseinandersetzen. fast alle referate konnten 1996 in dem gleichnamigen buch (StE) erscheinen.

reflexionen dieser aktivitäten, aber auch unmittelbarkeiten – ich möchte sagen: erlebnis- und erfahrungskanäle aus diesen tätigkeiten verbinden die vier bücher.

*

so unvermeidlich unterschiedlich die vier romanartigkeiten auch ausgefallen sein mögen, es lassen sich einige strukturelle gemeinsamkeiten erkennen, die beobachtung der zunehmenden textpräsenz einiger themenkreise ist nicht zu vermeiden.

wie diese vorlesungen das augenmerk auf das prozessuale des schreibens lenken, so sind schreibprozesse, wahrnehmungsprozesse und die wahrnehmung von prozessualitäten ein stets virulentes thema der bücher.

von buch zu buch zunehmend ist beispielsweise die prä-

senz radikal-konstruktivistischer perspektiven. die konsequent konstruktivistische beziehungsweise integrativ konstruktivistische sichtweise, wie sie von siegfried j. schmidt (AB, s. 166-188) neuerdings adjektiviert wird, diese wahrnehmungs- und interpretationsweise prägt immer öfter das denken der handelnden wie das handeln der denkenden text-personen.

ein weiteres verbindendes strukturmerkmal ist die dialogische bauweise der bücher, die variationen der dialogizität sowohl auf der ebene der texte wie der ebene ihrer organisation.

vom erzählspiel zweier durch erzählen handelnder personen in *unsichtbare filme*, die auf jede short story des bzw. der einen mit einer short story der beziehungsweise des anderen antworten, bis zum dialog der zeitebenen, der historizitäten und gegenwärtigkeiten, wie sie die struktur von *auto stop – tempo texte* ausmachen, entfaltet sich ein repertoire der mehrstimmigkeiten.

die erzählungen, die erzählenden menschen und die menschen, von denen erzählt wird, die erzählungen der organisation und der diskurs erweiterter gattungsbegriffe halten ein gespräch der figuren/textfiguren und formen aufrecht, von dem die einzelnen bücher abgeschlossene ausschnitte sind.

weilers finden sich in allen büchern textstellen, erzählpassagen, die auf die spezielle organisationsweise des jeweiligen buches bezogen sind. der fortgang der handlung (handlung im weitesten sinn) entfaltet die erzählung eines schreibhandelns, das die organisation der umgebenden, der kontextmasse vorantreibt.

bewusstsein ist ebenfalls ein thema, das in allen vier büchern immer wieder erscheint, seine kontinuierität und seine brüche, seine begrenzttheit und dehnbarkeit im intersubjektiven und intermedialen austausch. bewusstsein als das kontinuierliche zwischenergebnis von prozessen vielfältigster wechselwirkungen.

massenmedien, der umgang mit ihnen, die abgrenzung und

einvernahme, ihre verarbeitung und die immer wieder auftretenden kapitulationsmomente vor der organisationsgewalt ihrer spezifischen wirklichkeitskonstruktion erzeugen suspense und katharsis. ein schnitt auf die situation eines medienarbeiters, eine beispielsweise auflockerung.

kramer, wiepersdorf:

der hausvater kniet im vorzimmer und bürstet flusen vom plissierten rock der ausgefertigten hausfrau. sanftes streichen durch sein haar belohnt ihn. das ist mir zu obszön, das verstehe ich nicht, keift der redakteur los, so etwas kommt mir nicht ins fernsehspiel, ich kann das einfach nicht verstehen, und wenn selbst ich das nicht verstehe, wie soll es dann unser publikum verstehen, dem wir schliesslich verantwortlich sind, das wir doch nicht zwangsbeglücken wollen, und sollten sie das ironisch gemeint haben, dann ist es ganz aus mit uns, mein lieber, sich über alles lustig machen und dafür auch noch honorar abheben, das gibts nicht bei uns, wir verarschen nicht unser publikum, wir stehen ihm bei im harten lebenskampf, ich bemühe mich, aber ich kann sie einfach nicht verstehen, meine frau ist stolz auf mich, gerne bürstet sie meine hosen, damit ich sauber ins büro komme, sehen sie, noch immer kein stäubchen, und diese bügelfalten, meine frau ist modern, keine altmodische emanze, die mir ständig den schwanz abschneiden will, den ich ihr nicht mal zeigen würde, möchten sie ihn sehen, wir müssen wieder stolz darauf sein, männer zu sein, rollenfeste kerle, klare grenzen, wir machen das programm aus den hoden, mit eiern wie ein strauss ... vater oder sohn, will der un-aufmerksame musikredakteur wissen und die situation fällt zusammen wie ein soufflé. auf wiedersehen, verabschiedet sich der autor, leben sie wohl, ruft ihm der angestellte fröhlich nach, wenn sie etwas haben, das auch ich verstehen kann, dann melden sie sich wieder, wir sind für alles offen, leben sie wohl. (UF, s. 47)

medien aller art treten auf wie textsorten, werden zu textsortenfiguren: printmedien, fernsehen, filme, sachbücher aller art, feuilletonistische und wissenschaftliche texte, beschreibungen, manchmal auch literarische texte. die figuren der zitate aus literarischen, ästhetisch-poetischen aber auch theoretischen zusammenhängen sind meist als hommagen zu lesen – bewusste und auch weniger bis gar nicht bewusste ein- und ausverleibungen: anklammerungstücke für das schwimmen im permanenten textfluss, auch surf-bretter: je nach dem augenblicklichen zustand der souveränität dem entstehenden text gegenüber. wer oder was immer als figur oder person im text vorkommt, verstehe ich beziehungsweise versteht sich als weiteres zwi-

schenergebnis eines ständigen nachdenkens über die synthese-möglichkeiten von authentizität. angeregt wurde diese denkschiene durch helmut heissenbüttels buch von 1981, *D'Alemberts Ende*, einem montage-roman des autobiografischen, der sich letztendlich als musterbeispiel einer bewussten also *synthetischen authentizität* erweist.

die gruppenspezifische unerfreuliche funktion der naiven beziehungsweise schlicht unreflektierten zuschreibung von authentizität als qualität einer person, eines künstlers, wie sie immer mal wieder angewandt wird, hat elfriede gerstl in ihrem aufsatz zur *bohème* gut herausgearbeitet.

authentisch sind sozusagen nur noch die echten spinner und selbstzerstörer, deren fehlen an wahlmöglichkeiten sie zu der einlinigkeit verurteilt, die zeitweise im kunstbetrieb als leistung missverstanden und daher verehrt wurde. (BO, s. 30)

im hinblick darauf ist zunehmende inauthentizität, ein dauerhafter authentizitätsverlust als anzeichen einer gesundheit zu verstehen.

die schrecken des sprachkompetenzverlusts und die freuden seiner wiedergewinnung durchziehen als oszillationsfigur einer andauernden unsicherheit die bücher. mit bodenlosigkeit muss stets gerechnet werden, ebenso mit dem unvermuteten erstarren, der wahrnehmung einer undurchdringlichen verfestigung.

die permanente konstruktion und dekonstruktion von identität, die möglichkeiten der zweierbeziehung, das entdecken und das aushalten von gleichzeitigkeiten und von überlagerungszuständen strukturieren in besonderer weise das doppelbuch *das offene schloss*.

die ebene der schreibreflexion, der ruminanten verarbeitung von schreibexistenzen des literatur- und medienbetriebs verweist vor allem auf das feld (im gebrauch von pierre bourdieu), das ein gesellschaftstextliches spannungsfeld ist, das hier zwischen den polen des schriftstellers und des schreibers liegt.

die struktur ist die bedingung für die erfüllung der funktion (IM, s. 101 ff), lautet einer von bourdieus schönen sät-

zen, nachdem der hinweis von de saussure aufgenommen wurde: *sprache ist form und nicht substanz*. die wichtigste leistung seines feldbegriffs allerdings ist eine gewisse schutzfunktion, die gerade mich als autor weniger schützen kann als ihn, den wissenschaftler.

der literarische analysierende soziologe, der, indem er auf seinen eigenen fall die methoden anwendet, die er auf seinen gegenstand anwendet, (gewinnt) ein besseres verständnis für das, was er tut – dies ist die definition der epistemologischen klarheit – und vermag es gleichzeitig, sich vor den wirkungen der mechanismen, die er untersucht zu schützen. (IM)

der autor – um ästhetische und poetische klarheit bemüht – ist nur allzu oft wechselwirkendes produkt gerade der gesellschaftlichen wie künstlerischen mechanismen, deren untersuchung seine werke sich verdanken, wenn auch nicht restlos.

der autor ist experiment und experimentator, finder und erfinder seiner versuchsanordnung und versuchsweiser nacherzähler der versuche zugleich. der autor wird sich zu einem phänomen der emergenz, der oder das sich folgend definieren lässt.

in einer modernen version spricht man von emergenz, wenn durch (mikroskopische) wechselwirkung auf einer makroskopischen ebene eine neue qualität entsteht, die nicht aus den eigenschaften der komponenten (des autors) herleitbar (kausal erklärbar, formal ableitbar) ist, die aber dennoch allein in der wechselwirkung der komponenten (des autors, des werks) besteht. (E, s. 389)

ich würde emergenz im speziellen fall dieser vorlesungen gerne so betrachten, dass autorinnen / autoren und ihre werke emergenzphänomene auf gegenseitigkeit sind: von den mikroskopischen ebenden des autors zu den makroskopischen ebenden des werks und von den mikroskopischen ebenden des werks auf die makroskopischen ebenden des autors.

doch zurück zur gemischtheit:

diese ständig in jedem schreibenden individuum ihr mischungsverhältnis ändernde mischform des gegenwärtigen autors, gehört zum detaillierten krisen-repertoire

von *das offene schloss*. den spezifischen mischungsprozess hat roland barthes 1960 mit seiner differenzierung von *écrivain*, dem schriftsteller, und *écrivain*, dem alle anderen zeit- und institutionen-gemässen texte verfassenden schreiber, um nicht zu sagen intellektuellen, in gang gesetzt. (LG)

krisen und nicht so sehr konflikte treiben die bücher an: schreibkrisen, beziehungskrisen, ablösungs- und einverleibungskrisen, wahrnehmungskrisen, bewusstseinskrisen, gedächtniskrisen, die krisen der erinnerungslücken und der krisen, die in der erinnerung aufrecht erhalten werden, kontinuierlich neu konstruiert werden, die krämpfe *im text*, die krämpfe *als text*.

was fehlt ist die sprachkrise im *hofmannsthalschen chandos*-gebrauch, *die modrigen pilze im mund*, die der einverleibung wie dem aussprechen widerstehen, der zerfallsgeschmack der sprache.

doch wo krisen sind, sind auch optionen:

erstens das ausschreiben und eigentliche erschreiben der krise,

zweitens die möglichkeiten der blickwechsel, der richtungswechsel, der *textwechsel* im buchstäblichen sinn: als brüche, schnitte, interpunktionen, pausen eben, als ausbrechende kalauer, diesen entspannungen im textkrampf.

