

Eleonore De Felip
(Innsbruck)

*Inwendige Landschaften oder Die leeren Räume der Sprache
Peter Waterhouse' «Spaziergang als Himmelskunst» und
Oswald Eggers «Im Anger des Achilles»
Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Lektüre*

Abstract

This essay focuses on two contemporary poems and illustrates both the possibilities and the difficulties of a scholarly reading. Since both poems resist a hermeneutic approach, the essay combines a structural analysis with different poststructural perspectives in the light of concepts proposed by scholars like Derrida, Lacan and Foucault. Instead of trying to understand the “meaning” of the texts, this essay describes the poetic strategies the poems use to evoke an atmosphere of wideness and permeability (Waterhouse) and to create an autonomous poetic reality beyond linguistic standards and logical norms (Egger).

Peter Waterhouse und Oswald Egger zählen zu den profiliertesten Stimmen der deutschsprachigen literarischen Avantgarde. Ein besonderes Merkmal der Literarizität ihrer Gedichte ist das hohe Maß ihrer Ambiguität und Autoreflexivität. Von Seiten der RezipientInnen mahnen sie die Fähigkeit ein, mit der Weite und Offenheit «fließender Signifikationen»¹ umzugehen, sowie das Vermögen, die Leere wissenschaftlich zu beschreiben, die sich dort auftut, wo die Texte Signifikationen verweigern. Jede inter-

¹ Der Terminus «fließende Signifikation» geht auf Jacques Lacan zurück, der das Saussuresche Zeichenmodell (und seine Terminologie) mit dem Freudschen Erklärungsmodell der menschlichen Psyche verband. So wie sich das menschliche Begehren notwendigerweise immer auf etwas Abwesendes beziehe, so verweise auch der Zeichencharakter der Sprache strukturell auf etwas fundamental Absentes. Die, wie Lacan sagt, «unendliche Bewegung des Signifikats unter dem Signifikanten» (Jacques Lacan: *Schriften II*, ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin, Quadriga, 1991³, 36) weise auf einen leeren Grund hin, auf die Absenz eines transzendentalen Signifikats. Auf Lacans Theorie gründet sich die Forschungsrichtung des sog. Psychostrukturalismus.

pretatorische Vorgehensweise muss sich vor ihnen in besonderer Weise kontinuierlich methodisch selbst reflektieren. Im Fokus der folgenden Überlegungen stehen zwei Gedichte – «Spaziergang als Himmelskunst»² (1986) von Peter Waterhouse und «Im Anger des Achilles»³ (2004) von Oswald Egger – und die Frage nach den Möglichkeiten und den Grenzen ihrer wissenschaftlichen Lektüre.

Waterhouse' wunderbar leichte Sprache ereignet sich wie ein «Spaziergang» der Wörter, so bedeutungsleicht und «geheimnislos»⁴ scheinen sie einherzukommen. Es gibt einfache Sätze, eine Handvoll sinntragender, ganz unspektakulärer Wörter, die mehrfach wiederkehren. Wortverbindungen tauchen wiederholt auf, Bestandteile von Versen werden verschoben, ein klein wenig gedreht, verändert, ein neues Wort taucht auf, doch alles geschieht wie nebenbei, in einem ruhigen, fast zärtlichen sprachlichen Gestus. Keine schwierigen Metaphern, kein verquerer Satzbau erschwert die Lektüre. Wie lichte Wolkenformationen verändern sich die Wortkombinationen vor den Augen der LeserInnen. Und am Ende scheint es, als hätte der «Sinn» sich ins Blau des Himmels verflüchtigt.

Eggers Text führt auf vielfältige Weise die eigene Unlesbarkeit vor. Er inszeniert ein kunstvolles Oszillieren von lesbaren Zeichen und solchen Zeichen, deren Lesbarkeit phonetisch durch Buchstabenballungen, semantisch durch Kombinationen von diffusen Signifikaten erschwert wird. Nachvollziehbare, d.h. den Sprachkonventionen folgende, und «unsinnige» grammatikalische Konstruktionen folgen aufeinander. Wie ist ein solcher Text zu lesen? Mit welchem wissenschaftlichen Begriffsinventarium ist seine Literarizität zu beschreiben? Für Texte, die die eigene Unlesbarkeit inszenieren, hat Paul de Man den Begriff «Allegorien des Lesens»⁵ geprägt. Nicht eine gelungene Lektüre sei hier das Ziel der Lesebemühungen, sondern eine Leseerfahrung, die in ihrer Qualität einer neuen Wirklichkeitserfahrung gleich- oder nahekomme. An Eggers Text soll Ulf Stolterfohts «Arbeitshypothese» «Gedichte liest man nicht, um sie zu ver-

² Waterhouse, Peter: *passim. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986, 19.

³ Egger, Oswald: *Prosa, Proserpina, Prosa*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 74-95.

⁴ Der Begriff «geheimnislos» ist Waterhouse' Buch entnommen (Waterhouse, Peter: *Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch*. Salzburg/Wien, Residenz, 1996). Die darin enthaltenen Reflexionen zu Texten und Schreibweisen anderer Autoren lesen sich auf der RezipientInnenseite wie poetologische Selbstreflexionen des Autors.

⁵ «Allegories of Reading». s. De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Aus d. Amerik. v. Werner Hamacher u. Peter Krumme. M. e. Einl. v. Werner Hamacher. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

stehen, sondern um das Verstehen ein bisschen besser zu verstehen»⁶ exemplarisch überprüft werden.

Wie sind lyrische Texte zu interpretieren, die sich einer hermeneutischen Interpretation weitgehend verweigern? Wie ist die Poetizität von Texten zu beschreiben, die das «Stumme der Sprache»⁷ vorführen? Wie kann die Struktur eines Textes analysiert werden, wenn er sich konstant zu bewegen scheint, wenn sein Konstitutionsprinzip gerade darin zu liegen scheint, dass er sich progressiv entwickelt? Wie ist hier dem Anspruch einer «polyperspektivische[n], theoretisch fundierte[n] wie methodisch reflektierte[n] Literaturwissenschaft»⁸ zu genügen?

Im Wesentlichen soll hier versucht werden, dem integrativen Ansatz einer «Analyse und Interpretation als Kooperations- und Differenzmodell» zu folgen, wie ihn Jahraus⁹ 2004 vorschlägt. Auf der Basis einer strukturalen Analyse werden Möglichkeiten überlegt, wie die rein textgestützte Beschreibung mit anderen theoretischen Ansätzen verknüpft werden kann, so z.B. mit der poststrukturalistischen Öffnung des Textbegriffs, mit Barthes' Konzept der «Lust am Text» oder mit Foucaults diskursanalytischen Überlegungen zum «Anderen» und mit seinem Plädoyer, in der Leere das Leere zu denken¹⁰.

Interpretieren heißt also zunächst, auf der primär-semantischen Ebene¹¹ jene Textstrategien zu analysieren, die die Negation von Sinn intendieren. Eine strukturale Analyse wird aufzeigen müssen, dass die Texte in mehrfacher Hinsicht uninterpretierbar bleiben. Darüber hinaus versucht

⁶ Stolterfoht, Ulf: *Noch einmal: Über Avantgarde und experimentelle Lyrik*. <http://www.lyrikkritik.de/Stolterfoht%20-%20Avantgarde.html>.

⁷ Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 545.

⁸ Klawitter, Arne/Ostheimer, Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 8.

⁹ Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel, Francke, 2004. 338-364.

¹⁰ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, 412: «In der heutigen Zeit kann man nur noch die Leere des verschwundenen Menschen denken. [...] Dieses Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raumes, in dem es schließlich möglich ist, zu denken».

¹¹ Zu den Texten als sekundären semiotischen Systemen s. Köppe, Tilmann/Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Weimar, Metzler, 2008, 50; s. auch Jahraus, a.a.O., 350ff.; Die Differenzierung von primären und sekundären semantischen Ebenen geht auf Lotmans Begriff des «Sekundären» zurück (Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München, Fink, 1993⁴).

eine integrierende Interpretation, die besondere Fähigkeit von Texten zu beleuchten, eigene Bedeutungsräume und Wirklichkeitsdimensionen zu erschaffen. Auf dieser sekundär-semantischen Ebene, die erst durch die Texte zustande kommt, entstehen Sinneffekte aus den textspezifischen Bewegungen der Sprache. Hier kann die Strukturanalyse mit einem poly-perspektivischen Interpretationsansatz kombiniert werden. «Interpretation kümmert sich um jene Sphäre des Textes, die Sinn entzieht und Interpretation verweigert, aber eben als Komplement gerade jener Seite, die Sinn dispositioniert und Interpretation erzwingt und ebenso ermöglicht»¹². Ein Interpretationsziel könnte darin liegen, die Besonderheit der Subversivität beider Texte zu erfassen, die sich darin zeigt, dass sie die Differenz von Aussage und Nicht-Aussage, von Bedeutung und Nicht-Bedeutung zu integrieren vermag.

Peter Waterhouse: «Spaziergang als Himmelskunst»

- 1 Guten Tag Kunst: So muß man beginnen. Warum? Im Grüßen
- 2 bleiben die Übergänge sichtbar. Die Grundlage des Grüßens heißt:
- 3 Es gibt nur Übergänge, die gute Welt ist ein einziges Sagen:
- 4 Guten Tag, und kommt herüber
- 5 als Dinge (erstens: Die Maispflanze ist ein einziges Grüßen
- 6 wie es nach oben wächst; zweitens: Der Holzboden ist ein einziger Gu-
ter Tag
- 7 von unten; drittens verweist auf viertens
- 8 man kann das alles zählen) und
- 9 es gibt die stumme Nacht auch (brennt in ihrer Weise
- 10 in den Augen, rauscht in den Ohren
- 11 macht unsern Atem so schwarz. Die Grundlage der Nacht heißt:
- 12 Es gibt nur Untergänge: Der großlose Gang des Gelösten
- 13 in die Tiefe – verfluchte Tiefe. Wir
- 14 sind nicht tief, der eigen Abgrund heißt Fuß
- 15 im Kopfstand werfen wir diesen Abgrund Richtung Götter
- 16 zehn Engel die Zehen und jeder Engel sagt:
- 17 Guten Tag Kunst des Kopfstands. Kopfstand und Fußstand gemeinsam
heißen:
- 18 Wir sind oben, wir sind im höchsten Himmel
- 19 am Gruß erkennt jeder unsern Himmel: Lichtes Europa
- 20 könnte gemeint sein, Wolkenbewegung, Augenbewegung
- 21 über unsern Köpfen ist zu sehen der weitgezogene Gute Tag
- 22 den wir verwandeln, die Verwandlung lautet manchmal:

¹² Jahraus, a.a.O., 342.

- 23 Guten Tag Kunst. Wo sind wir? Wir sind weit oben und
24 weitgezogen. Wir sind nicht weit oben genug, aber
25 wir sind das Brennen, das Rauschen, der schwarze Atem
26 im guten Übergang. Gehen heißt: Grundlage, Europa, weite Verwand-
lung und Himmel in eins
27 wir sind begrüßenswerte Künstler des Spaziergangs.

