

Lucas Cejpek Schöne Fremdkörper. WEISS

Lesen und Schreiben – eins wirkt auf das andere zurück. Aber wie kann ich das Gelesene zu einem Teil meines Schreibens machen? Bücher anderer so beschreiben, daß sie in meinem Text als schöne Fremdkörper sichtbar bleiben? – Die Buchkritik ist mit dem Zeitungssterben nicht nur immer weniger und beliebiger geworden, was die Auswahl der Titel betrifft, ihre Verfahren haben sich auch in den neuen Medien nicht weiterentwickelt. Die Inhaltsangabe ist die Regel, das allgemein menschliche Vorurteil, der psychologische Befund. – Bücher lassen sich aber nicht nacherzählen oder auf den Punkt bringen oder auf die Biografie ihrer Verfasser reduzieren. – Ich muß in jedes Buch einen Einstieg finden, lesend und schreibend eine Form der Auseinandersetzung entwickeln. Ich beschreibe Bücher, auf die ich bei der Recherche zu meiner aktuellen Schreibe gestoßen bin, zufällig, über die Buchkritik in internationalen Zeitungen und in lokalen Buchhandlungen. – Nicht alle Bücher sind Neuerscheinungen, viele sind Übersetzungen, die ja auch oft mit zeitlicher Verzögerung erscheinen.

Der Wiener Schriftsteller **Lucas Cejpek** verflucht auf programmatische Weise eigenes Schreiben mit dem anderer Autorinnen und Autoren. So wird beides zu Teilen eines gemeinsamen Produktions- und Interpretationsfeldes, auf dem der Autor einmal als Dekonstrukteur, einmal als Rekonstrukteur tätig wird. Am **18.5.2017** stellt er sein neues Buch **Ein weißes Feld. Selbstversuch** in der Alten Schmiede vor. Diese Ausgabe des *Hammer* führt eine Auswahl seiner produktiven Buch-Einverleibungen und ein Gespräch mit seinem Verleger, **Dieter Bandhauer**, zusammen.

Der Hammer
Die Zeitung der
Alten Schmiede
Nr. 89, 05.17



Wasserstädte

Es gibt wenige essayistische Bücher, die durchkomponiert sind, meistens werden diverse Ansichtssachen als Essays zusammengefaßt – *Falsche Papiere* ist ein Essay, der keine Gattungsbezeichnung braucht, die Autorin war mir unbekannt: Valeria Luiselli wurde 1983 in Mexico City geboren und lebt in New York, ihre Streifzüge beginnen in Venedig, am Grab Joseph Brodskys, das mit Schokolade, Füllfederhaltern und Blumen geschmückt ist – das lebendigste Grab, das ich gesehen habe, war das von Serge Gainsbourg in Paris, mit Zigaretten, Lippenstiften, Plastikfeuerzeugen und Fotos geschmückt – ich sehe immer noch Joseph Brodsky vor mir, im Anzug mit Krawatte bei einem Literatursymposium im Forum Stadtpark in Graz, wie er seine Gedichte rezitiert, auswendig, in einem Singsang, der mich an Kirchengesänge erinnert hat – Venedig war sein Zufluchtsort, und Mexiko Stadt wurde auf einer aztekischen Wasserlandschaft erbaut, die Valeria Luiselli



auf knapp 100 Seiten rekonstruiert, indem sie ein Geflecht literarischer Bezüge herstellt, bis in die Gegenwart – sie selbst ist so wie ich mit dem Fahrrad unterwegs, *in einer leichten Schnelligkeit*, die sie unsichtbar macht.