assoziativität auf allen ebene als schreib – und denkhaltung erlaubt dem autor immer wieder den ausbruch aus den textfallen, die er sich systematisch erschreibt. im gegensatz zu philosophisch begabten autorinnen und autoren, in deren texten sich poetisch-ästhetische mit diskursiven qualitäten glücklich verbinden, sind meine texte eher assoziativ organisiert, die lust am kreativen diskurs ist etwas geringer als die lust am – auf andere weise kreativen – schreibprozess, doch lust kann in beiden zuständen der produktion gewonnen werden, die ich ja sowieso nur als *überlagerungszustand* wahrnehmen kann.

eine permanente option ist die auffassung des autors, den

begriff des sprachspiels, wie ihn ludwig wittgenstein formuliert hat, permanent und auf allen erreichbaren ebene anzuwenden.

zur erinnerung auszugsweise die definition wittgensteins:

wieviele arten der sätze gibt es aber? etwa behauptung, frage und befehl? – es gibt unzählige solcher arten: unzählige verschiedene arten der verwednung alles dessen, was wir »zeichen«, »worte«, »sätze« nennen. und diese mannigfaltigkeit ist nichts festes, ein für allemal gegebenes; sondern neue typen der sprache, neue SPRACHSPIELE, wie wir sagen können, entstehen und andere veralten und werden vergessen. (ein ungefähres bild davon können uns die wandlungen der mathematik geben). (PU, § 23, s. 250)

das wort SPRACHSPIEL soll hier hervorheben, dass das sprechen der sprache ein teil ist einer tätigkeit, oder einer LEBENSFORM.

für den zweck meiner vorlesungen möchte ich den fundus der sprachspiel-ebenen von zeichen-worte-sätze noch um die »texte« und »gattungsbezeichnungen« erweitern. der autor macht seine spielzüge auf allen diesen ebene, und kein text, roman, werk ist umfangreich genug, dass es nicht auch als einzelner spielzug in den prozess-systemen autor-umgebung, roman-umgebung, œuvre-umgebung oder literaturbetrieb-umgebung funktioniert.

insofern bestehen die bücher aus unzähligen spielzügen und sind gleichzeitig jeweils ein spielzug im sprachspiel des lebenden autors, wie der autor mitsamt seiner autobiografie (die lebensform autor) letztlich ein sprachspiel ist, das aus *einem* spielzug besteht, ein spielzug ist im emergierenden sprachspiel des lebens, der *literatur*.

01. unsichtbare filme – relativer roman

nun zum ersten buch, das die gattungsbezeichnung relativer roman trägt.

relativ ist alles, was der fall ist; einerseits. und relationen sind beziehung, verwandtschaften, intersubjektivitäten. andererseits erfüllt der roman nur relativ die klassischen forderungen eines romans: den epischen spannungsbogen, konflikte, entwicklungen im gefäß beziehungswei-

se gefängnis der charaktere, schicksale, szenerien etc. das alles mag zwar vorhanden sein, ist aber kleinteilig und in bruchstücken, ausschnitten, fitzelchen in die short stories hineinverlegt. die stadt rom beispielsweise, in der die handelnden personen ihre sprachspiel- und beziehungs-spielzüge machen, hört bald auf, rahmen der einzelnen texte zu sein. nach dreiundfünzig geschichten löst sich die vorübergehende wohn-gemeinschaft der aktanten auf – ein globales städtenetzwerk zweier reisender, einer reisenden zweierkommunikation entfaltet sich und rom kommt nur mehr vereinzelt in den geschichten vor: als ort von ereignissen aber nicht mehr als stadt des erzählspiels.

ich zitiere den ersten satz:

mitten in europa sitzt morf in einer römischen wohnküche und schält knoblauch. er spricht zu kramer, die bewegte farben auf dem hochgeklappten bildschirm eines taschen-tv betrachtet. (UF, s. 7)

im weiteren verlauf, in geschichte nummer 147, die morf aus dublin an kramer sendet, der darauf aus mausern antwortet, ist rom die location des kleinen films, der für alle anderen unsichtbar bleiben muss, da wir ihn jeder für sich auf unsere innere leinwand projizieren.

morf aus dublin

tonic water und blähungen, wartend im hinteren zimmer des caffè greco, refugium der einheimischen, notiere ich auf die innenseite eines buchumschlags. echter yoghurt hilft, wenn er acidophilus-bakterien enthält, vaginale pilze zu vertreiben, apportiert einer am nebensisch aus einem magazin seiner begleitung. undankbar knallt ihm die frau seinen burberry um die ohren, hochroten gesichts rauschen beide durch den gemäldebestückten schlauch ins freie. luft entweicht dem schreibenden. (UF, s. 80)

wie könnte es aussehen, war wohl eine initiale überlegung, wenn eine kommunikation dadurch aufrecht erhalten wird, dass ausschliesslich erzählt wird, dass auf erzählungen mit erzählungen geantwortet wird; wenn eine sehr einfache und direkte form von intertextualität als intersubjektivität manifest wird.

doch zuerst noch eine bemerkung zum räumlichen/örtlichen.

die vorübergehende wohngemeinschaft in rom ist ein reflex meiner beiden ebenso angenehmen wie produktiven aufenthalte in der künstlerwohnung nahe der piazza navona, in der via di tor millina, die für reisestipendiaten der österreichischen bundeskunstadministration zur verfügung steht. das zufällige zusammentreffen von menschen verschiedener kunstgattungen hat in beiden fällen zu andauernden freundschaften geführt, wofür ich sehr dankbar bin. soweit ein hinweis auf einen unvermeidlichen autobiografischen anteil. die personen und ihre geschichten in *unsichtbare filme* sind natürlich mit diesen realen menschen nicht identisch.

DIE VORÜBERGEHENDE WOHNGEMEINSCHAFT LÖST SICH ZUM VEREINBARTEN ZEITPUNKT AUF, NEUE GÄSTE BEZIEHEN FÜR EINIGE MONATE DIE WOHNUNG DES INSTITUTS IM CENTRO STORICO DER STADT. PEIK UND ANITA STEIGEN AUS DEM FILMSPIEL (DER KINOMORFIE) AUS, MORF UND KRAMER SETZEN ES FORT. SIE BESITZEN EINE PERSÖNLICHE, EINMALIGE UND AUF LEBENSZEIT VERGEBENE KOMMUNIKATIONSNUMMER, ÜBER DIE SIE JEDERZEIT UND ÜBERALL VIA SATELLIT ERREICHT WERDEN KÖNNEN. VON IHREN BERUFEN STÄNDIG IN BEWEGUNG GEHALTEN, FAXEN SIE EINANDER AUS ALLEN TEILEN DER WELT DIE SEQUENZEN, BLEIBEN SIE IN BEZIEHUNG. (UF, s. 36)

kinomorfie: was ich mit vielen meiner freunde teile, das ist eine freude am kino, am kinofilm, am experimentalfilm. so haben auch die short stories etwas kinomorfes. literaturwissenschaftlich könnte man sie als film-bild-sequenz-beschreibende ekphrasen bezeichnen, wenn man gerade lust auf einen analytischen textbeschreibungs-film hat.

alle genres des kinos sind vertreten, dokumentarisches und fiktionales in unterschiedlichsten mischungsverhältnissen. hier ein beispiel für einen dokumentarischen erinnerungs-anteil; schon wieder rom.

morf, edinburgh
der tourist hockt in der rotonda, dem eingang visavis, ungemein staubig lappt ein teppich über ein niedriges holzgestell, menschengruppen kreisen unter dem loch der kuppel, über dem regenwolken ziehen, ein unverschlucktes fetzchen basilikum erinnert an die sättigung, wie der geruch an den fingern an den hunger, vor dem ersten bissen pizza rustica, noch immer knüllt meine hand die steife nichtsaugende papierserviette, während freundlich und entschieden eine ordnerin einen falschen

touristen aus dem pantheon weist. minuten später kommt er zurück, versteckt in einer gruppe, gelassen trägt sein ausgemergelter körper reste von kleidung und den schmutz der urbs, staunend wie ein erschöpfter tourist sinkt er auf eine leere bank, schon kommt die ordnerin gelaufen, nervenstark führt sie den obdachlosen zum ausgang. beim verlassen des pantheons bemerkt der tourist die wolke strengen geruchs, die eine gruppe von japanern einhüllt. der tourist umgeht ein trio ernsthafter junger deutscher, die mit bauplänen bewaffnet den raum zwischen den mächtigen säulen auspendeln, schon entdeckt er die freunde, die ausgeruht den albergo abruzzo verlassen. (UF, s. 79 f)

doch jetzt geht es hinaus in die welt, die ein netz ist aus orten, deren namen ich gesprächen entnommen habe, an denen ich im produktionszeitraum von *unsichtbare filme* beteiligt war. viele destinationen verdanke ich weniger den professionell reisenden der kunst-, wissenschafts- und medien-berufe, sondern eher erzählungen freizeitmässig mobiler, die von kurzen städtereisen berichteten.

in *unsichtbare filme* vergeht keine zeit, die bewegung findet ausschliesslich im raum statt, der definiert ist als leinwand, bildschirm, bildausschnitt.

im beziehungsraum dominiert die wiederholung, der wiederholungszwang: im sekundenschlaf bauen sich die geschichten aus filmresten, tagresten, textresten, traumresten, resten von anblicken und resten von gebärden, von gesten des sprechens und zeigens zu den short stories zusammen: immer wieder neue sprach-abenteuer, die immer wieder neu eine alte lust erzeugen, befriedigen: reste von gesten und ein gestus des restlichen. diskurskrümel aus der gegenwart reizen die schauenden.

kramer, casablanca

*glänzend schwarz und weiss gestreift liegt mein ordner mit den nicht reproduzierbaren forschungsergebnissen auf einem tisch der kantine. nein, sagen die versammelten redaktionsethiker, das können wir nicht publizieren. der schlampig reproduzierte forscherklon murr. ethik darf nicht lähmen, bremsen, mischt sich der chefredakteur in die konferenz. ethik ist unser kapital, erinnert der anzeigenleiter, verlieren wir den ethik-appeal, sind wir weg vom fenster. ethik muss konstruktiv sein, wird zur übereinstimmung des tages gebracht. die plötzliche erinnerung an ein altes medium, mit einem mir schon ganz unbekanntem namen, lässt mich in einem schweissausbruch ertrinken. ich wünsche mir anwesenheit, aber **sine matte grafien**. (UF, s. 58)*

das kino lässt nicht los, der intrinsische projektionsraum ist vollgestopft mit abenteuern, phobien, alarmen. einander von antwort zu antwort treibend zeigen die *kramer* und der *morf* einander vor allem ihre übereinstimmung in ihrer wahrnehmungs- und erzählhaltung. einfühlungsabenteurer, einfühlungskatastrofen: der eine erlebt wie die andere, die wie der eine erzählt.