Das Gedicht erschien 1986 im Band «passim», darin in Teil I («Wo sind wir jetzt?»). Die 27 Verse sind nicht strophisch gegliedert, sie bilden ein akustisch und optisch zusammenhängendes Ganzes. Alle Verse enden mit einem Enjambement, was die enge semantische Verbindung zwischen ihnen zusätzlich betont. Die Verse 2, 3, 11, 16, 17 und 22 enden mit einem Doppelpunkt: er signalisiert, dass die eigentliche Aussage jenseits der Grenzlinie des Versendes liegt. Er markiert optisch den fließenden Übergang von der einen auf die andere Seite der (Vers-)Grenze. Freie Rhythmen bestimmen das Lese- und Sprechtempo. In satzgrammatikalischer Hinsicht überwiegen einfache Hauptsätze; nur in Vers 21/22 gibt es einen Relativsatz («... über unsern Köpfen ist zu sehen der weitgezogene Gute Tag den wir verwandeln ...»), der durch keinen Beistrich vom Hauptsatz getrennt ist; auch hier signalisiert die fehlende Interpunktion das Aufheben einer Grenze, ein Ineinander-Übergehen der Satzteile. Dass die vielen elliptischen Sätze in Form von Anreden («Guten Tag Kunst») weder Beistriche noch Rufezeichen haben, hebt die orale Dimension der Rede hervor, ihren performativen Aspekt, den aufs Hören und nicht aufs Lesen gerichteten Lautcharakter der Sprachzeichen. Auch Hauptsätze reihen sich aneinander, ohne dass sie durch Interpunktionen optisch getrennt würden; nur das Enjambement markiert eine kurze Pause, ein Atemholen der Sprache (v. 14 «der eigene Abgrund heißt Fuß», v. 15 «im Kopfstand werfen wir diesen Abgrund Richtung Götter», v. 15 «zehn Engel die Zehen ...»). Andererseits folgt die Interpunktion manchmal auch den Regeln der normierten Satzgrammatik (v. 1/2 «So muß man beginnen. Warum? Im Grüßen bleiben die Übergänge sichtbar»). Der Text als Ganzes betont abwechselnd den mündlichen und den schriftlichen Charakter der Sprache und lässt sie gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Insgesamt entsteht der Eindruck eines sehr kompakten Ganzen, einer äußerst dichten Textur. Wirkliche Pausen setzen nur die Enjambements. Zwischen den Lauten markieren sie Momente der Stille, zwischen den Schriftzeichen Momente der Leere.

Die Sprache ist einfach, repetitiv, zur Monotonie neigend; das Vokabular, zum Großteil der Alltagssprache entnommen («Himmelskunst» ist die einzige Metapher), und die freien Rhythmen evozieren einen Parlando-

Stil. Auf der primär-semantischen Ebene der einzelnen Wörter ist die Sprache verständlich, nachvollziehbar, weder rar noch dunkel. Unklarheiten und Unverständlichkeiten entstehen durch die ungewohnten Beziehungen der Wörter zueinander, durch irritierende Relationen. Die «Kollisionen» entstehen auf der Ebene des Textganzen, des Textgefüges als eigenem, zweiten Bedeutungssystem. Die einfachen, beinahe alltäglichen Wörter werden innerhalb des Textes wiederholt und in stets wechselnde Kontexte gestellt. Die Nähe anderer Wörter verändert das Signifikat eines Wortes. Der Text als Ganzes, als ein System von permutierender Wiederholung, zeigt: die Signifikate der Wörter stehen nicht fest, sondern verändern sich fließend, in der jeweiligen Nähe und Abgrenzung zum jeweils nächsten Wort entfaltet sich der Sinn der Wörter als «différance»¹³, d.h. als eine Bewegung des Bedeutens, als das unabgeschlossene, unabschließbare Spiel von Verweisungen von «Spuren»¹⁴. Da diese innerhalb eines sprachlichen Zeichens unendlich zerstreut und also uneinholbar sind, führt der Text vor, was Derrida das Phänomen der «Dissemination»¹⁵ nennt. Ihn zu lesen, bedeutet also, ihn Wort für Wort zu lesen, wie ein Spaziergänger langsam Vers für Vers zu erkunden und dabei «Spuren» zu sammeln.

Die Komposition des Gedichts ist sehr kunstvoll. Titel, erster und letzter Vers bilden einen Rahmen, in welchem die tragenden Wörter einander spiegeln. Mit «Spaziergang» beginnt der Titel, mit «Spaziergang» endet das Gedicht. «Spaziergang als Himmelskunst Guten Tag Kunst. So muß man beginnen. Warum? Im Grüßen ...» wird am Ende spiegelverkehrt wieder aufgenommen: «... weite Verwandlung und Himmel in eins wir sind begrüßenswerte Künstler des Spaziergangs». Der Rahmen führt alle «Kernwörter» des Gedichts vor (Spaziergang, Himmel, Kunst, das Grüßen) sowie auch schon das poetische Verfahren der Permutation: die Kernwörter treten, in wechselnden Konstellationen, immer wieder auf; die Nähe anderer Wörter taucht sie in ein neues Licht; ihre Bedeutung, die aus der Abgrenzung zur Bedeutung anderer Wörter entsteht, ändert sich kontinuierlich. Die Wörter verweisen in erster Linie aufeinander, nicht auf ei-

¹³ Derridas berühmter Neologismus «différance» indiziert die Spielbewegung der Bedeutungen, d.h. die differentielle Verweisung von «Spuren» in differenten Zusammenhängen. Eine absolute Bedeutung würde einen transzendentalen Sinn voraussetzen, den es, so Derrida, nicht gibt. S. Derrida, Jacques: *Die différance*, in: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart, Reclam, 1990, 76-113. S. auch: Klawitter/Ostheimer, a.a.O., 212-237; Köppe/Winko, a.a.O., 113-127; Jahraus, 2004, a.a.O., 321-327.

¹⁴ Derrida, Jacques: *Die différance*, a.a.O., 99, 105.

¹⁵ S. dazu Klawitter/Ostheimer, a.a.O., 217-223.

ne Bedeutung, die außerhalb ihrer selbst liegt und die es zu entdecken gilt. Ein Vers verweist auf den nächsten, übernächsten und überübernächsten; der letzte Satz verweist auf alle vorausgegangenen Sätze. Der letzte Satz enthält alle früheren Sätze. Jedes Wort integriert die Nähe der anderen Wörter und spiegelt die Ferne derer, von denen es sich entfernt. Aus einer Handvoll Basiswörtern entsteht eine dichte Textur aus Querverbindungen, Vor- und Rückverweisen. So inszeniert das Gedicht, wovon es handelt: eine ununterbrochene Bewegung, ein Auf- und Absteigen der Bedeutungen («Kopfstand und Fußstand»), ein Umdrehen (Kopfüberstehen) und Zusammenführen.

V. 1: Der Text «tut» gleich, was er sagt: «Guten Tag Kunst: So muß man beginnen». Er begrüßt die Kunst und kommentiert zugleich seinen Gruß. Er begrüßt das, was zu werden er im Begriff ist; er heißt die Dimension willkommen, die zu schaffen er gerade beginnt. Er heißt sich selbst, sein eben begonnenes Dasein willkommen. Das poetische Sprechen ist hier zu einem Sprechen geworden, das sich verdoppelt hat. Es sagt etwas aus und reflektiert zugleich die Sprache, in der es spricht, indem es ihre Aussage vorführt¹⁶. So erklärt es gleich, warum dieser Gruß notwendig ist. «Warum?», heißt es, «Im Grüßen». Dann sorgt ein Enjambement für einen Moment des Nachdenkens. Das Gedicht holt Atem.

V. 2: «bleiben die Übergänge sichtbar». Nicht wird gesagt, um welche Übergänge es sich handelt. Keine Beispiele werden angeführt. Erklärt wird nur der Zusammenhang von Grüßen und Übergängen. «Die Grundlage des Grüßens heißt:» Wieder Atemholen.

V. 3-8: «Es gibt nur Übergänge, die gute Welt ist ein einziges Sagen»: Atemholen «Guten Tag». Es ist keine logische Erklärung, die geboten wird. Es wird nicht gesagt, wer wen begrüßt (wer ist «man?»), was wohin übergeht, was genau «die gute Welt» ist. Was folgt, könnte als Veranschaulichung des Gebrauchs von «Übergängen» gelesen werden. Auf einen ersten Doppelpunkt folgt eine Erklärung, die wiederum in einen Doppelpunkt mündet. Die Erklärung wird offensichtlich präzisiert, der Satz geht weiter; in v. 5 öffnet sich eine Klammer, die eine Erklärung suggeriert, die wiederum eine Aufzählung mit jeweiligen Doppelpunkten enthält. Die Sprache verdeutlicht, erklärt und beschreibt sich selbst, ihre innere Bewegung, ihre Aussage, ihre Methode.

«Im Grüßen bleiben die Übergänge sichtbar». Ein Gruß heißt etwas (jemanden) willkommen, der zuvor noch nicht da war. Ein Gruß nimmt

¹⁶ In der Selbstimplikation der poetischen Rede sieht Foucault eine der Grundbedingungen der modernen Literatur. S. Foucault, 2001, 547.

das Kommen des Neuen achtsam wahr, er bekundet seine Freude über das Neue, er wünscht ihm einen guten Tag. Im Gruß ist der Übergang vom Vorhin aufs Jetzt freudig festgehalten, freudig benannt. Die gute Welt besteht aus Momenten der liebevollen Wahrnehmung, der freundlichen Begrüßung, der Offenheit dem Neuen gegenüber.

V. 4-6: «... und kommt herüber als Dinge (erstens: Die Maispflanze ist ein einziges Grüßen wie es nach oben wächst ...)». Die in die Höhe wachsende, sich öffnende Pflanze suggeriert die bejahende Geste des Grüßens; die Pflanze wächst in die Welt hinein, verlängert sich ins Dasein, öffnet und verschenkt sich.

V. 6-7: «zweitens: Der Holzboden ist ein einziger Guter Tag von unten ...». Der Holzboden trägt uns, er ist für die, die er trägt, die feste Unterlage, auf der gestanden werden kann, er heißt sie willkommen. Der Holzboden und die Maispflanze haben die Qualität der Unscheinbarkeit, die eine Qualität der leicht vergessenen und selbstverständlichen Dinge ist, der Dinge am Rand; ihr Gruß hat die Qualität der Stille, der Lautlosigkeit.