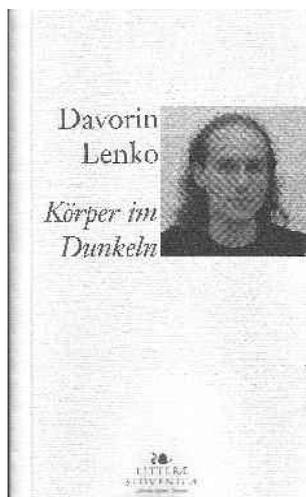
Dafür bleibt das Wort *saudade* in meinem Gedächtnis, ein portugiesisches Wort, das ebenso unübersetzbar ist wie die Bewegung ihres in kurze Kapitel unterteilten Städtebuchs: weder Nostalgie noch Melancholie, erinnert sie *saudade* an Dichter als Selbstübersetzer wie Ghérasim Luca, den rumänischen Surrealisten, der aufs Schönste französisch gestottert hat. Nachdem ihm seine Pariser Wohnung gekündigt wurde, ist er in die Seine gesprungen. Er war 80 Jahre alt. *Der Tod, der irre Tod, der Mord-Tod, die Morphologie des Meta, des Metamords, der Metamorphose* heißt es in einem seiner Verwandlungstexte, die in einer Werkauswahl von Mirko Bonné, Theresia Prammer und Michael Hammerschmid abgedruckt sind – das in Weiß gebundene Buch muß man irgendwann umdrehen, wenn man es durchlesen will, es beginnt jeweils anders von vorn. – *Wenn es einen unendlichen Aspekt des Raums gibt*, schreibt Joseph Brodsky, *dann ist es nicht seine Ausdehnung, sondern seine Reduktion* – daran erinnert Valeria Luiselli gleich am Anfang ihres Buches, das *dem Lesen eine Lücke schaffen* will.

VALERIA LUISELLI: *Falsche Papiere*. Aus dem Spanischen von Dagmar Ploetz und Nora Haller. Verlag Antje Kunstmann, München 2014.
GHÉRASIM LUCA: *Das Körperecho/Lapsus linguae*. Gedichte Französisch und Deutsch, übersetzt von Mirko Bonné, Theresia Prammer und Michael Hammerschmid. Urs Engeler Editor, Wien und Basel, Weil am Rhein 2004.

Metapornografie

Dieses Buch reflektiert sich von Anfang an selbst: *Körper im Dunkeln* beginnt mit dem Wort *Ich*, und ich bin als Leser dieser Autobiografie als Fiktion bis zum Ende gefolgt, obwohl alles mit Krebs (Hodenkrebs) beginnt, mit einem Therapiegespräch und einem Verweis auf Woody Allen (der Filme ohne Bilder macht, dafür mit umso mehr Dialogen) – trotzdem bin ich diesem *Text*, wie Davorin Lenko sein erstes Buch nennt, von Anfang bis Ende gefolgt, weil es metapornografisch ist: *Schon von jeher habe ich mich für Paarung und Literatur interessiert. Und die Paarung von Wörtern.*

Das Bespringen. – Das muß es sein, mein Interesse an den inneren Vorgängen der *Libido als angerissener Diskurs, als Erzählung, die gerissen ist*. Das Sprunghafte. Und der Ton dieses in Slowenien als *postmoderner Roman* gefeierten Buches, das Ann Catrin Bolton in Alltagsdeutsch übertragen hat, sinnlich und klar. *Wenn ich nämlich dasitze, einsam und voller Schmerz und eins werde mit dem Klang der Stille, ändert sich auf einmal der Text, der ich bin – den ich lebe. Roland Barthes betritt ihn.* Barthes hat schon das Mottozitat geliefert, das hier *Argument*



heißt, im Sinn von *Instrument der Distanzierung*. – Selten hat ein junger Autor Erzählung und Reflexion so selbstverständlich miteinander verbunden, und so schonungslos. *Sexualität ist auch ein außerordentlich mächtiges Erzählmittel*. Um es noch einmal und anders zu sagen: *Körper im Dunkeln* ist ein autobiografisches Buch im Sinn einer Selbstbefragung des Autors. Davorin Lenko wurde 1984 in Slovenj Gradec geboren und hat in Ljubljana Vergleichende Literaturwissenschaft studiert und an der paraliterarischen Zeitschrift I.D.I.O.T mitgearbeitet.