ist im buch *nervenlauf – prosa aus dem gefährlichen alltag*, nach dessen fertigstellung *unsichtbare filme* als roman-pendant entstanden, die erzählperspektive eines unbestimmten beobachters vorherrschend, so erscheint in *unsichtbare filme* ein erzählendes ich. dieses ich allerdings erlebt die erzählten filme vor allem deshalb als abenteurer, weil es ins geschehen regelrecht und zwanghaft hineingezogen wird, vom geschehen aufgesogen wird, wie es die abenteuer und katastrofen der einfühlung und der identifikation zu bestehen hat. erst im filmausschnitt wird es beobachtend zum ich, das sich wahrnimmt, das von sich erzählen kann, dem gesprächspartner, ich-partner, der sich in diesen film hineinlässt, beobachtend davon aufgesogen wird und eine weiterführende sequenz produziert, das sprachspiel/filmspiel aufrecht erhält.

wie schon gesagt, es vergeht keine zeit in diesem kinoraum, wie auch in *bouvard und pecuchet* keine zeit vergeht, sie haben neuerdings vom kino gelesen und produzieren heftig, was sie als film verstehen. *morf* und *kramer* sind in gewisser weise ihre urenkel – frei und willig medienarbeitende medienkonsumenten, durch kein programm, wie mies es auch immer sein mag zu entmutigen.

kramer, brüssel

mitten im wohnzimmer sehen wir einen sarg, der sich langsam öffnet, sage ich zum fremdenführer. jetzt sehen wir, nimmt er das stichwort auf, die halbverweste gestalt eines fernsehlieblings, wir sehen, wie er sich über den gläsernen rand wälzt und wie er mit dem entertainment beginnt. sehen sie, sagt der cicerone, wie regelmässig sich das programm wiederholt, sehen sie nur, wie die kinder und die alten leute sich gut unterhalten, sehen sie doch, wie geschickt der fortgeschritten verweste publikumsliebbling zurück in seinen sarg klettert, die einschaltquoten können jetzt einfach nicht mehr sinken. mein sarg wird opak und die

zuschauer schliessen die augen. wir jedoch beeilen uns, denn wir haben noch ein umfangreiches programm zu wiederholen. (UF, s. 140)

filme, die das fernsehen sendet, sind als filme unsichtbar, man sieht nur das fernsehen, dem ja alles, was es es sendet, immer nur zum fernsehen wird.

die wichtigste eigenschaft des films ist der filmschnitt, seine entdeckung gehört – ich kann es nicht oft genug sagen – zu den prägendsten erlebnissen meiner entwicklung: das augenblickliche verlassen von situationen und die augenblickliche kontinuierität von situationen, die schnitt- und gegenschnitte, die einen raum der bezogenheit ergeben, die unausweichliche beziehung des heterogensten in der abfolge des geschnittenen, d.h. aneinander geklebten: dieses kinoerleben hält an und dauert fort.

es bezieht auch den berufsmässigen wie freiwilligen leser/die leserin mit ein, auch er oder sie verdient die belohnung durch fiktion, stets ein leichtes horrorgefühl einfühlungsmässig eingearbeitet zu bekommen.

morf, lissabon

aphten in maul und andere, nicht benennbare entzündungen, der späte frühling verweht pollen, die sich in die schleimhäute einer lesenden person graben, aggressiv eingehüllt lösen sie schwere abwehrreaktionen aus, rotzend, niesend sucht meine linke hand nach der tube mit der lindernden paste, wühlt sich durch die taschen der kleidung, kramt in den fächern der aktenmappe, bringt die müsliriegel durcheinander, die kondome und die nachfüllpatronen mit roter tinte für die korrekturen der fahnen, taxirechnungen kommen zum vorschein, ein universalmesser mit eingebautem kompass, radiergummis, fetzen von papiertaschentüchern, alte einkaufslisten: paprika, brokkoli, milch, senfe, brot, wattlebällchen, solcoseryl, vitamin c-pulver, champignons, sughi, nudeln (keine eier!); zettel mit notizen, halbe sätze, die zwischen zettelkasten und vergessen ihr zwischenlager im seitenfach der mappe gefunden haben, ein zerknüllimpuls dreht sie zu einer kugel, dann werden sie aus dem sauberen aschenbecher zurückgeholt, geglättet, aus den augenwinkeln betrachtet und resigniert zurückgestopft in den schweinsledernen speicher, im meinem mund brennen die schleimhäute, gleich wird eine fieberblase auflaufen, da kommt die tube zum vorschein, der linke zeigefinger taucht ins wasserglas, taucht in die trocknende serviette, paste schmiert über die kuppe, mein finger taucht ins maul, reibt gegen zahnfleisch und innenhaut, da wandert der blick des lesenden über den rand des typoskripts, stellen sich die augen auf grössere tiefenschärfe ein, wo im hintergrund der alte kaffeehauspianist mit dem arbeitsethos eines

droschkengauls annäherungen an gewünschtes dem instrument aus den bebenden fugen leiert, missbilligend mustert der künstler den finger im maul des sinnenden, exchanging glances, ein stammgast schleicht heran, streckt die hand vor, der pianist greift und schüttelt sie, seine linke verliert nicht die melodie, die dösende fans im schlaf mitbrummen, ein windstoss bewegt die blätter der grossen pflanze, zupft am typoskript, weckt den tagträumer aus dem erfrischenden durchstreifen des nichts, das sich augenblicklich schliesst und öffnet. (UF, s. 103 f)

zum abschluss noch ein letztes kippen der situation, wenn im letzten text der anfang wieder erscheint und die bewegung im gewählten medium nicht schneller aber intensiver wird, die filmerzählung einer zweierbeziehung ihre zwangshaftigkeit verloren hat und europa wieder auftaucht als räumlichkeit, deren definition durch grenzziehung in bewegung geraten ist. aber da schiebt sich auch ein medientheoretiker ins blickfeld, im rückspiegel: der immer anregende marshall mcluhan, im verein mit dem graphiker quentin fiore, ein bild aus einem buch der beiden: *the medium is the message – eine bestandsaufnahme der wirkungen*: worin im rückspiegel eines fahrenden autos eine postkutsche quer durchs bild fährt. in der bildinschrift heisst es: *wir tendieren immer dazu uns an die objekte und geschmäcker der jüngsten vergangenheit zu klammern, wenn wir uns in einer völlig neuen situation wiederfinden. wir schauen auf die gegenwart durch einen rückspiegel. wir marschieren rückwärts in die zukunft. suburbia lebt imaginativ im bonanza-land.*

ein guter text-film aus dem jahr 1967, dessen aussage in heutigen retro-zeiten immer besser sichtbar wird.

so viel bruchstückhaftes zu *unsichtbare filme – ein relativer roman*.

02. das offene schloss – ambivalenz roman

das buch besteht aus zwei mal siebenundsiebzig abschnitten, je zwei abschnitte bilden ein kapitel, siebenundsiebzig zitate sind an den anfang der einzelnen kapitel gestellt, das buch beschliesst ein sogenannter pool der widmungen, der zwei mal siebenundsiebzig namen (frauen und

männer) enthält. burghart schmidt hat eine wunderbare und ausführliche nachbemerkung zum buch geschrieben, sie hat den titel: *dialektik und paradoxalität. oder über die entsetzliche untiefe des lebensgeheimnisse im sprachspiel.*

daraus werde ich in dieser vorlesung allerdings nicht zitieren, vielmehr aus dem klappentext. dort heisst es zur bauweise:

es sind radikale konstrukte aus fliessender sprache, in denen die krisen und optionen unserer sich entfaltenden offenen mediengesellschaft sichtbar werden.

eine schiene der erzählung realisiert variationen vom schreibenden ich (das sich die möglichkeiten konsequent konstruktivistischen selbstverständnisses offenhält); auf der zweiten schiene kommunizieren freund und freundin, adam und eva. die wahl der namen zitiert gewissermassen den anfang der menschheitsgeschichte als beginn der mediengeschichte. am anfang war das zitāt – beziehungsweise: am anfang war die bemerkung (von wem auch immer zu wem auch immer) dass alles als zitāt geschaffen ist. (OS)

zum zitāt:

die siebenundsiebzig zitāte sind meist anfangs- und wenige endsätze, entnommen einem montage-text, einer raschen querschnittsbewegung durch eine buchanhäufung. dieser montage-text gehört zu einem früheren buch: *die flache kugel – microman/eine transtextualität*, die 1993 ebenfalls im sonderzahl verlag, wien erschienen ist.

diese siebenundsiebzig zitāte benützte ich für die produktion der offenen-schloss-texte als kickstarter: nach ihrer wiederholten lektüre notierte ich, was immer sie an text auslösten – und das ergebnis der ersten wortfolgen hatte in den seltensten fällen in direkter weise einen bezug auf das zitāt. gar kein bezug wiederum ist auch nur in den wenigsten texten feststellbar.

die zitāte jedenfalls lösten den ersten schreibplan aus: einen roman zu schreiben, der auf diese gleichzeitig unauflösliche wie lose weise mit einem ganz anders strukturierten buch verbunden ist, das sich einer ganz anderen schreibhaltung – einem klassisch experimentellen montage- und texttransformations-plan – verdankt.

von anfang an wollte ich einen textfluss erzeugen, der keine der üblichen interpunktionszeichen enthält, satzperioden, die beginnen, aber nicht aufhören. fehlen die zeichen der interpunktion kann vieles zur interpunktion werden: veränderungen im schriftbild, fettigkeiten, absätze, wiederholungen im text oder dialogische passagen, übergänge von direkter zu indirekter rede, die druckfehler nicht zu vergessen.

funktionieren die zitate als textauslöser, so endet jeder abschnitt in der siebenundsiebzigsten zeile. wie immer die suada weitergehen möchte, die nun einmal angehoben hat, nach siebenundsiebzig zeilen tritt zwangsläufig eine pause ein, auf die ich, der schreibende mensch, mich verlassen kann.

in diesen festen rahmen konnte nun alles geschehen, was an textanfällen zu erarbeiten war. die recherche in beziehungsliteratur, fallbeispielen, in den eigenen emotionalen winkeln und gewölben gibt einen längsschnitt durch das thema zweierbeziehung. wut und trauer, zuneigung, ärger, verstockungen und auflösungen, zeredungen, zertextungen, vereinigungen, versöhnungen, erosionen und kontinuieritäten des wohltuenden, verbündungen im verfeindeten und zerspragelungen im verfreundeten, was immer zweierbeziehungen aufrecht erhalten, vieles davon findet sich in den texten der beziehungsschiene. freund und freundin, adam und eva, ein ich und ein du interpunktieren als erzählperspektive den textfluss. die zweierbeziehungstexte machen grundsätzlich den zweiten teil eines kapitels aus.