V. 7-8: «drittens verweist auf viertens man kann das alles zählen»). Die Aufzählung wird ganz allgemein, «unansehnlich» im Sinne von «nicht-anschaulich». Die Sprache selbst zieht sich an den Rand der Aussage zurück, hat nun selbst die Qualität der Unscheinbarkeit und Lautlosigkeit angenommen. Wo «drittens» und «viertens», «man» und «alles» gesagt wird, ohne dass gesagt wird, was und wer damit gemeint ist, wird die Sprache «still», «unbedeutend». V.8: «man kann das alles zählen». Es ist ein Satz voller «a»-Laute, ein lautlich weit offener Satz. Was zählbar ist, ist real, hat die Qualität der Sichtbarkeit oder Fühlbarkeit, der Hörbarkeit oder der Riechbarkeit. Es kann zumindest gedacht werden und hat die Qualität der gedanklichen Realität. Ein lautlich weit offener und doch lautloser Satz enthält alles Wahrnehmbare. Um aber wahrgenommen zu werden, braucht das Wahrgenommene jemanden, der es wahrnimmt. Dies ist seine Existenzbedingung. Tatsächlich folgt nun eine Art Einschränkung, ein Kippen ins Gegenteil, ein Einwand.

V. 8-11: «und es gibt die stumme Nacht auch (brennt in ihrer Weise in den Augen, rauscht in den Ohren macht unsern Atem so schwarz)». Die Nacht ist stumm, nicht still. Dem Stummsein haftet etwas Unfreiwilliges an. Stummheit indiziert eine Unfähigkeit, ein Leiden an der Sprachlosigkeit. Stille hingegen ist die Entscheidung, die Wörter nicht zu gebrauchen oder sie lautlos zu gebrauchen. Die Nacht hat die Fähigkeit verloren zu sprechen. Die Nacht hat mit Verlust und Abwesenheit zu tun. «Nacht» scheint hier keine eigene positive Qualität zu haben. «Nacht» ist Nicht-Tag, ist ein Nicht-Wort, ist Nicht-Gruß. Die Nacht «brennt» im Seh-Or-

gan Auge. Der Vers suggeriert: Wo das Auge nicht grüßt, «brennt» es. In den großlosen Ohren ist keine Stille, sondern ein störendes Rauschen, eine Un-Stille. Auch der Atem, die unsichtbare Basis des lebenden Organismus, verfärbt sich schwarz. «Schwarz», ein in den Gedichten von Waterhouse wiederholt auftauchendes Wort¹⁷, hat die Qualität der Kehrseite, der Rückseite, des Hintergründigen, des Noch-zu-Integrierenden.

V. 11-13: «Die Grundlage der Nacht heißt: Es gibt nur Untergänge: Der großlose Gang des Gelösten in die Tiefe – verfluchte Tiefe». Wieder eröffnet ein Doppelpunkt eine Erklärung, die ihrerseits in einen Doppelpunkt mündet, dem eine weitere Präzisierung folgt. V.2 und 3 werden permutiert. Die Sprache wiederholt sich selbst, bleibt unspektakulär und sparsam; sie dreht und wendet das vorhandene Sprach-Material, beleuchtet es neu, entlockt ihm neue Nuancen. Die Grundlage der Nacht – dies suggerieren die Verse – ist eine Abwärtsbewegung, ein unaufhaltsamer Niedergang, ein Verlöschen, ein Zu-Ende-Gehen. Die Permutation der Formel «Die Grundlage ... heißt: es gibt nur ...» evoziert das Permutierte, Weggelassene, Ersetzte, hier das Grüßen. Die Permutation integriert ex-negativo das nicht-anwesende Grüßen; sie betont dessen (schmerzliche) Abwesenheit. Dann folgt das elliptische «Der großlose Gang des Gelösten in die Tiefe – verfluchte Tiefe». Der Satz inszeniert den Abbruch, das Verstummen, das Absinken der Sprache in eine unheilvolle, von einem «bösen», einem übelwollenden Satz verdunkelte Tiefe. Wer großlos geht – dies suggeriert der Vers –, hat sich selbst aus den Verbindungen gelöst, aber nicht erlöst. Wer keinen Grund mehr sieht, etwas willkommen zu heißen, stellt sich abseits, tritt aus Gemeinsamkeiten, Erwiderungen, aus Momenten der Freude heraus. Nicht mehr zu grüßen heißt wohl: sich verschließen.

V. 13-14: V. 14 enthält die entscheidende Zäsur. Die unmittelbare Antwort auf die Tiefe ist das «Wir» – dann ein Enjambement, die Sprache zögert – «wir sind nicht tief». Aus «man» ist «wir» geworden. «Wir» hat eine Kontur, ist kein vereinzelt Ich, aber auch kein anonymes man. «Wir» erkennt sich in einer Gemeinschaft. Der Abgrund reicht nur bis zum Fuß: «wir» ist getragen, unter «wir» ist kein Abgrund. «Wir» dreht die Verhältnisse um, «wir» ist selbstbestimmt, ist kein Opfer des Untergangs. «Wir» definiert die Richtung des Abgrunds.

¹⁷ Z.B. in «Verwerfung, Bedeutung, Permutation» («passim», 63): «... Man kann sich mit Hilfe der Augen sehr schwarz machen. Schwarz ist nur weiß ... [...] So war das also. So hat man uns hingestellt. So hat man das Schwarze in uns genannt ...».

V. 15. «im Kopfstand werfen wir diesen Abgrund Richtung Götter». «Werfen» ist ein kraftvoller, rebellischer Akt. Der sprach- und großlose Abgrund wird denen zurückgeworfen, die ihn verursacht haben mögen (Ab-göttern, falschen Göttern) oder auch in eine heilsame Richtung gedreht, in die Nähe der Götter, des Göttlichen. Mehrfache Lesarten sind möglich, die verschiedenfarbigen Nuancen eines Wortes eröffnen einen Fächer an semantischen Möglichkeiten. Die Zehen stehen nun dem Himmel am nächsten, werden zu Engeln, zu Vermittlern, Botschaftern des Himmels.

V. 16 ist ein e-Vers. «zehn Engel die Zehen und jeder Engel sagt» V.17 «Guten Tag Kunst des Kopfstands ...». Die vielen e-Laute strahlen Helligkeit und Leichtigkeit aus. Begrüßt wird die Kunst der Umkehrung.

Die Verse 17-20 handeln von der Kraft der Permutation, von der Verwandlung, die einen Blickwechsel bedeutet. «Kopfstand und Fußstand gemeinsam heißen: Wir sind oben, wir sind im höchsten Himmel ...». Begrüßt, mit aller Kraft willkommen geheißen wird der Wechsel der Perspektive. Es folgt eine Engführung der tragenden Begriffe «Himmel», «Gruß», «oben», «Bewegung», «Verwandlung» in einem glücklichen, euphorischen Ton. Neu im Akkord der Wörter ist «lichtes Europa». «... am Gruß erkennt jeder unsern Himmel: Lichtes Europa könnte gemeint sein ...». Die metasprachliche Reflexion zieht Europa als Objekt der Begrüßung in Erwägung. Das Signifikat bleibt weit offen. Nicht gesagt wird, was mit Europa gemeint ist und was seine lichte Seite ist. «Europa» bleibt offen für semantische «Einfälle». Was definiert Europa? Die Menschenrechte, die Demokratie, die Gleichstellung der Geschlechter, der Schutz der Minderheiten? Oder impliziert «lichtes Europa» auch eine Art Trauer? Impliziert «lichtes Europa» auch die Erkenntnis, dass es sich um etwas Unerreichbares handelt?

V. 20-23: Auch «Wolkenbewegung» und «Augenbewegung» könnten die Referenzpunkte von «Gruß» und «Himmel» sein. Der Gruß verwandelt die Augen- und Wolkenbewegungen; oder: die Verwandlung (Permutation) der Augenbewegungen führt zum Gruß, der wiederum den Tag verwandelt. Zwischen den Versen 13 und 23 folgen drei Doppelpunkte aufeinander; eine Erklärung ruft die nächste auf den Plan, die wiederum in eine Erklärung mündet: «Guten Tag Kunst». Die vielfachen Selbstreflexionen münden im Gruß, die letzte Erklärung ist die Wiederholung der Grußformel.

V. 23-27: Die letzten Verse stellen eine Frage («Wo sind wir?») und geben mehrere Antworten. Diese sind semantisch so weit offen, dass sie als Widerspruch und als Ergänzung gelesen werden können («Wir sind weit

oben und weitgezogen. Wir sind nicht weit oben genug, aber wir sind das Brennen ...»). Die Wörter «brennt», «rauscht», «schwarz», «Untergänge» des mittleren Teils werden permutiert. Nun werden «wir» und «das Brennen», «das Rauschen» und «der schwarze Atem» «im guten Übergang» zusammengeführt. V. 26 führt die zentralen Wörter im «Gehen» zusammen: «Grundlage, Europa, weite Verwandlung und Himmel in eins». Die zentralen Licht-Wörter bilden die abschließende Engführung. Die Begriffe bleiben abstrakt, semantisch offen, doch durch die Nähe treten sie in Beziehung zueinander, schaffen eine Atmosphäre von Licht, gewinnen gemeinsam an Leichtigkeit. Isoliert betrachtet, bleiben die Abstrakta leer und unlebendig. Doch in der Beziehung zueinander beginnen sie zu leben.

V. 27: Das Gedicht endet mit einer glücklichen Selbstaussage: «... wir sind begrüßenswerte Künstler des Spaziergangs». Der «Spaziergang als Himmelskunst» führt einen «Übergang» der Wörter vor. Er ist ein Grenzgang der Wörter zwischen der Ebene der Bedeutungen und der Dimension der Bedeutungsleere. Er führt «das Schönste der Welt» vor: «die Undeutbarkeit und die Undarstellbarkeit»¹⁸.

Das Grüßen ist ein Akt der Bejahung. Bejaht werden die Übergänge, werden die Veränderung, das Fließende der Welt, die sich verändernden Formationen. Bejaht wird eine Dimension der Kunst, die die Bewegung ihrer Signifikate und damit die eigene Zeichenhaftigkeit hervorhebt. Bejaht werden die von der poetischen Sprache evozierten mentalen Räume, in denen alles zu allem in Beziehung tritt. Zu erkennen, wie alles mit allem auf unsichtbare und unhörbare Weise verbunden ist, wie durch eine geringfügige Veränderung das gesamte System verändert wird, dies zu erkennen und zu bejahen wird zur «Himmelskunst». Der mehrfach kodierte «Himmel» impliziert hier wohl eine starke emotionale Qualität. Der Genitiv «Himmels» kann als genitivus subiectivus gelesen werden im Sinne von «Himmelskunst», als «die dem Himmel eigene Kunst». Die Welt wäre demnach als ein Kunstwerk des Himmels zu lesen. Der Spaziergang wird zu einer Tätigkeit, die dieses himmlische Kunstwerk zu dechiffrieren weiß. Als genitivus obiectivus würde «Himmelskunst» auf eine Kunst verweisen, die zum Himmel führt. Wer die geheimen Verbindungen zwischen allen Phänomenen der Welt zu denken imstande ist, denkt die Einheit der Differenzen. Dies ist eine Form der geistigen und emotionalen Ganzheit, eine Art Vollständigkeit, ein Glück. In «Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch» (1996) spricht Waterhouse, sich auf das Werk «Nemesis

¹⁸ Waterhouse, Peter: *Der Honigverkäufer im Palastgarten und das Auditorium Maximum*. Salzburg/Wien, Jung und Jung, 2010, 92.