Als ich ihn an einem verregneten Aprilabend 2016 bei einer Lesung in Wien kennenlerne, erzählt er mir auf Deutsch, das seine erste Fremdsprache war, von seinem Brotberuf als Museumsführer in einem aufgelassenen Quecksilberbergwerk. Er widmet mir sein Buch mit dem Satz: *Hope you like the ending as much as I do!* – Das Buch endet an einem verregneten Aprilabend, mit der Wiederherstellung der Lebensgemeinschaft mit Sara, die immer noch Swinger-Clubs besucht, und ihrer Tochter Tea, die inzwischen Slampoetin ist (*Ich möchte jemanden ficken / wie mich all diese / androgynen Wesen / meiner Vergangenheit/ gefickt haben*), während sich der Ich-Erzähler zur Hauptverkehrszeit unter die Passanten im Zentrum von Ljubljana mischt.

DAVORIN LENKO: *Körper im Dunkeln*. Aus dem Slowenischen von Ann Catrin Bolton. Nachwort Tina Kozin. Slovene Writers' Association, Ljubljana 2015.



Speisenfolge

Was für ein Buch ist Luiz Ruffatos erster Roman *Es waren viele Pferde* (2001, deutsche Übersetzung 2012), ein brasilianischer Großstadroman in 68 kurzen Kapiteln, das letzte Kapitel ist eine Speisenfolge, auf die eine Schwarzseite folgt und der Dialog eines Ehe-



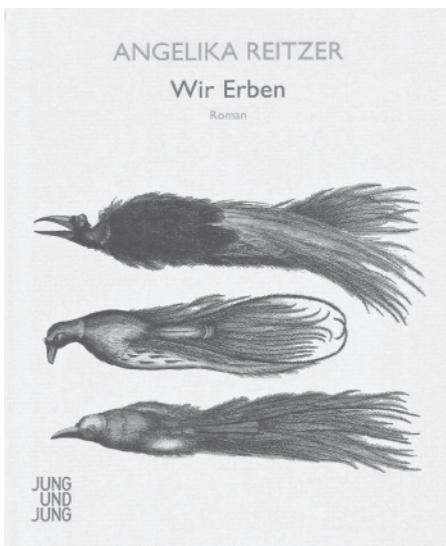
paars, das beschließt, auf die Geräusche vor der Haustür nicht zu reagieren und weiterzuschlafen. – Vorher hat Ruffato, der als Verkäufer und Mechaniker gearbeitet hat, bevor er Journalismus studiert hat – ich zähle nicht gern die anderen Berufe eines Schriftstellers auf, weil fast alle Schriftsteller andere Berufe gehabt haben oder haben, um schreiben zu können – Ruffatos Welt ist erfüllt von den Geräuschen des Alltags, die zur Sprachmusik werden, als Text vielfältig gesetzt, die unterschiedlichen Rhythmen der Erzählungen und Dialoge, die Wortanhäufungen und die Listen.

Während sein fünfbandiger Zyklus *Inferno provisório* seit 2013 in deutscher Übersetzung bei Assoziation A erscheint, hat der Verlag zwischendurch ein kleines O-Tonbuch Ruffatos veröffentlicht, den Lebensbericht eines Brasilianers aus der Provinz, der nach Portugal geht, um sein Glück zu machen: Diese wahre Geschichte wird von Sérgio de Souza Sampaio selbst erzählt, in über Seiten gehenden Sätzen, die mich an die Kamerafahrten Martin Scorseses erinnern, die Beschreibung eines Lokals in Lissabon, wo der Erzähler von einem Mitarbeiter auf den andern zu sprechen kommt, mit dem ukrainischen Kellner beginnend, *der irgendwie alles verstand, was sich ausländisch anhörte, es braucht nur einer irgendwie seltsame Laute von sich zu geben, schon umgarnte er ihn voller Verrenkungen* – ich lasse den fließenden Übergang zu **Menü**, Wein und **Dessert** aus – *nur Dona Celestina, die Köchin, ließ sich davon nicht beeindrucken und brummte, er sei nur ein Blender, »der tut doch nur so«, der sagt gar nichts, »schon sein Portugiesisch ist noch schlechter als deins« ...*

LUIZ RUFFATO: *Ich war in Lissabon und dachte an dich*. Aus dem Portugiesischen von Michael Kegler. Assoziation A Verlag, Berlin 2015.