im ersten teil bricht der kunst- und literaturbetrieb aus: das produktive leben in ihm und mit ihm. ganze ausstellungen verwandeln sich in texte (# 11.1, # 29.2), bibliotheken verdichten sich auf einigen zeilen, tiefe enttäuschungen und ungebrochene schreiblust emulgieren zu texten. was sich in *unsichtbare filme* schon angedeutet hat, nimmt an präsenz zu: die wut zur satire, die lust am laufenlassen der sprache, am mitgerissen werden. und die eingeständnisse

der tiefpunkte, im dunkelschwarz der stimmungen, der verzweiflungen und völligen entleerungen des gehirns, der eloquentesten einsichtslosigkeiten. aber – und es ist ja auch ein buch der optionen: wenn schreiber glaubt es geht nicht mehr, kommt von irgendwo ein kalauer her – und reißt den text zurück ins leben.

im zusammenhang von *das offene schloss* funktionieren die auftretenden kalauer, wortspiele, puns als optionen und als interpunktionen.

das rollenrepertoire der ersten teile jedes kapitels umfasst die schon angesprochenen *écrivains* und *écrivants*, die sprachspieler und die schreiber – immer beiderlei geschlechts, die journalisten, katalogtexter, lektoren, archivare, verleger, bildene künstler, sammler, kunstpublikum, psychotherapeutisch interessierte, therapeutisch veranlagte sozusagen, auch der detektiv tritt wieder auf, er hat sich noch in fast jeden meiner romane hineingeschrieben, die detektivin erscheint.

dialogisch geht es auch in jedem text zu: das realitätsprinzip – meist der weibliche teil – streitet mit dem phantasmatischen prinzip.

ambivalenz roman bezieht sich auf die brüche in jedem text, auf die ziemlich durchgehaltene unmöglichkeit, eine eindeutiges emotionales verhältnis zum gegenüber und zur welt herzustellen beziehungsweise geschehen zu lassen.

auf die struktur der romanartigkeit *das offene schloss* bezogen, verweist ambivalenz auf die festen rahmungen des textes, in denen für ein mal versucht wird zu öffnungen zu gelangen, offenheiten zu erzeugen, perioden des ungeschützten, sich ganz einfach aufzumachen, wie es in wien heisst.

mit einer bemerkung von elias canetti ist eine technik dafür gut beschrieben: *das plötzliche belassen*.

in der konsequenten kleinschreibung ist auch die andere bedeutung des satzes eine einsicht des buches: *das plötzliche belassen*, es plötzlich dabei – bei was auch immer – belassen können.

*

vor dem zitieren zweier abschnitte noch eine bemerkung zum publikum, wie es sich beobachten lässt, wenn ich jetzt die veröffentlichung von büchern als versuchsanordnung für quantitative publikumsreaktionen auffasse.

in einer gesellschaft und ihren kunstbetrieben, die sich in fortgesetzter ausdifferenzierung befinden, richtet sich das buch mit seinem interdisziplinären themenrepertoire an ein publikum, das sich zwischen literatur und kunst beispielsweise schon längst ausdifferenziert hat, dem jeweiligen anderen system mit fundierter indifferenz begegnet und wenig lust darauf hat, die jeweiligen system/umweltgrenzen etwas permeabler für das leben in verschiedenen system/umwelt-verhältnissen werden zu lassen, interdisziplinarität zu leben.

es ist schon ein kreuz mit dem cross-over, wenn diesseits der modeerscheinungen im bereich des schauens, des schmekkens und hörens die sich entwickelnden bewusstseine nur mit eingeschränkter assoziativität unterwegs sind.

anders gesagt: der betrieb von interdisziplinaritäten – von mir aus auch von transdisziplinaritäten, wenn der begriff durch die menschen seines gebrauchs nicht allzuoft nach retranszendentalisierung der wissenschaften müffelte – der betrieb von interdisziplinaritäten ist noch zu wenig ausdifferenziert.

hierher rührt die skythische gepflogenheit, eines zynikers augen auszureissen, um seine wahrnehmung zu verbessern.

ambrose bierce, das wörterbuch des teufels

44.1

was aus dem sinn gerät wenn es aus den augen geraten ist als liste aus dem gerät rollt ohne erinnerung an das ende in dem der anfang eingerollt scheint erinnerungslos das beginnen vermeidend heisser tee schmeckt wie papier wie aufgelöste sinnbrühe aufgebrühter sinnwürfel extrakt aus dem fleisch des wahnsinns männlich hysterisch verkeilt in die nachgiebigen wände der schachtel ungeläufig feuert die tante ihre zeichenfolgen in die schachtel aus wahrnehmung käsig unbeschreibliche körper versunken ins zucken der verwandlungen unaufhörlich sich wandelnd ins antike der zukunft unzählig die extremitäten in ihren bewegungen unzählig die knoten die schnüre des todes die jeden moment

in der käsigen körperschachtel aus einwärts gerichteten gliedmassen zufällig in einem genom zusammengekommen zusammengebaut wahrnehmungslos kein wieviel kein wo keine meldung erreicht einen empfänger kein signal wird gesendet nichts überträgt etwas in die schachtel hinein aus der schachtel heraus schon wieder ein blackout ein burnout des schreibers der schreiberin die asche zwischen den geschlechtern die muddy waters between sex and gender zwischen den papieren die heisse zunge die trockene zunge der zunder wie eine ausgetrocknete tante starr herausgestreckt aus der gebogenen starre des restlichen körpers herausgestreckt heisse trockenheit funkensprühende zundrigkeit ins papier schlagende tantenzunge aus dem ganzen körperrest ins unbrennbare papier schlagen ins glühen eines metalls übergehen unbrennbar stehen die bücher in ihren wänden als extremitäten der schachtel verkeilt in den wänden die unverbrennbare auntie glüht als starre zunge die hände aus papier kratzen die schrift weg die schweren ketten der zeichen aus schwerem fleisch zusammengebaut von flinken ingenieuren genetisch fermental zusammencodiert zum kerker der verbesserten wahrnehmung wie sie im aussen der schachtel meinen die schachtel bezeichnen zu müssen im aussen der wahrnehmung wenn der zungenstößel in seiner starre eingegossen bleibt keinen anlass gibt aus dem aussen ein wo und ein wieviel in die schachtel hinein die spannung reisst den körper mitten hinein in die inszenierung der schachtel immer nur als schachtel aufgeschlagen wie ein buch wie ein regal voll aufgeschlagener bücher wie eine bibliothek voll aufgeschlagener tantenschachteln ineinander aufgeschlagener schachteln im zustand des aufschlagenden körpers festgeglühte zungenschachteln schachtelzungen überall feuer und nichts brennt verzweifelt der feuerwehrmann an der verbesserten wahrnehmung wenn alles brennt und kein feuer den körper durchzüngelt keine inszenierung die zungen peinlich in der hitze der verbesserten wahrnehmung verharren lässt wenn der freie wille des feuerwehrmanns an der unbrennbarkeit der schachtel verzweifelt an der unverbrennbarkeit der käsigen zeichenketten in denen der sinn schmachtet wie der mann der dem feuer wehrt freiwillig sich belehren liess als bewohner der schachtel als eingebauter bewohner der genetischen bibliothek eingebaut als bewohner in die genetisch ingeniös gelöste bibliothek genothek als gnom eines genoms ein zwerg der information heftig verkrallt in die wand der schachtel eine körperlose zunge deren pelz brennt dicht glüht der belag ungebraucht durch ungebrauch stinken die zeichenketten die zwickzangen die stichel und die tantenzeuge des reissens und zerrrens des dehnsens und streckens des quetschens und klopfens des hauens und stechens des abschabens und abschneidens des knuddelns und streichelns des zwängens und pressens des kosens und küssens des herausziehens und des hineinsteckens das auge brennt auf der zunge die fleischigen ketten der zeichen füllen die schachtel aus füllen den körper aus die schachtel des verspannten körpers einwärts faltet sich der freiwillige feuerwehrmann brennt er sich ein was er sich wünscht mit glühender zunge pflügt er das fleisch seiner schachtel glühend vor unvermögen pressen die fleischigen ketten den körper in fetzen wacht der tourist aus dem traum des nach-

mittags auf aus der senkgrube der siesta weil die strasse laut geworden ist einheimischer sprachgebrauch neue geschäfte andeutet alte geschäfte wieder anleiert der reiseführer hat sich mit der haut des Oberschenkels verklebt vom vielen rotwein des mittagessens ist der mund des reisenden ausgetrocknet und ein einziges pelzlager aufgerissen wie der mund ist durch den der reisende nicht aufhören kann zu atmen fällt das schlucken schwer will kein speichel kommen im genick drückt das harte cover der mitreisenden lektüre eine schicht aus zeitungspapier bedeckt den körper der touristin was nun ein nooner vielleicht (OS, s. 178 f)

30.2

modelle der auflösung das sich unaufhörlich zersetzende gehirn bildet unaufhörlich modelle seines zerfalls aus weil das denken ja auch so begriffen werden kann dass das gesamte kognitive gesums da oben im hirnkastl bloss die geräusche der auflösung sind von der keinen begriff zu machen wir uns bemühen ein nebenprodukt des zerfalls von dem wir keine ahnung haben möchten könnten wir uns tatsächlich entscheiden was wir wissen wollen oder nicht wovon wir einen tau haben wollen der freund stösst das schwimmende thermometer an damit es auf die reise geht das emaillierte ufer entlang leise schaukelnd in der dünung des aromatisierten badewassers von einundvierzig grad an beginnt sich der rote strich zurückzuziehen kaum merklich fällt die temperatur des wassers selbst zwillinge ruft der freund aus dem badezimmer werden sich mit zunehmendem alter ähnlicher und das unabhängig davon ob sie getrennt oder vereint ihr bisheriges leben gefristet nach dem aufeinanderpicken im mutterbauch irgendwann auf verschiedenen kontinenten gelebt haben oder jahrzehntelang in das leben in einer wohnung einem haus sich teilten woraus jemand der eben jetzt in meiner lektüre vorkommt schliesst dass die normalen umwelt- oder erziehungseinflüsse auf wesentliche teile des menschlichen charakters keinen wesentlichen effekt haben wenn du mir etwas sagen willst ruft die freundin ins badezimmer dann musst du warten was du mir da zurufst kann ich nicht verstehen entweder du merkst es dir bis du aus der wanne gestiegen bist oder ich mit dem bügeln fertig bin und dich besuchen komme etwas heiserkeit moduliert das laute sagen der freundin merken sollst du es dir auf jeden fall wenn das geht was der freund im stillen bezweifelt selten noch hat ein gedanke das liegen im abkühlenden badewasser überlebt was immer diese leute messen der freund bringt das schwimmende thermometer wieder in fahrt die ähnlichkeiten aus hardware und dem gemeinsamen aufwachsen im milieu des mutterbauchs haben sich halt tiefer eingepägt als spätere lernprozesse erfahrungen und deren verarbeitung das später gelernte geht daher zuerst verloren (die ersten [eindrücke] werden die letzten sein) wenn das altern uns in die mangel nimmt spätestens dann wenn mir eindrücke und erinnerungen aus der kindheit leichter zu konstruieren sind als die ereignisse vom vortag weiss ich dass ich mich beim altern beobachtet habe meinem zerfall einen anblick abgewinnen konnte herausgeformt als autobiografisches detail wie die sequenz einer selbstbefriedigung selbstbefleckung wie es aus dem exerzitenmeister heraus-