Divina» des schwedischen Gelehrten Carl von Linné beziehend, von der «Nemesis», die zwischen den Dingen der Welt waltet¹⁹. «Nemesis», so Waterhouse, ist die ausgleichende (unsichtbare) Gerechtigkeit, die den Dingen ihre gestohlenen (nicht wahrgenommenen) Dimensionen zurückgibt, die das «Verletzte» und das «Unverletzte» wieder zusammenführt: «... ein Nemesisraum, getrennte Dinge, Entfernungen kommen zueinander, gehören einander»²⁰.

Durch die geringen, aber kontinuierlichen Verschiebungen von gleichen Sprachbausteinen scheint sich der Text zu bewegen. Das Lesen wird zur prozessualen Bedeutungskonstitution. Lesen bedeutet, dem Spaziergang der Wörter durch verschiedene Nachbarschaften zu folgen, bedeutet, durch imaginäre Sprachlandschaften zu streifen. Die Sprache weist viele Abstrakta auf, viele Wörter sind unspezifisch (man, alles, Kunst, Übergänge, Untergänge, Welt, Nacht, Gang, Himmel); sie vermeiden direkte, klare Aussagen, haben scheinbar nichts (oder kaum etwas) zu sagen; sie vermeiden den Habitus des Behauptens²¹; sie sind leicht (ohne spezifisches Gewicht); sie suggerieren keinen tieferen Sinn (vielleicht sind mit «wir sind nicht tief» – die Wörter selbst gemeint); sie deuten kein geheimes Wissen an (sind geheimnislos); sie sind das, was sie sind: eine Folge an Buchstaben, Lexeme ohne Untiefen. Das Gedicht setzt sie in Bewegung, führt sie zusammen, auseinander, wieder zusammen. Das Nicht-Sagen sei, so heißt es in «Die Geheimnislosigkeit», der Grund des Schreibens:

Etwas nicht zu sagen vermögen, es sei erlaubt, diesen Halbsatz als Fundament dieser Studien anzusehen. Etwas nicht sagen können, im Gedicht nicht, im Tagebuch nicht, auch hier nicht. Man wird es nicht gesagt hören. Es wird nicht da sein. Wer es nicht sagen kann, der ... Ach nein, so nicht, nicht sogleich mit einer Alternative und Opposi-

¹⁹ Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 133ff.

²⁰ Ebda., 138. Nemesis hat bei Waterhouse nicht die negativen Konnotationen von «Rache» und «Vergeltung», die die Antike diesem Wort gab. S. «Nemesis», in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. München, DTV, Bd. 4 (Nasidius – Scaurus), 48f.

²¹ Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 6: «Jedes Wort ist vermeidlich, welches Position ist, Subjektivität, ein bunter Held, eine umrissene Sache, wie das neue und das rote Automobil des Nachbarn, das er besitzt und benützt und pflegt. Aber die wirklichen Worte, die beinahe wunderbaren Worte sind die Normalfälle, die familiären Worte, solche, die man getrost links liegen gelassen hat, die nichts taugen, mit denen man nicht dichten kann, denn keiner kann dichten. Da wo fast nicht gesprochen wird, fast nichts gesagt wird, über keine außerordentliche Sache, keinen berühmten Menschen, keine besondere Landschaft, da dichtet einer vielleicht».

tion; ich wollte bloß sagen, daß die Schweigsamkeit etwas Schönes ist und daß sie etwas bedeutet und einen Sinn hat und eine Moral. Daß das Schweigen und die Sprachen nicht wirklich zweierlei sind, ja, das ist mein zweiter Halbsatz für den Anfang der Studien.²²

Hinter den fließenden Bedeutungen öffnet sich eine Dimension der Leere, der Freiheit von Sinn. Sie wahrzunehmen, ist eine Frage der Perspektive, der «Augenbewegung», der «Wolkenbewegung». Es ist die, wie Foucault sagt, «nicht-signifikative Dimension»²³ der Sprache. Eine Literaturanalyse, die die Verfahren und Strategien der Wiederholung untersucht, könnte diese im Sinne Foucaults als «Nicht-Diskurs» markieren, der zeigt, «wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist»²⁴.

Das differentielle Spiel des Zeichens «Spaziergang» endet nicht mit den Grenzen dieses Gedichts.²⁵ In seinen Texten wird Waterhouse mehrfach die «Spur» des kontemplativen Gehens aufgreifen und sie mit «Spuren» anderer literarischer Texte verbinden. Es ist das Motiv des aufmerksamen, zugleich absichtslosen Schauens, des Suchens (und Findens) von Weite und Tiefe hinter den alltäglichen Dingen.

Gleich zu Beginn des Gedichts «Gemeinschaft der Sterne» (aus «Passim», 1986)²⁶ heißt es: «Spaziergang heißt: Der Himmel zieht Schuhe an, und größere Verschiebungen gehen vor ...». Der Spaziergang wird zum «Grenzgang». Wo das von allen ich-zentrierten Beschäftigungen losgelöste Subjekt sich selbst «verliert», öffnen sich seine Grenzen, es wird zum «wir», es wird zum Gras, zum Wasser, zum Stern, zum Marienkäferauge, der Himmel wird «wir». In den Gedanken ist kein «Ich» mehr, sondern ein Stern. Das Gedicht endet mit dem Vers: «Hier geht es uns gut als hutlos bei Nacht».

Das Kapitel «Wien. Wald» in «Die Geheimnislosigkeit» enthält Reflexionen über das Motiv des ereignislosen Gehens bei Stifter; das Kapitel «What he could not forget was that he had come by the road» enthält Reflexionen über die ereignislosen Spaziergänge des Engländers Hopkins (zu Stellen aus seinen Tagebüchern). Waterhouse setzt hier sein «selbstverges-

²² Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 133.

²³ Foucault, 2001, 546ff. S. das Kapitel «Diskursanalyse» bei Krawitter/Osterheimer, a.a.O., 163-177.

²⁴ Foucault, 2001, 678.

²⁵ s. Eichhorn, Hans: *Der Spaziergänger. Versuch über Peter Waterhouse*. In: *Peter Waterhouse. Text+Kritik* (Heft 137), hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, edition text + kritik, 1998, 9-14.

²⁶ Waterhouse, *Passim*, 56.

senes»²⁷ Schreiben fort: er schreibt über andere Autoren, er spricht über deren Spaziergänge, über ihre Haltung des «Lesens» der Natur. Auf der RezipientInnenseite lesen sich seine Reflexionen wie poetologische Kommentare zu seinen eigenen Werken.

In «Der Honigverkäufer und das Auditorium Maximum» (2010) schließlich streift das erzählende Ich tags und nachts durch Wiens außengelegene Bezirke, Vorstädte, Parklandschaften; es erkundet die «Durchlässigkeit»²⁸ der Stadtränder; es entdeckt Wiens weite, stille Räume. Die Wahrnehmungsorgane des Icherzählers sind weit offen: sie erkennen hinter dunklen Fassaden politische Gewalt, aber auch das «Nichts» («ein ewiges Geschenk»²⁹) hinter der Tristesse von Gewerbeplätzen, Autobahnen, riesengroßen Kaufhallen und Tankstellen. Das «Glück» («Selbstverzauberung»³⁰) des wahrnehmenden Ichs entspringt nicht dem Genuss von etwas ästhetisch Gelungenem, hat nicht nur mit positiven Emotionen zu tun; «Glück» ist eine Qualität der Wahrnehmung; es ist vor allem die Fähigkeit, Verbindungen zu schaffen, Fernabliegendes zu integrieren: den Schatten («das Schwarze») in das Licht, das Hintergründige in die Sprache, das Unsichtbare in die «stillen Augen».

Das in Waterhouse' Werk evozierte Glück hat mehr mit Ganzheit und innerer Anteilnahme zu tun als mit Genuss. Der Waterhouse'sche Spaziergang führt weg von der Trägheit des Herzens. Das Glück ist die unbeabsichtigte Folge einer Hin-Wendung und Zu-Neigung zur Welt.

Oswald Egger: Im Anger des Achilles

Das 22 Seiten umfassende Gedicht «Im Anger des Achilles» erschien 2004 im Band «Prosa, Proserpina, Prosa». Das Gedichtbuch ist optisch sehr sorgfältig gestaltet. Viele der in ihm enthaltenen Texte – zumeist

²⁷ In «*Die Geheimnislosigkeit*» wird von der poetischen Sprache des japanischen Dichters Bashō gesagt: «Sein Sprechen ist selbstlos und unbedeutend, anonym ...» (*Die Geheimnislosigkeit*, 14).

²⁸ Der Begriff «Durchlässigkeit» als Qualität einer Erzählweise ist hier Waterhouse' Reflexionen zur Erzählweise von Adalbert Stifter in «Granit» entnommen: «Hier ist soviel Durchlässigkeit geschaffen, Durchlässigkeit und Unschwärze, daß die böhmische Landschaft sich verwandelt zu Zeit [...]. Die Landschaft, die Zeit, die Erzählung des Großvaters, der Enkel sind allesamt in einer Verfassung weiter Durchlässigkeit. Der Enkel scheint alles berühren zu können, am Beginn der Erzählung sogar den Himmel, bloß sein eigenes Pech nicht, das schwarze, sondern immer nur die Durchlässigkeit und Zartheit. Ein solcher Zustand heißt Sprache» (*Die Geheimnislosigkeit*, 11).

²⁹ Waterhouse, *Der Honigverkäufer*, 151.

³⁰ Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 115.

Langgedichte – bestehen aus zwei parallelen Textflüssen; die Verse auf der oberen Seitenhälfte werden auf der unteren Seitenhälfte von einem Prosatext begleitet. Auf einigen Buchseiten finden sich zusätzlich filigrane, nicht-figurative Zeichnungen, fein strukturierte Quadrate oder zarte Kringeln. So stehen etwa im «Inhaltsverzeichnis» dort, wo sich sonst die Seitenzahlen befinden, kleine, zunehmend komplexer strukturierte Quadrate. «Homologie der Vorgänge (Itinerar)» steht hier statt «Inhalt»: angekündigt werden also übereinstimmende Vorgänge, ein Wegverzeichnis durch unerforschtes Gelände. «Prosa, Proserpina, Prosa» lädt programmatisch zu Wanderungen ein, vielleicht auch zu «Spaziergängen». Das Buch lädt dazu ein, den komplexen, vielgestaltigen und miteinander in Verbindung stehenden Wegen der poetischen Sprache zu folgen.