Lichtschneise

Angelika Reitzers neuer Roman ist ein Familienroman mit einer Vielzahl von Personen – *Wir Erben* heißt dieses *Hausbuch*, das als Tagebuch endet (der 1. Teil und Hauptteil), mit dem Tod der Dichterin, die ein *Mutterbuch* schreiben wollte, das mit dem Wort ENDE enden sollte, wie alte Filme – das Buch des *Lex-Hauses* ist voll mit Vornamen, die rund um Marianne, die Gärtnerin, wuchern – mit ihrem Traum



vom Paradies fängt alles an: eine Insel im Meer, die ein Haus ausfüllt, das eine Matratze füllt, auf der ein namenloses Paar liegt: er und sie: Marianne wacht im Dunkel auf, allein in ihrem Haus, und das Licht verändert sich mit der Zeit – den gemeinsamen Kinobesuch mit ihrer Freundin, der Dichterin, kommentiert sie mit dem Satz: *Ein weichgezeichneter Mann, der durch die Zeit reiste, wie lächerlich*. Im Roman wird das Licht mit

dem Tod der Großmutter, der die Familie zusammenführt, unwesentlich – bis auf einige wenige Augenblicke (Bilder): Die Großmutter war mit dem Wald verbunden, der bei Mariannes Osterspaziergang lichtdurchflutet ist, das rote Haar der neuen Freundin ihres Sohnes glitzert im Licht, *es war gerade noch hell*, als sie mit der todkranken Dichterfreundin auf dem Balkon stand – im Traum sieht sie sie vom Balkon fliegen. – Der 2. Teil des Romans endet mit dem Tanz Mariannes und der Studentin, in deren Wohnung ein Bild hängt, das Marianne mit dem Satz kommentiert: *Baumstämme und ein mit Moos bewachsener Boden machten noch kein Dickicht*. Vorher gibt es einen Verweis auf Goethes Gärtnerroman *Die Wahlverwandtschaften* und den *Rashomon-Effekt* von Kurosawas multiperspektivischem Film. Im Lieblingscafé der Studentin, im *Ground for Thoughts*, einem Coffeeshop mit Antiquariat in einer Universitätsstadt im amerikanischen Mittelwesten – *In the Heart of the Heart of the Country*, wie William H. Gass diesen Alptraum nennt – habe auch ich Kaffee getrunken, mit Amaretto, Black Forest, Butterscotch Toffee, Cherries Jubilee, Chocolate Fudge, Chocolate Mint, Cinnamon Swirl, Coconut, Cranberry Cream, Hazelnut, Highlander Grog, Orange, Pumpkin Spice, Snickerdoodle und Vanillegeschmack.

ANGELIKA REITZER: *Wir Erben*. Roman. Jung und Jung Verlag, Salzburg und Wien 2014.