*schmatzte weinsäuerlich als fegefeuerige rede über die herpesdicke lippe schlüpfte mitten in der onanie und doch nicht in der wüste fehlen dem konstrukt die erinnerungen ans geile an das was den elf- bis zwölfjährigen so angenehm erregen konnte die wixvorlage ist nicht mehr zu konstruieren das beschriebene detail der autobiografie hakt sich als aktuelle mangelerfahrung im gedächtnis fest ein überaus scharfes bild dem etwas ganz entscheidendes fehlt viel deutlicher jedenfalls als die erinnerungen an den letzten sommer an das letzte zubettgehen an den aufenthalt in der grossen stadt vor einigen jahren was noch nicht festgehalten wurde in den büchern der autobiografie ist bereits verschwunden die letzten erinnerungen verschwinden zuerst weshalb der freund nur mehr verträge abschliesst über autobiografisches aus den tagen der kindheit und jugend **sie haben aber ein gutes gedächtnis** lobt ihn die junge lektorin der retro-reihe wie schön dass wir wieder erinnerungen haben an das bereits verloren geglaubte das rekonstruieren der vergangenheit wird immer beliebter und gerade die alten menschen sind unsere treuesten kunden was adam zusammenzucken lässt wie soll die lektorin auch ahnen dass ihm die beobachtung seiner fortschreitenden reduktion auf die früheren auf die frühen und frühesten prägungen gar keinen spass macht dass ihm seine zunehmende unfähigkeit das erlernte erfahrene der letzten jahre jahrzehnte als ihm wichtigeren bestandteil seiner person als ihm bedeutendere ausformung seines charakters im gedächtnis zu behalten und sich seine noch immer nicht ganz verschwundenen wünsche nach einem dauernden aufenthalt im neuen im vom bekannten sich deutlich unterscheidenden unbekanntem noch immer nicht **versagen** will dass es zu seinen vorstellungen von identität gehört am ende eines lange(n) bewussten lebens ein ganz anderer zu sein als am anfang der reise und dass er je vergangener die erinnerungen sind umso leichter auf sie verzichten könnte noch verweigert er die einsicht in das irreversible das ihm die kindheit zurückbringt **en passant** (OS, s. 124 f)*

*

*es ist alles hier und jetzt, sagt heinz von foerster. was in **unsichtbare filme** kein thema war, gerät in **das offene schloss** langsam ins blickfeld des autors: zeit und gedächtnis, das eine als funktion des anderen: zeit und erinnerung – und gegenwart, gegenwärtigkeit. anstoss für diese entwicklung, die sich in den nächsten büchern verstärkt bemerkbar macht, ist ein satz des literatur- und medienforschers gebhard rusch, der eine stark perspektivenverändernde wirkung auf mich hat:*

nicht die erinnerungen stammen aus der vergangenheit, sondern die vergangenheit resultiert aus erinnerungen. (G)

dieser satz markiert eine wende in meinem zugang zu autobiografischen texten. es ist allerdings ein schweres missverständnis zu glauben, dass die (radikal [konsequent] integrativ] konstruktivistische perspektive die willkürchancen der einzelnen in unserer intersubjektiv konstruierten wirklichkeit erhöht. s. j. schmidt wird nicht müde darauf hinzuweisen. auch in konstruktivistischer perspektive bleibt eine einsicht wirksam, die elfriede gerstl illusionslos so formuliert hat:

stichwort erkenntnis:

nichts kann ungeschehen gemacht werden.

03. *auto stop – tempo texte*

der zeithorizont von *auto stop* reicht vom 18. juli 1969 bis zum 18. august 1969, von den tagen der ersten mondlandung (apollo elf) bis zum letzten tag von woodstock, diesem ebenfalls epochalen ereignis.

der autobiografische zeithorizont der grundsituation, nämlich per *autostopp* unterwegs zu sein, verbindet zeitsequenzen aus den jahren 1969 und 1970.

der zeithorizont der einzelnen erzählungen, besser gesagt: der texthorizont des zeitlichen schliesst bezüge zu rabelais ein, reicht bis in die unmittelbare gegenwart als hauptsächlichlicher zitathintergrund und lässt auch ein gewisses science-fiction-mässiges extrapolieren gegenwärtiger erscheinungen zu.

zeit, zeitverhältnisse, die relativen geschwindigkeiten von zeit und relationen dieser unterschiedlichen tempi des vergehens und werdens sind das grundthema des buches, der mit dem gattungstitel *tempo texte* versehenen abschnitte. nur mit äusserster mühe konnte ich mich davor zurückhalten, auch dieser roman-artigkeit einen romanhinweisenden gattungstitel zu geben: *historischer roman*. ich habe die befürchtung, dass die erwartungshaltung von publikum und kritik dadurch zu stark fehlgeleitet wird. nichtsdestotrotz ist *auto stop – tempo texte* natürlich ein *historischer roman*, vor allem in der bedeutung, dass das

buch ein *roman des historischen* ist, das die text-entwicklung des hauptfiguralen, der autostoppenden personen-konstellation, in den und durch die variationen von historischem schildert.

das historische textmaterial ist drei printmedien von 1969 entnommen, zwei dieser printmedien sind mittlerweile selbst historisch geworden: die tageszeitungen *az/arbeiterzeitung* und der *express*. der dritte textspender, die *niederösterreichischen nachrichten*, existieren noch, sie sind ein wochenblatt, das über einen allgemeinen teil verfügt und zur befriedigung lokaler informationbedürfnisse gemeindebezirks-mutationen enthält. in meinem fall des lebens in pöchlarn war die lektüre der nön-mutation *melker zeitung* gegeben. von pöchlarn, der kleinen stadt, bin ich 1969 und 1970 weggestoppt, nach pöchlarn bin ich 1969 und 1970 zwischenzeitlich auch wieder zurückgestoppt. stoppen, das transitive verb, wenn etwa mit einer uhr eine zeitspanne gemessen wird, und das intransitive verb, wenn es um anhalten und stehen bleiben geht, steht in *auto stop* für *fortbewegen durch anhalten* und für *anhaltende fortbewegung*; transitives und intransitives überlagert sich in den satzteilen, syntagmen, perioden von syntagmen.

*

das buch besteht aus zweiunddreissig abschnitten und sechs (d.h. eigentlich acht) textschichten bzw. stimmen von unterschiedlicher historizität und authentizität, es komponiert fakten, autobiografisches und fiktionales als phantasieproduktion in unterschiedlicher zusammensetzung die zweiunddreissig abschnitte hindurch.

ehe ich auf das stärker evidente eingehe, eine definition aus dem lexikon zur *fuge*, denn der hauptteil der einzelnen abschnitte wird von texten gebildet, die neben dem gattungstitel *gedächtnisfalte* gleichberechtigt den begriff *zeitfuge* ausweisen.

das lexikon¹¹ sagt:

11 meyers enzyklopädisches lexikon, bd. 9: fj–gel, bibliographisches insti-

fuge (italien.: von lat. fuga = flucht (aufgrund der vorstellung, dass die eine stimme gleichsam vor der folgenden flieht).
in der musik die bezeichnung für ein zwei- bis achttimmiges tonstück, dessen streng kontrapunktisch gesetzte stimmen dem prinzip der imitatorisch-variativ durchgeführten verarbeitung eines exponierten themas folgen.

und zum kontrapunkt heisst es ebenda:

kontrapunkt: (lat. punctus contra punctum = note gegen note). teil der musikalischen satzlehre und kompositionstechnik, der im unterschied zur harmonielehre bei aller beachtung harmonischer regeln die melodische wie rhythmisch sinnvolle und selbständige führung zweier oder mehrerer stimmen nebeneinander zum gegenstand hat. insofern ist der kontrapunkt mehrstimmigkeit (> polyphonie) im eigentlichen sinne. (...) kontrapunkt (nicht unbeträchtlich im rückgriff auf historische vorbilder) und spätromantische harmonik wirkten zusammen an der ausbildung der neuen musik.

die textschichten, textstimmen, die gleichzeitig nicht in allen abschnitten vorkommen, sind folgende.

- wetterbericht und wasserstandsmeldung (aus dem express) – ein beispiel vom 22. juli:

Wechselnde Bewölkung, zeitweise sonnige Abschnitte, Temperatur bis 25 Grad - Wasserstand: Wien-Reichsbrücke: 248, schwach fallend (AS, s. 24)

- headlines, auch mal kleine artikel, aus az/arbeiterzeitung und express – ein beispiel für den 23. juli:

**DEBAKEL AM MOND – EINE LEHRE FÜR DIE SOWJETS
DER MOND BESIEGTE DEN ROBTER**

EXPRESS

die frau des ersten »mannes im mond« meint: »neil kann nie etwas abwarten ...«

ARBEITERZEITUNG: AZ

verirrte kugel traf sängerin. da nang: auf der soldatenbühne verblutet - »unfall«

cathy wayne sang für die vietnam-soldaten. sie starb auf der bühne. die neunzehnjährige australische sängerin wurde auf der bühne von einem kleinkalibrigem geschoss getroffen, das ein attentäter blindlings in den saal hinein abgefeuert haben dürfte.

tu ag, mannheim 1973. (ausserdem sagt das lexikon: Das Wort »MEYER« ist für Bücher aller Art des Bibliographischen Instituts als Warenzeichen geschützt.)

der attentäter, mutmasslich ein vietcong, konnte nicht gestellt werden. *der vorfall wurde vom us-hauptquartier in vietnam erst am dienstag bekanntgegeben und als bedauerlicher »unfall« kommentiert.* (AS, s. 29)

- der stereotype filmhinweis, zumindest für den juli 1969 autobiografisch, denn es handelt sich um das programm des stadtkino pöchlarn, das damals noch existierte, das ich oft besuchte. – ein beispiel für sonntag, den 27. juli:

das stadtkino gibt:

vier, sechs, acht uhr: die zeit der geier (AS, s. 42)

- die *gedächtnisfalte/zeitfuge*, der text aus der gegenwart, geschrieben 1997 bis 1999, die situation autostopp autobiografierend als strukturelement einsetzend, die gegenwart der neunziger jahre des zwanzigsten jahrhunderts aufnehmend.

wendelin schmidt-dengler schreibt dazu in seinem präzisen wie umfassenden nachwort zum buch unter dem titel *Tempo geben* folgendes zu *gedächtnisfalte/zeitfuge*:

Da spricht sich zwar ein ich sehr deutlich aus, aber nicht um dieses Subjekt geht es, es geht um die Bewegung, um die Bewegung in der Zeit. Dieser »Haupttext« erhält mitunter thematische Infusionen aus dem Nebentext, aber die sind oft versteckt oder verfügen über das sich in Falte und Fugen ausbreitende Textgewächs. Das ist in allen Fällen autonom, mag es auch zwischen den einzelnen Abschnitten eine Fülle von Korrespondenzen geben. Immer wird eine eigene Tonart angeschlagen, ja fast ein eigenes Tempo vorgegeben. – ein beispiel vom 29. juli, dem elften tag:

ich mache geschichten sagt der endlich mitgenomme nach einem halben tag herumstehen auf den auffahrten nach einem halben tag verstecken vor den wagen der polizei deren besatzung ihn wie alle anhalter wegscheuchen will von den rändern der autobahnen seit wochen hat er keinen autostopper mehr getroffen die schulen haben schon begonnen an den universitäten füllen sich die hörsäle massen von studentInnen lassen sich als massen von studentInnen mit minderwertigkeitsgefühlen vollstopfen die lehrveranstaltungen als nadelstiche ins soziale gekröse kulturwissenschaftliche lustlosigkeit beliebigkeit trieft in die seminarräume billig aber entwicklungslos greifen die methoden ins vorige jahrhun-

dert zurück aber davon werde ich keine geschichten machen beruhigt der mitgenommene die fahrerin knapp schaut er an ihr vorbei hinaus in die landschaft das ist die grosse erleichterung endlich mit jemand reden können die einen nicht anschaut die man nicht anschauen muss während er nachdenkt und spricht beim sprechen nachdenkt oder sich bloss schlecht fühlt ganz ohne gedanken von denen er sowieso nicht sprechen könnte die empirie sagt ihm dass er nicht verstanden würde weil er nie verstanden wurde ich mache geschichten die niemand verstehen muss die so gemacht sind dass niemand mich versteht und wer sie versteht hat verstanden dass ich nicht wissen will dass sie mich verstanden haben: ich kann den unterschied machen (als geschichte oder nur als geschichte kann ich den unterschied machen) zwischen dem nichtverstehen meiner gemachten geschichte und dem nichtverstehen das mich betrifft ich habe gemerkt dass ich den leuten nicht mitteilen kann wer ich bin und was ich will sagte mir vor einiger zeit ein künstler in einem interview das ich in einem katalogtext gelesen habe das buch hatte jemand auf dem tischchen des schanigartens liegengelassen einige städte vor dem autobahnkreuz auf dem sie mich mitnahmen: bargeldfrei schiebe ich meinen kohldampf durch die stadt setze mich an den tisch kratze den eintrocknenden pulverrest aus der leeren schokoladeschale nehme das buch und lese darin ersatzweise: dem geschriebenen seinen verlorenen leser ersetzend ein eselsohr stoppt mein blättern und der angestrichene satz lässt mich verstehen ich weiss jetzt nicht ob mich oder den sprecher/schreiber ich wollte mitmachen um zu übertrumpfen durch unglück sauferei scheidung bin ich rausgestossen worden in dem schönen neubauwürfel mit seinen quadratischen öffnungen müssen die werke des künstler aus dem katalog zu sehen sein rechteckige plakate die aussehen wie der umschlag des rechteckigen buchs kleben in quadratischen glaskästen eine serie bearbeiteter postkarten der verkehrsdampfende piccadilly-circus auf dreissig jahren war ich nahe dran auf den stufen des brunnens zu sitzen und mich darüber zu wundern wie klein die weltberühmten sights der hauptstadt wenigstens des commonwealth eigentlich sind welch herrische putzigkeit die mein euphorisch die welt zurecht-schmierendes gehirn ungebremst in mich eingespeist hätte noch heute werde ich traurig dass ich nicht dortgewesen bin nicht dortgewesen sein konnte war der ort doch mein fluchtpunkt den unter allen umständen zu meiden mich auf meiner ersten reise quer durch den kontinent trampen liess überall hin nur nicht dorthin und überall hin nur nicht zurück in die kleine weltstadt: mit leim und teer mit in plastikfolie eingeschweisstem schokoladepulver mit farbe und geschmolzener schokolade entreisst sich den postcards ihr piccadilly aus immer demselben immer was anderes machen auf immer demselben immer was anderes machen: aus der freiheit der beliebigen vervielfältigung freiwillig sich einschliessen im gefängnis des unikats zurückgeworfen auf das original und im seriel-len verschmieren daraus hervorbrechen euphorisch und traurig zugleich die gefangennehmende schönheit zerstören zu unikater zerstörungschönheit versammeln im verzweifelten kampf gegen das unentrinnbare immer nur originale produzieren gesammelte selbstzerstörungen

immer missglückte enthemmungen weil immer was übrigbleibt das seinen rahmen nicht sprengt nicht den rahmen des bildes der bildertasche des objekts des buchs des blatts des hauses der galerie des museums des gartens der sammlung und der zerstreung der sammlungen der kataloge: unhintergebar unhinterschmierbar unüberschimmelbar bleibt die schönheit der zerstörung: das missglücken: was mir gelungen ist zeigt mir woran ich scheiterte jedes werk zeigt mir was ich nicht erreicht habe: so verstehe ich den satz wenn ich will bis der kellner kommt und mich als ungenügende imitation des aufgebrochenen gastes (als gast breche ich mich auf wie eine schale breche ich mich an wie eine verpackung) aus dem schanigarten scheucht geschirr und katalog abräumt während ich geräusche des verwesens höre wie immer wenn ich von wo weg und in mich zurückgestört werde ein faulender klang schwingt aus dem würfel doppeldeckerbusse pflügen durch dunkelste schokolade unleckbar hinter glas meine zunge brennt mein mund ist ein auge die myzelmusik des wachsenden schimmels dröhnt mir in den nebenhöhlen ein stück mit offener augmentation je mehr ich arbeite umso mehr gelegenheit haben die leute meine mitteilung wer ich bin und was ich will nicht zu verstehen solange ich einsam und verzweifelt bin ich nicht tot: die fahrende und der mitfahrende sehen auf die strasse durch die windschutzscheibe die eine plastiktasche ist in der seit wenigstens drei jahrzehnten wurstscheiben käsestücke ausgetrocknete maden eine landschaft bilden eine gegend in der verwesung die einzig mögliche art der fortbewegung ist die uns mit der fluchtgeschwindigkeit des entstehenden geschöpften augenblicklich synchronisiert (AS, s. 48 ff)

dieser text bezieht sich auf die buchwidmungen des anfangs, erinnerungen an befreundete und bekannte personen, die im frühjahr/sommer 1998 gestorben sind. in diesem zeitraum erfolgte die erste reinschrift. der text des elften tags enthält (kursiv gekennzeichnete) zitate aus einem gespräch, das felicitas thun im februar 1998 in basel mit dieter roth (GG)¹² führte. wenige tage vor seinem tod hatte ich 1998 eine ausstellung seines druckgraphischen werks in der temporären albertina-dependance im sogenannten akademiehof zwischen schiller- und karlsplatz besucht.

12 die von felicitas thun kuratierte ausstellung war in wien vom 7. mai bis zum 5. juli 1998 zu sehen.

- die woodstock-bemerkung. auf jede gedächtnisfalte/zeitfuge folgt ein hinweis auf interpretieren und songs des legendären woodstock-konzerts, das vom 15. bis 18. august 1969 in der nähe von new york stattgefunden hat. im gegensatz zur mondlandung, die live und über satel-lit weltweit übertragen wurde – und daher instantan als epochales ereignis ins gedächtnis des globalen medienpu-blikums eingepägt wurde, hat sich woodstock erst nach seinem ende weltweit als medienereignis entwickelt. plat-ten, filme, videos, die ganze neue veranstaltungsform von rock-konzerten, sie verbreiteten sich als kunde von diesem ereignis: blitzschnell und genau so nachhaltig, wie der medien-live-event der mondlandung. mit jeder wiederho-lung, mit jeder wiederaufführung, mit jedem kauf eines bild- oder tonträgers, einer cd-rom oder was sonst noch an datenträgern entwickelt wird, nimmt das publikum der andauernden medienereignisse zu – um die sache einmal akkumulativ anzuschauen. darauf hinzuweisen und für die Mischung aus zukünftigem und vergangenem, aus au-tomatik und einmaligkeit eine entsprechung zu finden, ergab die zeitform der sätze, ihre perfektive futuralität. – ein beispiel, zehnter tag, achtundzwanzigster juli (1969):

»in einundzwanzig tagen wird da publikum von woodstock erinnern, dass jefferson airplane den song volunteers of america mit der bemer-kung its a new dawn einleiten« (AS, s. 47)

- an freitagen bekommt der text fussnoten, zitate aus den *niederösterreichischen nachrichten (nön)*.

am sogenannten vortag, dem 18. juli, fand ich beim blät-tern im zeitungsbuch der österreichischen nationalbiblio-thek auf der titelseite einen propagandartikel für atom-kraftwerke, den ich völlig vergessen hatte. ihn musste ich vollständig zitieren, um die medien-rhetorischen qualitä-ten dieses zeithistorisch bedeutsamen textstücks in voller schönheit wieder aufblühen zu lassen.

der siebente und der vierzehnte tag enthalten untersu-chungsergebnisse der *nön* bezüglich der haltung zum sex in der niederösterreichischen bevölkerung und die

feststellung eines trends bei der niederösterreichischen jugend, die es zumindest damals, 1969, unwiderstehlich nach wien zog.

der einundzwanzigste und der achtundzwanzigste tag bringen die damaligen top-ten, wie sie im rundfunk beziehungsweise aus den music-boxes in den lokalen gehört wurden. – ein beispiel vom achtundzwanzigsten tag, freitag, dem 15. august:

1: mercy, 2: heather honey, 3: the ballad of john and yoko, 4: let me, 5: pretty belinda (orig), 6: stomp, 7: israelites, 8: dizzy, 9: mendocino, 10: honky tonk woman (AS, s. 105)

- die beiden letzten textschichten beziehungsweise textstimmen erscheinen nur ein mal, sie beginnen das buch und beenden es.

die bereits erwähnten widmungen, erinnerungen, die vier namen:

*hans helar
kurt kren
dieter roth
ed schulz*

das staunen über das, wofür man nichts kann, das überleben nämlich, mischt sich in die trauer darüber, freunden und bekannten nur mehr in der erinnerung begegnen zu können.

einen bei aller gebotenen ambivalenz durchaus als tröstlich zu empfindenden gedanken habe ich bei harry mathews gefunden, in seinem beziehungs-roman *zigaretten* (Z). auf poetische weise macht er die verarbeitungsprozesse und die widmungsgefüge transparent, wie sie den bewusstseinstext und das textbewusstsein strukturieren.

ich begann gerade erst zu lernen, dass die toten für immer unter uns anwesend bleiben und die form fühlbarer lücken annehmen, die erst verschwinden, wenn wir sie, wie uns aufgetragen ist, in uns selbst aufnehmen. wir nehmen die toten in uns auf; wir füllen ihre leere mit unserem eigenen wesen; wir werden sie. die lebenden toten gehören nicht ins reich der phantasie, sie sind die bewohner unserer erde. je länger wir leben, desto zahlreicher werden die einladenden löcher, die der tod in

unser leben reisst, und desto mehr fügen wir dem tod in uns hinzu, bis wir schliesslich nichts mehr anderes verkörpern. und wenn wir dann sterben, nehmen uns die überlebenden auf, und zwar uns als ganzes, sowohl unsere individualität als auch die menge toter männer und frauen, die wir in uns getragen haben.

die toten resultieren aus unseren erinnerungen; unsere erinnerungen, die falten und faltungen unserer gedächtnisse werden zur konstruktion all der toten unseres lebens, wir werden zum resultat all der menschen, die uns in ihrer gegenwart erinnern.