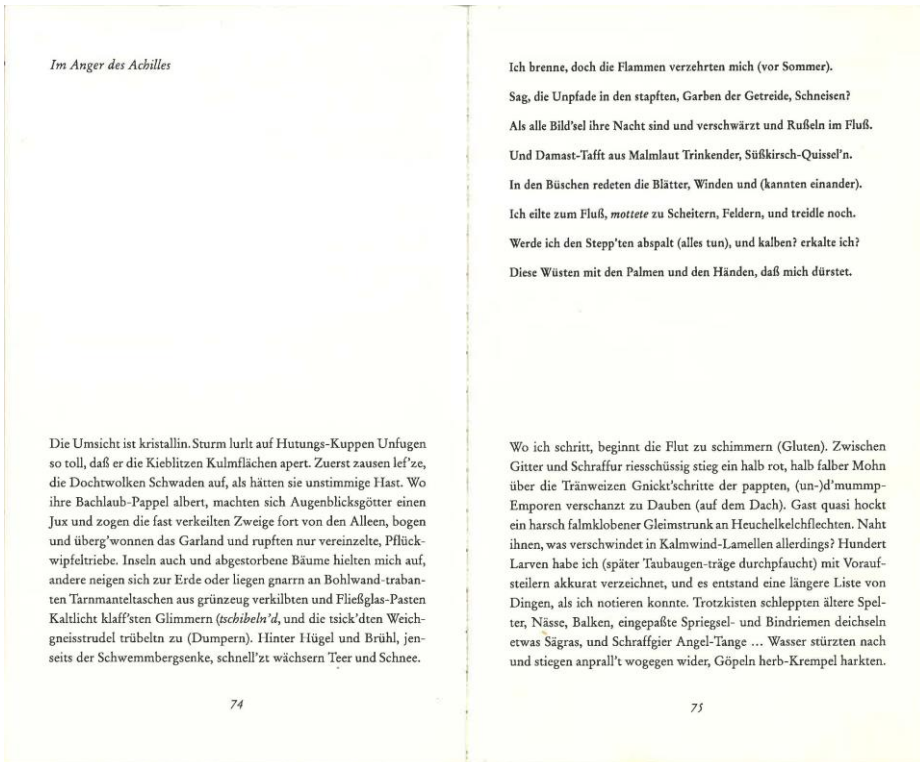
«Im Anger des Achilles»³¹ beginnt mit dem Prosatext; bevor die lyrische Stimme beginnt, schweigt sie eine halbe Seite lang. Vielleicht sind die Verse in der Leere unsichtbar da. Der Text als Ganzes ist ein polyphones Geflecht. Wie in einem alten Musikstück des 17. oder 18. Jahrhunderts zuerst der Generalbass einsetzt, die hohen Stimmen ein paar Takte später folgen und alle gemeinsam enden, so setzt auch hier die Prosastimme den Anfang der hörbaren Rede; die lyrische Stimme wird folgen; sie werden auf derselben Seite enden. Zwei poetische «Diskurse», Lyrik und Prosa, entfalten sich parallel, fließen aber nicht zusammen. Weder der Lyrik-Teil noch der Prosa-Teil dominiert. Zwischen ihnen, in der Mitte, öffnet sich die Leere. Lyrik und Prosa flankieren die Leere (den nicht sichtbaren dritten Diskurs), sie umrahmen die Stille (die nicht hörbare dritte Stimme). Eggers Text«lebt» auch kraft seiner performativen und visuellen Dimensionen, die Stille bzw. der Weißraum in der Mitte sind textkonstitutive Elemente.

Unterhalb der Leere beginnt der Prosatext:

Die Umsicht ist kristallin. Sturm lurlt auf Hutungs-Kuppen Unfugen so toll, daß er die Kieblitzen Kulmflächen apert. Zuerst zausen lefze, die Dochtwolken Schwaden auf, als hätten sie unstimmige Hast. Wo ihre Bachlaub-Pappel albert, machten sich Augenblicksgötter einen Jux und zogen die fast verkeilten Zweige fort von den Alleen, bogen

³¹ «Anger» bedeutet laut «Wahrig»: 1. Freier Grasplatz im Dorf 2. Weide Wiese 3. Platz für Kadaver, (Wahrig, Deutsches Wörterbuch, hg. v. Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh/München, Wissen Media, 148). Immer hat es die Bedeutung «freier, leerer, ungenutzter Platz». Im Gedicht kann es als metasprachliche Metapher für den freien, noch ungenutzten Raum der Sprache gelesen werden.

und überg'wonnen das Garland und rupften nur vereinzelte, Pflückwipfeltriebe. Inseln auch und abgestorbene Bäume hielten mich auf, andere neigen sich zur Erde oder liegen gnarrn an Bohlwand-trabanten Tarnmanteltaschen aus grünzeug verkilbten und Fließglas-Pasten Kaltlicht klaff'sten Glimmern (*tschibeln'd*, und die tsick'dten Weichneisstrudel trübeln zu (Dumpfern). Hinter Hügel und Brühl, jenseits der Schwemmbergsenke, schnell'zt wächsern Teer und Schnee. (74³²)



Oswald Egger: *Prosa, Proserpina, Prosa*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 74-75.

Es ist eine tönende Landschaft, die sich vor dem erzählenden Ich bzw. im Ohr und im inneren Auge der Lesenden öffnet. Dunkle u-Laute evozieren heulende Stürme, k-Laute das Brechen von Ästen; zischende z-Laute imitieren den Wind, der durch trockenes Baumlaub und über offene Hügel fegt; Bachlaub-Pappeln albern, auch die Sprache «albert», es ist ein Sprachjux, ein Jux-Vers, es ist der Jux von «Augenblicksgöttern». Viel-

³² Im Folgenden wird nach Zitaten aus «Im Anger des Achilles» nur die Seitenzahl aus der Suhrkamp-Ausgabe angegeben.

leicht sind «Augenblicksgötter» – wie «Bachlaub-Pappeln» – ephemere, diaphane Gedankenphänomene, Lautwesen ohne beständige Substanz. Einen Augenblick lang nehmen sie – wie ein schneller Gedanke, wie ein dahingesagtes Wort – sprachliches Leben an und vergehen wieder, rasch und spurlos. Sie sind «Kopf-Kinder» des gehenden Ichs; ihre Leichtigkeit, ihre Substanzlosigkeit befähigt sie zum Lachen; sie sind unernst, frei von Sinn und Bedeutung. Der Jux der «Augenblicksgötter» erinnert an das Lachen der homerischen Götter, das außerhalb der Welt erschallt und in gleichem Maße die Vergehen der Sterblichen wie die der Unsterblichen umfasst³³. Es ist ein all-umspannendes (sich selbst miteinschließendes) Lachen, ein universeller Jux.

Die Landschaften, die das Ich durchheilt, sind aus Lauten, Silben, Vokalen und Konsonanten gemacht. Das Ich durchmisst klingende Wortebenen, durchschwimmt Laut-Meere, durchwaten Sumpflandschaften aus Sprache, in denen es (lustvoll) versinkt. Inseln und abgestorbene Bäume wirken hemmend und störend, nicht rettend. Man könnte in ihnen «Sinninseln», «Bedeutungsinseln» lesen. «Abgestorbene Bäume» suggerieren sprachlich Abgestorbenes, nicht mehr lebensfähige Wort- und Sprachstämme. Die Musikalität der Sprache und die kontrapunktische Komposition erinnern an Roland Barthes, der in «S/Z» die polyphone Struktur eines Textes mit einer Musikpartitur vergleicht:

Der Raum des (lesbaren) Textes ist in jedem Punkt mit einer (klassischen) Musikpartitur vergleichbar. Die Aufteilung des Syntagmas (in seiner fortschreitenden Bewegung) entspricht der Aufteilung des Tonflusses in Takte (die eine ist kaum weniger willkürlich als die andere). Was hier aufbricht, leuchtet, was unterstreicht und beeindruckt, das sind die Seme, die kulturellen Zitate und die Symbole, die durch ihr starkes Timbre, den Wert ihres Diskontinuierlichen den Kesselpauken und den Schlaginstrumenten analog sind. Was da singt, sich abspult und bewegt, durch Zufälle, Arabesken und gelenkte Verzögerungen, entlang einem intelligiblen Werden (gleich der Melodie, die oft von den Holzblasinstrumenten getragen wird) das ist die Folge der Rätsel, ihre zurückgehaltene Enthüllung, ihre verzögerte Auflösung: die Entwicklung eines Rätsels ist ganz die einer Fuge.³⁴

Strukturalistische Analysemethoden können die äußere Struktur des

³³ Das «unauslöschliche Gelächter» der Götter erschallt in der Ilias (I, 599) und in der Odyssee (VIII, 326).

³⁴ Barthes, Roland: S/Z. Aus d. Franz. v. Jürgen Hoch. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976, 33.

Textes beschreiben, seine optische Anordnung, den Prozesscharakter seiner syntaktischen Konstruktionen, die Selbstständigkeit der beiden Zeichensysteme Prosa und Lyrik. Dem enigmatischen Charakter des Textes, der sich gegen eine hermeneutische Lektüre sperrt, wird jedoch eher eine poststrukturalistische Lektüre im Sinne Barthes' gerecht werden, die auf die vielen Paradoxien und rätselhaften Elemente hinweist, die bis zum Textende nicht aufgelöst werden. Sie wird «nicht versuchen, eine tiefe, letzte Struktur des Textes aufzustellen [...], multiple Strukturen in ihrer Fluchtlinie ins Auge fassen [...]; die Strukturierung der Struktur vorziehen [...]; das Ineinandergreifen der Codes suchen und nicht den Aufbauplan des Werkes [...]»³⁵. Eine solche Lektüre wird deutlich machen, dass die vielen Begriffe aus Botanik und Geologie nicht Gegebenheiten von Landschaften beschreiben, sondern in erster Linie auf den raumhaften Charakter der Sprache selbst hinweisen, auf die weiten, in alle Richtungen hin offenen «inneren» Räume der Sprache. Eine Lektüre, die «Schritt für Schritt»³⁶ vorgeht, wie sie Roland Barthes in «S/Z» vorführt, nimmt sich die Zeit, um «die Umkehrbarkeit der Strukturen zu beobachten»³⁷; sie sieht das Nacheinander der Wörter im Text als eine nur scheinbar in Bewegung gesetzte Handlungssequenz. Der Text folgt einer «reversiblen Ordnung»³⁸, d.h. über den gesamten Text sind Signale der räumlichen Offenheit, der Umkehrbarkeit und der Synchronizität verteilt; die Verlaufsrichtung der Textfäden ist reversibel und zirkulär.