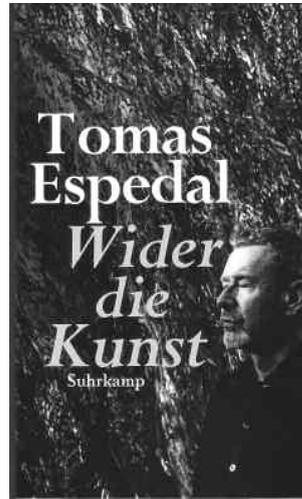
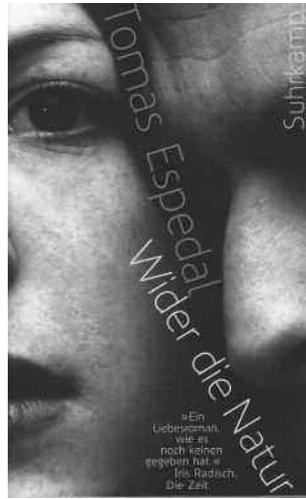
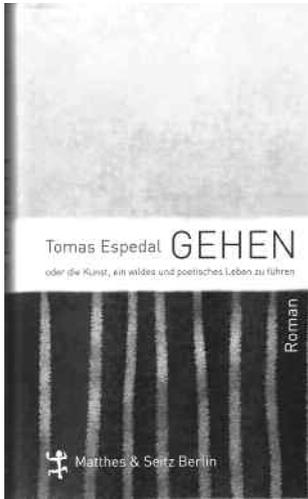


Notizbücher

Die Titel waren es nicht, die mich neugierig gemacht haben – ein Liebesroman kann nicht *WIDER DIE NATUR* sein und eine Familiengeschichte nicht *WIDER DIE KUNST*, wobei diese Genrebezeichnungen willkürlich sind, weil Tomas Espedal *Notizbücher* schreibt, wie die Untertitel sagen. *Die Notizbücher halten das tägliche Schreiben in Gang, sie entwickeln meine Sprache, indem ich immer schreibe, täglich, überall.* Schon sein erstes Buch *GEHEN* ist eine Aufforderung, *ein wildes und poetisches Leben zu führen*, er nennt es *Kunst* und führt am Ende Buchtitel an, von Simone de Beauvoir bis Virginia Woolf, während er für seinen Vater, dem *GEHEN* gewidmet ist, die Straßen seines Lebens beschreibt, während er auf dem besten Weg ist, zugrunde zu gehen: *ich trinke und gehe vor die Hunde, und dann bin ich urplötzlich glücklich. Warum?* – Gleichzeitigkeiten und Umschwünge bestimmen Espedals Bücher, dabei ist doch alles klar: *Du bist glücklich, weil du gehst.* Alles wird ausgesprochen, in einfachen Worten und kurzen Sätzen, damit wir das Wesentliche nicht vergessen, die Freude darüber, aufzuwachen und in die Küche zu gehen *und ein Glas Wasser trinken zu können.* / *Ein Glas kaltes Wasser.* – Ein kurzes Kapitel später zitiert Tomas Espedal Walt Whitmans *Song of the Open Road*, um von seiner Schreibkrise zu erzählen, die vier Jahre gedauert hat – seine Mutter hatte ihm die erste Schreibmaschine geschenkt, eine *Arztsekretärinnenschreibmaschine* – trotz allem Respekt vor Ärzten, *insbesondere vor Psychiatern*, hält sich Espedal ans Wesentliche: die alltäglichen Dinge, die Sprache und damit die Geschichte, Philosophie und Literatur. Gehen ist Weggehen, Verschwinden kann zu Verwandlung führen, wobei das englische Wort für reisen, *to travel*, gleichen Ursprungs ist wie das französische *travail*, also Arbeit bedeutet: *Jeden Tag tue ich dasselbe. Ich glaube, diese Gleichförmigkeit sorgt dafür, dass meine Bücher so verschieden sind*, notiert Tomas Espedal in *WIDER DIE NATUR*, und in *GEHEN* schreibt er: *Ursprung der Einsamkeit muss die Sprache sein*, und ein paar Seiten weiter: *Ich bin froh, allein zu sein.* Das ist die Voraussetzung dafür, schreiben zu können, *ein leeres Zimmer* – trotzdem hat Tomas Espedal alle seine Bücher in Wohnungen und Häusern geschrieben, die anderen Leuten gehörten, die er gemietet oder überlassen bekommen hat. Kunst verdankt sich dem Widerspruch, auch mit sich selbst. – Ich teile mit Tomas Espedal die Freude an den Dingen: *Stühle und Tische, Betten und Lampen*, was vielleicht daran liegt, wie er schreibt, *daß ich so oft allein bin, zeitweilig sind die Dinge das Einzige, womit ich in Beziehung treten kann.* – In seinem Liebesroman frei nach der Leidensgeschichte von Abaelard und Héloïse beschreibt sich Tomas Espedal als 48-jährigen Mann in der Umarmung mit einem Mädchen – dabei ist Janne 24, also halb so alt wie er – daher der Titel *WIDER DIE NATUR* – daher denkt er an sein erstes Liebeserlebnis zurück, mit 16, sie war 15, trotzdem hat er sich damals schon sehr viel älter gefühlt: *ich habe mich in all den Jahren nicht verändert.* Auch wenn er inzwischen geheiratet und Kinder bekommen, seine Frau und seine Mutter und die meisten seiner Freunde verloren hat: *nichts von alldem hat mich verändert.* – Das sind bestürzende Sätze für mich, gegen die Natur als Inbegriff von Veränderung. *Zur Natur hatte ich nie ein Verhältnis*, schreibt Tomas Espedal. *Das Glück besteht vielleicht darin, dass etwas unverändert bleibt* – damit meint er bestimmte Häuser: *die Möbel, Lampen, Zimmer.* – Mein Lieblingsbuch *WIDER DIE KUNST* hat Tomas Espedal seiner Mutter gewidmet – ich kann mich nicht erinnern, daß er bisher von ihr erzählt hat – der erste Teil des Buches heißt *APRIL* und beginnt mit der Fabrikation seines eigenen Na-