- die letzte textschicht/textstimme beendet mit ihrem einmaligen gebrauch das buch: henri michaux setzt mit einer aussage über das schreibende ich ein, eine spezifische charakteristik eines schreibenden prozess-systems. das zitat drückt aus, was als unterstimme ein schreibeleben lang – mal stärker, mal schwächer – zu hören ist. die ich-form michaux' spricht aus, was ich empfinde, was ich in meiner autobiografischen fuge höre.

Er schreibt, aber immer noch zwiespältig. Kann kein Pseudonym finden, das ihn und seine Tendenzen und Virtualitäten umfaßt. Er zeichnet weiterhin mit seinem gewöhnlichen Namen, den er verabscheut, für den er sich schämt wie für ein Etikett, das den Vermerk »niedere Qualität« trüge. Vielleicht behält er ihn bei, um der Unzufriedenheit und der Unbefriedigung die Treue zu halten. Er wird folglich nie im Stolz schreiben, sondern immer diesen Klotz mitschleppen, der ihn am Ende jedes Werks vor dem auch noch so geringen Gefühl des Triumphs und der Vollendung bewahrt. (BR, s. 378)

ist somit die gefahr der vollendung in selbstzufriedenheit, des realen *autostops* der schreibenden prozesse abgewendet, kann der text/das werk weitergehen.

04. der zeitpfeil, roman

das buch ist vorläufig abgeschlossen und funktioniert gegenwärtig als versuchsanordnung, die publikationsschwelle grösserer deutscher verlage für *roman-artigkeiten* testend: seit winter 2000/2001 ist es im versand – und die gegenwärtigen lektoratspersonen dieser markennamen/*brands* reagieren darauf so ablehnend, wie es von ihren geschäftsfüh-

rungen erwartet wird. der an den empfang der retoursendungen gebundene zweite test mit diesem buch versteht sich – wie alle typoskriptversandaktionen seit jänner 1985 – als charakterbildende massnahme: ich beobachte, wie ich mit dem response umgehe; die mitteilung von zwischenergebnissen dieser gegenwärtigen testreihe ist zukünftigen vorlesungsversuchen vorbehalten.

mittlerweile denke ich darüber nach, die 37 kapitel der vorläufigen abgeschlossenheit um zwei bis drei neue *cuts* zu erweitern, die endgültige vorläufigkeit durch veröffentlichung kann oder wird sich also von der fassung wie ich sie jetzt beschreibe unterscheiden. so ist beispielsweise als eigenständiges kapitel ein weg durch die gerüche der stadt zu bestimmten tageszeiten und in bestimmten bezirken in ausfertigung.

an sich ist das setting des romans ganz konventionell: es gibt eine gruppe handelnder personen, die im laufe der handlung mal zueinander, mal auseinander finden, die ihre gesellschaft suchen und sie auch zeitweise meiden.

der ort ist fast immer wien, das wien der gegenwart. die personen bewegen sich durch die stadt, erleben sie, erleben sich in ihr, lieben einander, trennen und finden sich, durchschneiden die stadt, beschreiben sie.

wahrnehmungsweisen sind wie immer ein thema, diesmal jedoch stärker auf lebensbewältigung zentriert. das überwinden von ängsten, depressionen, tiefpunkten des empfindens, das zulassen von freundlichkeiten und glücksmomenten, augenblicke des lernens und verarbeitens bestimmen die handlung; biografisches entfaltet sich in den charakteren des romans.

die *locations* der begegnung, des aufenthalts im gewünschten neutralen ausserhalb der unmittelbaren schlaf- und wohnumgebung sind drei lokale:

das espresso schnittstelle,

das café interface und

das gasthaus zeitner.

wer sich nicht in den lokalen aufhält ist in bewegung zuein-

ander, quer durch wien, mal nach rom, mal nach chicago. die reisen, die trips durchqueren die biografien, manchmal realisieren sie sich auch als reisen durch die materialität der sprache, sind sie buchstäblich eine sprachreise.

die zeit der handlung ist immer ein *sechster november*, ohne jahresangabe. was immer geschieht, es ist in diesem augenblick verankert, diesem punkt auf der zeitachse der irreversibilität.

die etwas paradoxe zeitkonstruktion verdanke ich dem datum der veröffentlichung einer nachricht aus der teilchenphysik. am 6. november 1998 verbreitete das in der schweiz angesiedelte teilchenbeschleuniger-institut *cern* die meldung, dass die existenz des zeitpfeils, die asymmetrie und nichtvertauschbarkeit von vergangenheit und zukunft, in einem physikalischen experiment beobachtet werden konnte. die physiker interpretieren diese beobachtung als klaren beleg dafür, dass auf der ebene der physikalischen grundgesetze vergangenheit und zukunft voneinander unterschieden sind.

nach dem, was sie bisher von mir gehört haben, dürfte auch verständlich sein, dass ich diese entdeckung mit einer gewissen freude aufnahm, war doch in meinen vorstellungen von zeit die eigenschaft der richtung, der unumkehrbarkeit immer schon vorhanden.

heraklits vorstellung, man steigt nicht zweimal in den selben fluss – und die radikal konstruktivistische verstärkung dieser einsicht durch heinz von foerster mit seinem satz: *man steigt nicht einmal ein mal in den selben fluss* – gehören seit langem zu meinem *begriffs-sack zeit*.

in der irreversibilität wird der augenblick wichtig, das stets erneuerte gedächtnis, die filter unseres bewusstseins, von dem ich nicht weiss, ob es in seiner prozessualität das durchgelassene oder das ausgefilterte ist, vielleicht auch nur der filtrierapparat selbst: ich werde es nie so genau beobachten können, wie ich für augenblicke den wunsch zur beobachtung erinnere. die metaferketten von sieb und filter, von aus- und eingesiebttem, gefiltertem durch-

ziehen – spicken sozusagen – immer wieder die gespräche, die augenblicke der kommunikation, der bewusst erlebten und genossenen intersubjektivität.

der einmalige *sechste november* ist so gut wie jeder andere zeitpunkt. wie jede aneinander-reihung einmaliger zeitpunkte, so reiht *der zeitpfeil, roman* seine zeitpunkte als *zeit-raum* des sechsten novembers aneinander: in der kontinuierität des einmaligen ereignet sich das leben der figuren.

beim klicken im internet ist mir voriges jahr ein gedicht aufgefallen, das andreas gryphius (1616–1664) zum autor hat. es ist auch für menschen, die frei von religiösen bindungen denken und empfinden, in seiner konklusion zutreffend, man muss nicht religiös sein, um seinen zeitbegriff für sich anwenden zu können.

betrachtung der zeit

*mein sind die jahre nicht,
die mir die zeit genommen;
mein sind die jahre nicht,
die etwa möchten kommen;*

*der augenblick ist mein,
und nehm ich den in acht
so ist der mein,
der jahr und ewigkeit gemacht.*

der augenblick, ihn achtsam zu leben befreit von den ängsten und grämlichkeiten der beobachtung unserer alterungsprozesse, ihn zu beachten und zu beobachten ist natürlich mehr ein vorsatz als eine der tatsachen meines schreib-lebens.

der zweite zentrale begriff von *zeitpfeil, roman* ist das *puzzle*. das *puzzle der augenblicke*: es metaforisiert unsere forschungs- und erforschungsbemühungen um die erweiterungen des ausschnitts, den wir wahrnehmen können, den wir interpretieren können, deren wahrnehmungs- und interpretationsvorgänge wir beobachten und mitteilen können.

anregung für die ausbildung meines puzzle-begriffs ver-

danke ich george perecs einleitung zu seinem grossartigen buch *das leben. gebrauchsanweisung*. (LGb) selbstgemäss, möchte ich sagen, erweitert sich mir der begriff, die expansion des puzzles ist mir zumindest unvermeidlich, ein offenes puzzle, ohne ränder.
als beispiel der *cut fünfundzwanzig* (*cut* nenne ich in diesem buch die kapitel).

puzzle zwei

kaum hat der stammgast martha binder eine überraschung bereitet, indem er das lokal verliess und seinen gesang mitnahm, kommt eva in die ungewohnte stille. erschöpft ersteigt sie den einzigen barhocker, handy und schlüsselbund knallen auf die theke. martha lässt die maschine heisses wasser durchs kaffeemehl pressen, noch hallen die bohrungen und gegenbohrungen aus dem freien tag in ihr nach.

wo ist denn der merdan?

martha weiss es nicht und antwortet nicht.

er fehlt dem lokal, wie ein puzzlestein, der plötzlich aus dem areal des gelösten verschwunden ist, nimmt schütte den dauersprech des schmerzhaft abwesenden merdan auf.

binder geht hinter einer tasse tee in deckung, die milch im earl grey-geschmack hilft beim konzentrieren.

es ist alles wie immer, nur ganz anders, also wie immer.

nichts hat sich verändert, weil sich alles verändert hat.

alles hat sich verändert, weil sich nichts verändert hat.

das bild ist ein element des puzzles, das wir sind.

das puzzle kann nie ganz gelöst werden. auch wenn ich gegenwärtig ganz gelöst bin, werde ich das puzzle nicht lösen können.

auch wenn ich wie alle anderen als element des puzzles die ganze information des puzzles enthalte, werde ich das puzzle nicht lösen.

noch immer ist das puzzle alles, was ich noch nicht bin und alles, was ich nicht mehr bin.

das bild spiegelt mich so lange wieder, bis ich mich wieder erkenne, bis ich bild als element des puzzles wieder erkenne.

eine der schwierigkeiten unseres puzzles besteht für mich nämlich darin, dass ich nicht immer weiss, was gegenwärtig ein element des puzzles ist und was bloss der fetzen eines puzzleteils, ein frame-bruchstück, ein meta-frame-splitter, der vielleicht zu anderen zeiten als element funktioniert hat oder später einmal funktionieren wird.

ich muss die wahl treffen.

ich muss mich entscheiden.

mein blick entscheidet.

mein blick entscheidet mich.

dieses element schaut aus wie ich. schaut mich an wie ich mich anschau.

ich sehe diesem element ähnlich.

der blick in die kamera ist mein blick in die kamera.

dieses bild zeigt mir, wie ich alt sein werde. wie ich bereits jetzt alt genug bin, um angst davor zu haben. ich will nicht die person sein, die mich aus dem bild heraus wiedererkennt. die mich aus dem bild heraus als element ihres puzzle auswählt, deren anblick mich ihrem puzzle einverleibt.

ist es gut für mich, wenn ich geschehen lasse? wenn ich es geschehen lasse?

ist es vielleicht gar nicht meine angst, die ich empfinde?

spüre ich die angst der abgebildeten person?