Der Text auf dem Vorsatzblatt enthält Reflexionen in Form von Fragen, die als poetologischer Wegweiser durch die Labyrinth des Buches gelesen werden können. Hier wird die Zirkularität der Lektüre als Bedingung für die Erfassung des Textes als Ganzem genannt:

Wie sieht das Innenleben von Gedichten aus dem die Erzählung schon *verfahrensweise* fehlt? Genauer: wie verschweigt ein Text, *wovon* er handelt (aber nicht *womit*)? Zwischen dem «Ich» eines inneren (fast inerten) Monologs und dem, was «Achilles» schon im Namen schildert (*Ich* und *Achilles* miteinander), führen und verzwirren Wortfiguren (wie: *ein Leben leben, das Spiel spielen, Tode sterben*) zum stummen Gespräch. Dieses reicht von verliebt gesponnenen Schnüren bis zum Erzählgarn und auch *Funeral* ineinander verzopfter Denk-Vorgänge: Beziehungslinien, deren Worte, «wie Blumen» (in Wörtlichkeit von *Ligatur*) einander

³⁵ Ebda., 255.

³⁶ Ebda., 17.

³⁷ Ebda., 17.

³⁸ Ebda., 258.

berühren und lieren, sich schneiden, überlagern und wiederhin verlieren – wie die Linien einer Hand. Das Buch ist *eins*, wenn man es von vorne bis hinten *und* von hinten nach vorn gelesen hat: als Fügung auf der ganzen Linie, ohne *Ende* und *Wendung* (Wörtlichkeit von *Prosa* als direkte wie distrikte Rede), in monodischen Einzeilern, die sich «vorschlingeln» (Wörtlichkeit von *Proserpina*) und «erstrecken» im arealen Areal der Poesie der Prosa der Poesie usw. – *Überhaupt geht das Wortlose in einem guten Gedicht umber wie die in Homers Schlachten nur von wenigen gesehenen Götter* (Klopstock).³⁹

Dieser Text enthält klare Hinweise auf die Struktur des Textes als Geflecht, als ein Gewebe von «Stimmen» oder «Codes». Die überraschenden Namensklärungen von «Achilles» als «*Ich* und *Achilles* miteinander» und von «Proserpina»⁴⁰ als «die Sich-vorwärts-Schlingelnde» verweisen auf die Materialität beider Namen, zugleich aber auch auf den Spielcharakter aller sprachlichen Zeichen. Sie signalisieren die (stark ironisierte) Präsenz eines pseudowissenschaftlichen Codes: der wissenschaftliche «Diskurs» selbst ist mehrstimmig; er ist ein komplexes Mit- und Durcheinander aus mehr oder weniger ernstzunehmenden Elementen.

«Achilles» wird als die Einheit von «Ich und Alles» dechiffriert. In «Achilles» wird die Differenz von Individuum und Universum gedacht und integriert. Das Ich setzt sich in Beziehung zu «Allem», erfasst in allem «ansprechende» Konnotationen; in allem sieht es Anknüpfungspunkte, die zum Dialog anregen. Ein (lyrisches, erzählendes) Ich durchwandert den Text, es knüpft Gespräche an, oben und unten, es knüpft am Geflecht weiter (mit «verliebt gesponnenen Schnüren»), ist selbst Faden und knüpfende Instanz. Das Ich ist von der Fülle der Anknüpfungsmöglichkeiten gleichsam überwältigt und betört. Seine in alle Richtungen hin ausgeschickten «Antworten» können nur in einer progressiven Lektüre erfasst werden, die jedem Detail Aufmerksamkeit schenkt wie einem «Eingang zu

³⁹ Egger, *Prosa, Proserpina, Prosa*, [2].

⁴⁰ Die Anlehnung des Namens «Proserpina» ans lat. verbum *prōserpere* ist volksetymologischer Natur (Varro 1. 1. 5,68. Aug. civ. 7,20. 24. Arnob. 3,33. Isid. orig. 8,11,60). Der Name der griechischen Gottheit Περσεφόνα (Cic., nat. 2,66 *Graecorum nomen*) wurde auf italischem Gebiet in der Form *Persēpōna* übernommen (vielleicht von Livius Andronicus geprägt), später (4. Jh.) durch Vokalschwächung zu **persīpina*. Über Etrurien kam sie mit progressiv wiederholtem *r* und geschwächtem Vokal als *Prōsērpina* ins Lateinische. S. den Überblick über die sprachhistorische Entwicklung des Namens: s. «*Proserpina*», in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. München, DTV, Bd. 4 (Nasidius – Scaurus), Sp. 1188.

einem Netz mit tausend Eingängen»⁴¹. Eggers Poem zu lesen heißt, «Schritt für Schritt» seinen Verzweigungen zu folgen, den Variationen und Parallelismen, den Antithesen und chiasmatischen Strukturen, heißt, dem Wechselspiel von «Stimme» und «Echo» aufmerksam zuzuhören. Barthes' Methode einer äußerst genauen Lektüre hat paradigmatischen Wert auch für die Lektüre experimenteller Texte:

Denn das Schritt für Schritt umgeht gerade durch seine Langsamkeit und seine Zerstreuung das Eindringen in den Bezugstext, vermeidet es, ihn umzukehren und von ihm ein inneres Bild zu geben: immer nur *Dekomposition* [...] der Lektüre-Arbeit: [...] das ist schließlich, in der Schrift des Kommentars selbst, systematisch mit der Digression (eine Form, die durch den Wissens-Diskurs schlecht integriert wurde) spielen und auf diese Weise die Umkehrbarkeit der Strukturen zu beobachten, aus denen der Text gewebt ist. [...] Aber Schritt für Schritt zu kommentieren [...] heißt es vermeiden, ihn zu sehr zu strukturieren, ihm diese zusätzliche Struktur zu geben, die zu ihm durch eine These käme und ihn schließen würde: heißt, den Text, anstatt ihn zu versammeln, sternenförmig aufzulösen.⁴²

Die Verse erstrecken sich über 21 Seiten, die Zahl der Verse variiert pro Seite von 3 bis 9. Die Verse sind Einzeiler. Mit zwei Ausnahmen (S. 91, 1. Vers; S. 94, 1. Vers) enden alle Verse mit einem Satzzeichen, meistens mit einem Punkt, manchmal mit einem Fragezeichen. Es gibt kaum Enjambements. Die Satzzeichen markieren einen wirklichen Schlusspunkt der hörbaren Sprache. Zwischen den einzelnen Versen ist eine Zeile Leerraum. Es ist ein Wechselgesang zwischen einer lyrischen Stimme und der Stille. Das Gehen des lyrischen Ichs erweist sich als metasprachliche Selbstreflexion des poetischen Textes, als Allegorie des prozesshaften Sich-Fortschreibens des Textes. Es ist ein Gehen durch offene, mentale Räume, durch «inwendige» Landschaften, das Lesen ist ein Sammeln und Blüten-Lesen in Wortgärten und ein Verweilen in den Leerräumen der Sprache:

⁴¹ Barthes, S/Z, 16.

⁴² Ebda., 17. Barthes entwickelt im Folgenden das Bild des «bestirnten Textes», den ein Kommentator lesen soll wie ein Augur den Himmel: «Der Text ist in seiner Masse dem Sternenhimmel vergleichbar, flach und tief zugleich, glatt, ohne Randkonturen, ohne Merkpunkte. So wie der Seher mit der Spitze seines Stabs darin ein fiktives Rechteck herausnimmt (abteilt), um darin nach bestimmten Prinzipien den Flug der Vögel zu erkunden, zeichnet der Kommentator dem Text entlang Lektürebereiche auf, um darin die Wanderwege der Bedeutungen, die sanfte Berührung der Codes, das Vorbeigehen der Zitate zu beobachten» (S/Z, 18)

Ich brenne, doch die Flammen verzehrten mich (vor Sommer).
Sag, die Unpfade in den stapften, Garben der Getreide, Schneisen?
Als alle Bild'sel ihre Nacht sind und verschwärzt und Rußeln im Fluß.
Und Damast-Tafft aus Malmlaut Trinkender, Süßkirsch-Quissel'n.
In den Büschen redeten die Blätter, Winden und (kannten einander).
Ich eilte zum Fluß, *mottete* zu Scheitern, Feldern, und treidle noch.
Werde ich den Stepp'ten abspalt (alles tun), und kalben? erkalte ich?
Diese Wüsten mit den Palmen und den Händen, daß mich dürstet. (75)

Wer spricht? Wir erfahren über das «Ich» im Weiteren nichts Näheres, weder seinen Namen noch sein Woher und sein Wohin; sein Alter, sein Geschlecht ... alles bleibt offen. Das «Ich» bleibt anonym, ohne Geschichte, ohne individuelle Merkmale. Seine Präsenz (der Grund seines Daseins) scheint sich im Gehen und Wahrnehmen zu erklären. Es geht, es trägt Marschstiefel (78), es flicht: «Ich flocht (und flechte noch) ...» (79); es nimmt wahr, es sieht; es brennt aus einer inneren Glut heraus («vor Sommer»). Es vergisst den eigenen Namen und alle anderen auch: «Ich tue (und vergesse meine Namen, alle) alles miteinander ...» (76); «Die mich nannten, erkannte ich nicht, und vergaß (auf die mich riefen)» (82). Es liegt unter Bäumen: «Ich lag unter Bäumen (ohne Namen) (und Blumen) im namenlosen Gras» (82).

Es bleibt ein selbst-loses, ein nach allen Seiten hin offenes Ich; es nimmt die aus Lauten bestehende Landschaft wahr; alles andere vergisst es⁴³. Das lyrische Ich besteht aus mehrfachen Identitäten; sein eigener Namen, der ihm eine Kontur geben würde, ist ihm nicht wichtig; seine eigenen Grenzen, die es vor den Anderen definieren würde, sind verzichtbar. Die Grenzen des Ichs öffnen sich, die Lautzeichen von «Alles» strömen herein, die Buchstaben von «Ich» verströmen sich. Sie werden zu «Achilles».

Metaphern des Gehens setzen Sprachlandschaften in Bewegung. Eggers Sprache setzt sich selbst in Bewegung; sie setzt die normierte Sprachlandschaft in Bewegung, «ver-rückt» Lexikonwörter, verschiebt Gramma-

⁴³ Vgl. das Kapitel «Person und Figur» in Barthes, S/Z, 71f.

tikregeln; sie bildet aus Nebensätzen Hauptsätze («Als alle Bild'sel ihre Nacht sind und verschwärzt und Rußeln im Fluß» 75); sie verwendet die Konjunktionen in einer anderen als der Lexikonbedeutung («Ich brenne, doch die Flammen verzehrten mich (vor Sommer)» 75). Das «doch» als bejahend-entgegensetzende Konjunktion irritiert; es suggeriert, dass es auch ein nicht-verzehrendes Brennen gibt. Das Brennen scheint zur «Substanz» des Ichs zu gehören, scheint jedoch an seiner Substanz nicht zu zehren; doch nun «verzehrten» es die Flammen (warum das Imperfekt?). Eine normorientierte Satzgrammatik würde eine verbindende Konjunktion wie «und» setzen. So aber setzt der Vers Gedanken in Bewegung, er weckt Phantasien, eine Fülle an Assoziationen: Ist das Ich in Liebe entbrannt? Sind es Flammen der Sehnsucht, die das Ich verzehren? Nein, es sind Flammen des Sommers («vor Sommer»). Es muss ein in seiner Fülle überwältigender Sommer sein, ein Sprach-Sommer, ein Laut-Sommer, ein Un-Sommer, ein Mehr-als-Sommer.

Im Möglichkeitsraum des Gedichts verwirklichen sich von Vers zu Vers Klangmomente, die ihre Wirkung jenseits normierter Sprachverbindungen entfalten. Die einzelnen Wörter und Verse werden aus den Regeln der Korrektheit befreit und kehren zu sich selbst zurück. In Eggers Gedicht zeigen sich die Wörter als das, was sie zuallererst sind: als klingende Folgen von Buchstaben. Die Wörter als vereinzelt Einheiten treten zueinander in Beziehung, sind einander Echo, Spiegelung, Umkehrung. Sie inszenieren die komplexen Verbindungen, die zwischen den Phänomenen der Welt bestehen, ohne sie zu erklären.

Der Text «verschweigt, *wovon* er handelt (aber nicht *womit*)». Er handelt von der Abwesenheit einer Erzählung, er verschweigt sie durch Sprache. Das Abwesende als der Fluchtpunkt aller sprachlichen Bewegungen bestimmt die innere Dynamik des Textes. «Das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache», sagt Lacan⁴⁴, so wie das Begehren des Menschen, aus einem «Seinsmangel» entspringend⁴⁵, sich notwendigerweise auf ein Objekt richtet, das unzugänglich sei, so richten sich auch die Sprachzeichen, ihrem verweisenden Charakter gemäß, auf etwas fundamental Unerreichbares. Eine psychostrukturalistische Lektüre wird sich an Textdetails orientieren, um an ihnen das «Gleiten des Signifikats»⁴⁶ zu beschreiben; sie wird auf-

⁴⁴ Lacan, Jacques: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin, Quadriga, 1987³, 26.

⁴⁵ Lacan, *Schriften II*, 41.

⁴⁶ Lacan, *Schriften II*, 36.

zeigen, dass die Sprachzeichen (Signifikanten) keine fixierbaren, voneinander isolierbaren Signifikate aufweisen, sondern verschiedene, «gleitende» und austauschbare Signifikate, die aus Bewegungen der metonymischen Verschiebung innerhalb des Bedeutungsprozesses entstehen⁴⁷.

Eggers poetische Sprache entgrenzt die Wörter, sie kontaminiert Wörter verschiedener Herkunft (Gnick'schritte, Zwerchwellen, Priel-Püttel, Tarnmanteltaschen), sie öffnet die Grenzen zwischen den Wortarten, zwischen Verben und Substantiven («Gimen Silbe Gilfte Barst Lodern» 77), zwischen Substantiven, Adjektiven und Adverbien («... und die Naßgrasgärten liegen über Krattwald areal ...» 77). Die Sprache ist durchlässig für «Alles», sie schwirrt, rieselt, murmelt und summt, poltert, zischt und rauscht. Hier wird «Alles» durch das Nennen reeller und fiktiver Namen ins Dasein beschworen. Von Oskar Pastiors Gedichten sagt Waterhouse, sie bestünden aus «Nicht-Wörtern» oder «Mehr-als-Wörtern», aus einer «Mehrsprachigkeit»⁴⁸:

Das Ganze; ich weiß nicht, was es ist. Aber, oder bin ich getäuscht, ich höre es, weiter Sprung, in den Gedichten von Oskar Pastior. Da vermeine ich, daß das Ganze eine Gestalt der Durchlässigkeit ist. Diese Gedichte sind wohl nicht mit Wörtern geschrieben, sondern mit mimetischen Durchlässigkeitstypen. Und in ihnen höre ich gar keine Dinge, denn es gibt keine. Es gibt nur Tote, Sterbende, Pestkranke, Drillingsföhren, Waldmädchen, Vogelbeerbäume, vielleicht im Traum eines Einschlafenden.

Also die Mehrsprachigkeit. Wenn man Adalbert Stifter übersetzte in die Mehrsprachigkeit, man hätte dann Gedichte von Oskar Pastior, glaubte ich einmal, wenn man Stifiers geheimnislose Wörter übersetzte in Pastiors Nicht-Wörter oder Mehr-als-Wörter, es würde so klingen:

Park mit Usen: Krampustine: Prim aus Ketn
Kus-Primaten: Paks mit Urne: Unpas Kismet
Pe Ist Ramunk: Ra Ist Knumpe: Puk Ist Mer An
Praksimuten: Simuprakten: Maksiturpen⁴⁹

Auch Eggers Gedicht entfaltet seine Wirkung kraft «mimetischer Durchlässigkeiten»; die Wörter nehmen eine scheinbar wirkliche Form an, ihre Form ist der Erscheinungsform «wirklicher» Wörter (Lexikonwörter)

⁴⁷ Waterhouse nennt dieses Phänomen «Durchlässigkeit». In «*Die Geheimnislosigkeit*» (10) heißt es von Stifiers Sprache: «Das ist keine Durchlässigkeit für Sinn, sondern eine Durchlässigkeit für Wirklichkeiten ...».

⁴⁸ Ebda., 23.

⁴⁹ Ebda., 23.

angenähert. Es sind scheinbar Begriffe aus der Botanik oder Geologie, scheinbare Verben; doch sie sind, im wörtlichen Sinne, «mehr» als Wörter, sie tragen in aller Regel «zu viele» Konsonanten, zu viele Präfixe, Suffixe, sind Komposita aus zu vielen Elementen (Z'nummen, jetzt-Gwirrt'sel, Blauregentrauben, Weichgneisstrudel, Tränweizen, Schwelmond, Strand-anprallmauerwannen-Hang, Gart'nachtkerzen, Sandschwallberge, Zeisel-t'gras, unzittrig't). Die hypertrophen Formen bewirken ein «ver-rücktes» Wort-Äußeres mit Rissen, Sprüngen, winzigen kleinen Löchern, die das Wort als Ganzes aus den Angeln heben. Durch die Risse verweisen die Wörter auf das Rauschen des großen leeren Raums, auf die «tosende Stille»⁵⁰. Eggers Sprache rettet alte, vom Vergessen bedrohte Wörter aus dem ruralen Sprachbereich in die poetische Existenz und kombiniert sie mit noch-nicht-existenten Wörtern. Die «aktuelle» deutsche Sprache wird um historische und virtuelle Dimensionen erweitert. Die deutsche Sprache gewinnt in Eggers Texten an Terrain; unaufhaltsam scheint sie hineinzuwachsen in den Leerraum der klanglichen Möglichkeiten. Jeder Klang steht zugleich im Zentrum eines Echoraums, ruft andere Klänge hervor und wird seinerseits gerufen. Alles berührt einander, meint einander:

In den Büschen redeten die Blätter, Winden und (kannten einander). (75)

Untertuch'ten (aber), Uchtlitz Dämmerungs-*nymphéa* (ruften mich). (78)

Zwischen Gitter und Schraffur riesschüssig stieg ein halb rot, halb falber Mohn über die Tränweizen Gnickt'schritte der pappten, (un-)d'mummpp-Emporen verschanzt zu Dauben (auf dem Dach). Gast quasi hockt ein harsch falmklobener Gleimstrunk an Heuchelkelchflechten. Naht ihnen, was verschwindet in Kalmwind-Lamellen allerdings? (75)

Die Wortklänge scheinen einander zu wecken und zu durchdringen. Jeder Klang spiegelt das ganze tönende (Text-)Universum wider. Das Universum (der Text) hat in den Wörtern unzählige Zentren, es gibt keinen Mittelpunkt des Universums.

Viele Verse suggerieren Bewegungen des Gehens und Wanderns:

Ich eilte zum Fluß, *mottete* zu Scheitern, Feldern, und treidle noch. (75)

Wo ich schritt, beginnt die Flut zu schimmern (Gluten). (75)

Inseln auch und abgestorbene Bäume hielten mich auf ... (74)

⁵⁰ Der Begriff ist dem Buch von David Reville entnommen: *Tosende Stille. Eine John Cage-Biographie*. München, List, 1995.

Als ich an den Prallhang kam ... (76)

Gut, daß ich Marschstiefel trage, die Wiese wird sumpfig ... (78)

Es gibt erstaunliche Parallelen zwischen den metasprachlichen Metaphern dieses Textes und der bildlichen Sprache von Roland Barthes. So gibt es «Im Anger des Achilles» wiederkehrende Bilder des Flechtens und Webens:

Ich flocht (und flechte noch), Ähren (und Zittergras-Haare) zwirn.

Mit verliebten, mit verspielten Schnüren zwischen Fingern und *Infinit*.

Die floreale Ligatur zu allem, ein flüster-leises Seil, das mich so fesselt.

Schnürt an jeden deiner Namen, überall, Achilles, immer. Wieder. Jetzt.

(Toben in meinem Anger) Bilder (und wilderes) verschwindend, die Sinne. (79)

Der Text wird von einem flechtenden Ich geflochten, das zwischen den eigenen Fingern und dem «*Infinit*» Querverbindungen herstellt. Ein substanzloses, sich ständig wandelndes Ich verknüpft botanische und geologische (und überhaupt «alle») Phänomene zu einer «floreale Ligatur». Bei Barthes heißt es:

Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.⁵¹

Das Motiv der Blumen, des Pflückens von Blumen, suggeriert das Pflücken und Sammeln von «Spuren» im Sinne Derridas:

Und pflücke – in der Lichthitze des Mittags –, unumgehend, Blumen. (81)

Vom lyrischen Ich wird gesagt, dass es «Namen» (Identitäten, identifizierbare Signifikate) vergisst:

Ich tue (und vergesse meine Namen, alle) alles miteinander, 'turbel'tn. (76)

⁵¹ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, 94.

Gestern sah ich Rosen ohne Trost, knoten, Dorn an Wort (verschränkt).

Ich lag unter Bäumen (ohne Namen) (und Blumen) im namenlosen Gras.

Die mich nannten, erkannte ich nicht, und vergaß (auf die mich riefen). (82)

Das selbst-vergessene Ich neigt sich der Welt der Flora und Fauna zu. In den zarten, nuancenreichen Beschreibungen von nicht-existenten Blumen, Gewächsen und Schmetterlingen reflektiert der Text die Abwesenheit von fixierbaren Signifikaten. Die Fülle der Epitheta für das Nicht-Existente ist erstaunlich:

Ich werde Schwärme ernten, und Balgfrüchte der *Proserpina* kappen.

Und verkapseln, Hadern, und zu *Obst*monaten okuliert entraupen.

Glastqualen (deren Echo (*Oreade*) der Narzissen) Tuxzucht stilltsen.

Oleanderschwärmer kollerten Haglaub-Imago smaragd- und grasgrün.

Sandgamander Tragakanth mit taglichem *Augit* und Kies-Griebseln.