lauert in ihrem blick die angst vor mir?

die angst davor, später einmal wiedererkannt zu werden, von einem betrachter, einer betrachterin eingesogen zu werden ins puzzle ihrer, seiner identität?

gehört es jetzt zu meinem puzzle, dass ich die angst nicht wiedererkenne?

dass ich die einföhlung verweigere?

ist ignoranz gegenwärtig das passende?

bin ich gegenwärtig überhaupt gut genug drauf, um ein passendes element zu finden oder zu bilden?

wie bin ich drauf gegenwärtig?

wie bin ich überhaupt draufgekommen?

auf das bild und überhaupt?

die person da auf dem bild, das bin ich nicht. niemals werde ich die person da auf dem bild sein.

ist es das, was dich ängstigt?

ist es das, was diese trauer in deinen ängstlichen blick einmischt?

versuchst du mir deine trauer einzumischen?

ist deine verletzlichkeit das element, in dem unsere beiden puzzles jetzt konvergieren?

wir wissen, dass sich alle elemente verändert haben, weil nichts verändert wurde.

gegenwärtig verblasst dein element in meinem puzzle, die überschwemmung trocknet auf.

wenn dir meine sätze nicht gefallen, die kaffeetasse schwenkt gegen die teetasse, ich habe auch andere elemente auf lager.

peter merdans rückkunft stoppt eva schütte beim weiterspinnen seiner puzzlemanie. (ZP, s. 135 ff)

so viel über das noch unpublizierte. es ist nicht das einzige buchprojekt, das ich zur zeit anbiete, doch über texte zu sprechen, die nicht *roman-artig* sind, würde den rahmen dieses puzzle-steins, dieser vorlesung für den augenblick überdehnen.

zum abschluss noch einige weiterführende erinnerungen. sehr viel bestätigung fürs roman-arbeiten verdanke ich lucas cejpek und seinem autorinnen- und autorenlabor *zettelwerk (ZW)*, das 1998 hier im literarischen quartier stattgefunden hat. begegnungen mit autoren und artigen kon-

zepten des romans wie raymond federman (AN) oder peter k. wehrli (KA) waren anregend und erweiternd. die be-
gegnung mit yoel hoffmann und seinem roman *bernhard* (B)
als folge eines zusammentreffens im programm des *zettel-*
werks, gehört bleibend zu meinen guten erinnerungen.

die geschichte von *bernhard* spielt in den dreissiger/vier-
ziger jahren im palästina der europäischen emigranten
und beschreibt ihren alltag, ihre treffpunkte wie das café
atara in jerusalem, während die massenvernichtung der jü-
dischen bevölkerung europas durch die nazis unerbittlich
voranschreitet. das allmähliche eindringen der grauenhaf-
ten tatsachen der weltgeschichte ins bewusstsein der indi-
viduen, die plötzlich den holocaust und sich als überleben-
de begreifen müssen, ist in seiner sanften unerbittlichkeit
eines der stärksten und berührendsten lese-erlebnisse der
letzten jahre.

yoel hoffmann hat sich über lange zeit mit zen-buddhis-
mus beschäftigt, er gehört zu den besten übersetzern von
zen-texten aus dem japanischen ins englische. seit unse-
rem zusammentreffen habe ich zwei von ihm übersetzte
bücher gelesen, ihre lektüre hatte einfluss auf den schreib-
prozess von *zeitpfeil*, roman:

The Sound of the One Hand (ZK) (eine erklärung der
grundlegenden rätselgeschichten, wie sie von ihren mei-
stern den schülern des zen zur meditation aufgegeben
werden) und

Japanese Death Poems (JD) (eine hervorragend kommen-
tierte sammlung von gedichten japanischer mönche, quer
durch die jahrhunderte. es handelt sich bei dieser gedicht-
form um die übung, die letzten bewussten augenblicke
auf der höhe der empfindung und des könnens in einem
gedicht des lebens einzufangen).

abschliessend der *cut siebenunddreissig*, eine lokalszene,
ein schnitt durch gehirnforschung, zen-buddhismus und
die freuden des publikums mit der hundehaltung ihrer mit-
menschen.

koans aus der emergenzgasse
wir kommen als gehirn und körper auf die welt, um uns stets mit neuem
zu konfrontieren, denkt philipp und tunkt sein croissant in den milch-
schaum.
ein laufkunde joggt ins café und ruft: hat mein killerhund buddhanatur?
und verschwindet wieder.
kommt herein, sagt nicht MU und ist schon wieder weg. die aushilfskraft
rüttelt die kaffeemühle zurecht.
der gast sitzt aufrecht auf seinem hocker.
MU, füllt er bellend die lücke. das croissant in der hand behaltend, gibt
er der versuchung nicht nach, die entzündete stelle in seinem nacken
zu kratzen. sein organismus mag es gar nicht gern, dass man ihm einen
chip unter die haut geschoben hat. jetzt wehrt er sich mit einer ent-
zündung. eine ganze armada von abwehrzellen strömt an den ort, wo
der fremdkörper sitzt und versucht die oberfläche des siliziumchips an-
zukuabbern.
wenigstens gibt es keine wucherungen, findet der detektiv etwas positi-
ves an der situation. das vorige mal hatte wucherndes bindegewebe die
elektroden umwachsen, was den chip auf natürliche weise isolierte. mein
bindegewebe isolierte mich.
philipp tunkt und saugt.
etwas künstliche intelligenz liegt im terrarium, siebenunddreissig hirn-
zellen bedecken einen chip mit seinen sechsundzwanzig halbleiterfäden,
die im rechten winkel übereinander gelegt eine art schachbrettmuster
ergeben. an den hundertneunundsechzig kreuzungspunkten können
elektrische impulse aufgezeichnet werden.
die aushilfskraft holt das aufzeichnungsgerät hinter den weinflaschen
hervor. zitier mir was, regt sie philipp an.
momentan sitze ich hier
wegen der bäume, weil es herbst ist.
mach dir keine sorgen,
geld werden wir immer haben.
die lebenden neuronen sind mit dem laptop der kellnerin verschaltet.
auch heute wieder ist mit der verlässlichkeit der mit elektronischen bau-
teilen verbundenen hirnzellen gut rechnen, stets von neuem zählt das
zellennetz drei und fünf zu acht zusammen.
der laufkunde joggt herein. wie arbeitet MU? und joggt sich ohne kon-
sumation weg.
philipp steht auf und schwingt seine arme vor und zurück, macht drei bis
fünf schritte und sagt: wenn es nötig ist, gehe ich, ist es nötig zu sitzen,
sitze ich, und setzt sich.
der laufkunde kehrt zurück. von mir zu hier und wieder zu mir laufe ich
auf acht kilometern an vielen strassenbahnstationen vorbei. ich kenne
keinen himmel, keine erde, keine berge und keinen fluss, keine bäume,
keine pflanzen. ich kenne nichts, weder dich noch mich, noch das nichts,
das mein wort ist. verjoggende signalfarben.
no thing perfect, findet philipp sprache wieder. auch wenn ihm der code
seines nervensystems ein rätsel bleibt, fest steht immerhin eins: alle seine

informationen werden auf die gleiche art und weise übertragen, nämlich als elektrochemischer reiz.

nona, sagt die aushilfskraft, die nona heisst.

das elektrische signal breitet sich in form von geladenen natrium- oder kalium-ionen (das mineralwasser bietet philipp eine ganze anzahl davon) über wenige nanometer kleine kanäle durch die zellmembran aus.

wie spricht das hirn?

an stelle einer antwort baut die aushilfskraft das schachspiel auf.

zu gewinnen und zu verlieren sind heute rezeptormoleküle, die auf denjenigen nervenzellen sitzen, die sich in bestimmten bereichen des gehirns befinden, die mit lernen und gedächtnis zusammengedacht werden. je mehr rezeptormoleküle jemand hat, umso aktiver sind die nervenzellen, umso besser merkt, umso besser denkt man.

der verlierer darf die gegenprobe machen.

philipp hat sich von seiner letzten pechsträhne noch nicht ganz erholt, obwohl er das überwachungsspiel eifrig betreibt. es ist nämlich so, dass der intelligenznachteil durch fehlende moleküle wieder aufgeholt werden kann, wenn die verlierer nur eifrig in immer neue spiele einsteigen. die vielen herausfordernden überraschungen des puzzles, das immer neue rätsel aufgibt, scheinen philipp das ideale training zu sein, um den schlaugespielten mitspielern gegenüber aufzuholen.

der laufkunde joggt auf die toilette.

running gaga, ätzt nona.

du bist am zug. philipp blickt sich im café um. die unangenehmen erfahrungen, die er in dieser umgebung machen durfte, sie kehren als gedächtnis zurück. er holt auf.

der laufkunde joggt aus dem lokal. eine entzündete stelle über den okzipitallappen schmückt den glatzig geschorenen schädel.

vor dem ziehen der schachfigur versucht philipp alle möglichen orientierungen von ecken und kanten im gesichtsfeld festzustellen. gespannt wartet er darauf, welche seiner nervenzellen wohl erregt werden, weil die äusseren reize genau den kategorialen bedingungen entsprechen, für die seine analyseprogramme bereitstehen.

MU, zitiert nona zwanzig mal die silbe fürs unendliche, ehe der detektiv zieht.

katsu! schreit der laufkunde aus der emergenzgasse ins lokal.

das spiel geht weiter als wäre nichts. (ZP. s. 200ff)

die aufgelockerte stimmung im café interphase, diesem ebenso behelfsmässigen wie unvermeidlichen meditationsraum, nimmt etwas auf von dem humor und der offenheit – hoffe ich zumindest – wie ich sie in den erzählungen janwillem van de weterings (RL, s. 25) gefunden habe, in seinem buch *reine leere – erfahrungen eines respektlosen zen-schülers*. in diesem neuesten autobiografisch-fiktionalen buch des krimi-autors und zen-erzählers findet sich

auch ein expliziter hinweis auf yoel hoffmanns übersetzung der erläuterten koans.

abschliessend noch eine bemerkung zum schreibvorgang meiner vier besprochenen bücher: jedes ist in seinem unterschiedlichen, unterscheidbaren werkcharakter als sequenz von handlungen verstehbar, denen die beachtung eines konstruktivistischen imperativs heinz von foersters (WG, s. 147) innewohnt. obwohl es mir nicht immer möglich ist danach zu handeln, leitet er oft – ich hoffe immer öfter – in den augenblicken meiner synkreation von literatur, seltener in bezug auf den literaturbetrieb, mein sprachhandeln. er lautet:

ich werde stets so handeln, dass die gesamtzahl der wahlmöglichkeiten zunimmt.

*gewidmet ist dieser text mit dank
den österreichischen steuerzahlerinnen und steuerzahlern.
ohne die arbeitsstipendien der 90er jahre,
wie ich sie im rahmen der literaturförderung,
von der stadt wien
und der literaturförderungsabteilung des bundes
erhalten habe,
hätten weder die besprochenen noch die anderen
bücher, texte, werke
in dieser zeit entstehen können.*