Aprikosenrosaroten Flügelkleidern. Der Leib, olivgrün (ist wie Puppe).

Lidern (*Proserpinum Proserpinae*) unter Tauben, calmgelb (rot-orlean). (85)

Wie ein gewaltiger Klang-Fluss strömen die Verse von Seite zu Seite. Aus ihnen steigt ein Klangteppich auf, ein Surren und Rauschen, Tönen und feines Vibrieren der «Luft». Es ist eine Wortkaskade mit Sinnfragmenten, eine Ekstase des Klangs. «Spuren» aus dem Begriffsinventarium von Botanik (Balgfrüchte, Puppe), Zoologie (Proserpinus Proserpina, Imago⁵²), Mythologie und Geologie (Augit) werden miteinander verwoben. «Proserpinus Proserpina» ist der wissenschaftliche Namen des Nachtkerzenschwärmers. Das großgeschriebene «Lidern» klingt nach Dativ (warum hier der Akkusativ Proserpinum folgt, ist nicht nachvollziehbar), gefolgt von «unter Tauben»: die grammatische Struktur ist nicht zu bestimmen. Welche «Schwärme» erntet das «Ich»? Schwärme von Bienen? Herzensschwärme? Auch «Proserpina» entfaltet ihre verwirrende Zweideutigkeit:

⁵² «Imago: das fertig ausgebildete, geschlechtsreife Insekt (Biol.)» (*Duden. Fremdwörterbuch*, bearb. v. Wolfgang Müller. Mannheim/Wien/Zürich, Dudenverlag, 1974³, 315)

Ist es die Göttin oder ist es der Schmetterling? Balgfrüchte wiederum sind Früchte, deren Samen von einer festen, ledrigen Fruchtwand umgeben sind; manche Arten von Balgfrüchten ähneln dem Kokon von Schmetterlingen. «Der Leib, olivgrün (ist wie Puppe)»: Der Körper der Nachtkerzenschwärmer ist tatsächlich grün, seine Flügel grün mit rosa-orangefarbenen Nuancen. Echo war tatsächlich eine Oreade⁵³ (doch warum steht Oreade kursiv geschrieben?); hier wird die «Spur» ihrer tragischen Liebe zu Narzissus⁵⁴ mit der der leuchtenden gelben Frühlingsblume verknüpft. Jedes Zeichen hat mehrere Signifikate, in der wechselnden Nähe der Zeichen zueinander «gleiten» die Bedeutungen von einem Zeichen zum anderen.

Offen bleibt die Frage, ob die kursiv geschriebenen Wörter einen eigenen Zusammenhang bilden. Sind sie ein durchgehender Faden im Textgewebe? Doch welcher Zusammenhang besteht zwischen *mottete oscillae tertres moiré unblumen au delà Anken* etc. im Versteil und *tshibeln'd es wird tag sein dentelle tumseln Karplatzterrassen Unzinnen* im Prosateil?

Wiederkehrend sind Bilder des Liegens, Wachträumens und Halbschlafs:

Ich habe frühlicht gewacht und schläfrig mich den Schläfen zugewandt. (83)

Und liegen im Gras, wieder, und Gankern (im Anger unililien *Affodill*). (94)

Das Motiv des tagträumenden Ichs, das – an der Schwelle zwischen Wachzustand und Träumen – mit weit offenem Bewusstsein empfänglich wird für die «ganze» Wirklichkeit, findet sich in Eggers Texten in zahlreichen Permutationen und Inversionen, so z.B. in den komplementär angelegten Poemen «Herde der Rede»⁵⁵ und «Poemanderm Schlaf»⁵⁶.

Auf S. 8 von «Prosa, Proserpina, Prosa» stellt sich der Text die Frage nach seinem Unterfangen und beantwortet sie – in Form einer Frage – mit der Thematisierung des eigenen Verfahrens.

Was geht hier vor – mir?

Ich meine, was geht hier vor – vor mir – mir vor?

⁵³ Oreaden sind Bergnymphen, s. «*Nymphais*», in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. München, DTV, Bd. 4 (Nasidius – Scaurus), 207-215.

⁵⁴ S. Ovid, *Metamorphosen*, III, 339-510.

⁵⁵ Egger, Oswald: *Herde der Rede. Poem*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999.

⁵⁶ Egger, Oswald: *Poemanderm Schlaf*. Zürich, Edition Howeg 1999.

Kann ich mir von unmöglichen Dingen eine Vorstellung machen?
 Ununterredend – auch?
 Wie etwas vor sich geht und nicht vorkommt?
 Um Wort für Wort (wie Achilles und mich) im Stillen zu versilben, so völlig, daß ich schweige? [8]

Die Worte sind zur eigenen Würde als Träger von Lauten und von Stille zurückgekehrt. «Der Auffassung von Poetizität liegt ein selbstreferentielles Sprachmodell zugrunde. Demnach stellt Dichtung die Verfahren, die sie benutzt, in ihren Texten aus. Nicht der Inhalt (der Sinn), sondern die Form (das poetische Verfahren) steht im Vordergrund»⁵⁷.

Die Sprache lauscht den einzelnen Lauten (Vokalen, Konsonanten) nach und intensiviert ihren Klangeffekt durch Häufung, Wiederholung und Permutation. Vielfach zu beobachten sind Wortfolgen mit demselben tragenden Vokal und auffallenden Konsonanten-Ballungen (Bergkammgrate, Klett-Rückwände, Trogtobel, Tschette, Gletschertopfplooder strolchten, Quirmilchstraßen, Selchrauchmelden ...). Deutlich spürbar ist die Lust der Sprache an den Lauten, ihre Freude am Ausprobieren aller möglichen Klänge. Wer den Text liest, empfindet eine sehr sinnliche Freude an den lautproduzierenden Bewegungen des Kiefers, der Zunge, der Zähne, des Gaumens.

Karste Vereintiefungen unterhalb, und Bergkammgrate Kesselformen böden und Klett-Rückwände, wie Trogtobel *Tschette* und Gletschertopfplooder strolchten, Treib-g'Mohlen in Torsion der Schmelzerzbäche, die durch Trittfelsen spalt-Ast verklafften oder untief stürzten, Böschungsschraffe *Touch-Schutthaldden* zu Verwerftbergen Eindämmen vorauf ausgeräumt (hantieren) ...» (85)

Es gibt helle, spitze, ganz in «» und «» gehaltene Verse, die sich zu r-Versen wandeln – eine poetische Permutation der Liquida:

Illativ-Winke in Igrülen ich und Ybscht Biestmilch Iltniß'ten *Illicien*:

So unter Lilien lag Achill, begraben als werderte er, und ich rede. (88f.)

Es gibt Verse, die sich an stimmhaften und stimmlosen labiodentalen Frikativen und Gutturalen entlangwinden:

Fuder und Glumern, und Gauchheil, diese Galmei vergarbten Malachite. (89)

⁵⁷ Klawitter/Ostheimer, a.a.O., 122.

Das Gedicht geht über gutturale, zischende Laute, über Liquida, Explosiva, hüpf über erfundene und gleich apostrophierte Präfixe (Treib-g'Mohlen, g'Schroten, 'turbel'tn, Schirr'gen, d'Tobend) hinweg, errichtet Konsonanten-Dämme innerhalb von Wörtern (zünd'seln, d'lungg, stilltsen, Balgt'spelz, gutterten, tölt'ern, Hadertschatten, Glimpfwintern, Fallgwurzelfüße, Flechtwatstapfen ...).

Mit Sprachmaterial werden Sprachlandschaften erwandert: Wälle, Niederungen, Flüsse, zischender Regen, rieselnder Sand, das Fließen des Wassers («Welle um Welle zerfiel am Rieselstrand in Quellerten grün-Dings glitzernde Streukringsel, die silbrig unterblakt in diese Schatten der Spülkiesel sickerten» 90). Über die Sprachlandschaften senken sich Laut-Dunkelheiten («Und dunkelten in Unkontur und Umriß ...» 87).

Diesen Text liest man am besten mit den Ohren. Für «Ohrentexte» dieser Art gilt Susan Sontags Aufforderung im besonderen Maße⁵⁸:

What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more.

[...]

The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*.

In place of a hermeneutics we need an erotics of art.

In Waterhouse' poetologischen Reflexionen zu Thomas Kling findet man anschaulich vorgeführt, wie einer mit «diebevollen» Ohren liest. Waterhouse zieht Parallelen zwischen Klings Gedichten und Vergils erster Ekloge. Beide Texte, der antike und der moderne, so Waterhouse, inszenieren ein Horchen. Die Welt wird als etwas Tönendes wahrgenommen. Waterhouse' Lesehaltung sollte ein Vorbild sein für die Lektüre der Eggerischen Texte. Waterhouse deutet nicht, er sucht keinen «Sinn» in dem, was er liest, sondern er horcht, angestrengt und absichtslos zugleich, auf die Stimmenvielfalt des Textes. Er beginnt mit der Beschreibung des antiken Liedes:

Vergils Hirtensachen, die “Bucolica”, beginnen sogleich als tönende Sachen, als Waldlied. Der dieses Waldlied – *musa silvestris* – einübt, ist im ersten Vers genannt, Tityrus, Hirte und Sänger. Erstes Wort der “Bucolica”: Tityrus, Sänger. [...] Tityrus, du langsam im Schatten,

⁵⁸ Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. London, Eyre & Spottiswoode, 1967, 3-14, 14.

ruhig im Schatten, bringst die Wälder zum Tönen, instruierst, instrumentierst die Wälder. [...] Tityrus hütet die Töne? Welche sind die Töne? Es gibt die rufenden Pinien, die rufenden Quellen, die rufenden Obstgärten, das Weidengesträuch mit Gesumm der Bienen, das Singen der Baumscherer, die Dumpflaute der Tauben, das Seufzen der Turteltauben aus der Ulme, Resonanzen der Zikaden, Flöte und Syrinx, Werke Pans, [...] erzählende Berge und Wälder, Stimmen von Bergen hinauf bis zu den Sternen, Felslieder und Gesträuchlieder, Gezisch des Austro, Perkussion der Bäche mit Steinen ...»⁵⁹

«Im Anger des Achilles» steht paradigmatisch für eine Literatur, die durch die eigene Zeichenhaftigkeit die Zeichenhaftigkeit der Welt spiegelt. Eine Lektüre kann nicht darin bestehen, die Autorintentionalität zu rekonstruieren oder einen Sinn zu finden, der sich als Botschaft hinter der verschlüsselten Sprache versteckt, sondern darin, die Sprachbewegungen aufmerksam zu verfolgen, die vielen Stimmen (das Plurale des Textes) zu hören und die leeren Räume der Sprache zu benennen, die sich zwischen den Versen und Sätzen von Seite zu Seite weiten.

⁵⁹ Waterhouse, Peter: *Mund. Tener mundi orbis*. In: *Thomas Kling, Text+Kritik* (Heft 147), hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, edition text + kritik, 2000, 38-58, 38.