mens, der zweite Teil *SEPTEMBER* beginnt mit dem Namen seines Vaters, im Monat, als Tomas seine Frau verloren hat und seine beiden Töchter ihre Mutter, im April hat Tomas seine Mutter verloren. – Der Monat bleibt in Erinnerung, die Jahreszeit, nicht das Jahr, weil es keinen Trost gibt für so einen großen Verlust. – Wie für seine Großmutter väterlicherseits gibt es für Tomas Espedal keine Zeit, er springt in der Erzählung vor und zurück, während er örtlich fest verankert bleibt, in Innenräumen: Der Kiesweg, der vom Haus wegführt, ist *eine Verlängerung der Tür, eine Fortsetzung von etwas hinter der Tür.* – Dieses sich Vor- und Zurückbewegen ist kennzeichnend für den ganzen Text, im ursprünglichen Sinn ist Textur ja Gewebe. *Er träumte von dem ungeschriebenen Buch. / Dem Buch, das alles enthalten würde.* Er träumt von dem unmöglichen Buch, während er die Hausarbeit macht und wenn er am Schreibtisch sitzt. *Die Notizbücher: der Traum von einem Buch.* Indem er seine Bücher offen für ihre Vorformen hält, die Verzweigungen beim Schreiben, bleiben sie unabschließbar. So kann Tomas Espedal an ein vorheriges Buch anknüpfen, ohne sich zu wiederholen. Die Variation ist beglückend, ohne daß ich alles gelesen haben muß: Ich muß nicht verstehen, warum er die Wohnung, in der seine Mutter aufgewachsen ist, *an den Orten, wo ich wohne, und in den Büchern, die ich schreibe, wiederzuerschaffen* versucht. Die Bewegung ist wichtig, das Öffnen der vielen Türen im Haus. Und daß es ein Draußen gibt: *Weiß*, notiert Tomas Espedal. *Krokusse. Lilien. Schneeglöckchen. Zigaretten.* Und etwas Schwarzes, Bedrohliches am Tag. Und etwas Weißes nachts. – Dem *SEPTEMBER* ist ein Motto von Inger Christensen vorangestellt, die ich immer noch im Ohr habe, wie sie sagt: *abrikostræerne findes, abrikostræerne findes*, wie sie in Graz und in Wien gesagt hat: *die aprikosenbäume gibt es, die aprikosenbäume gibt es ...* In Espedals Haus ist es inzwischen Herbst geworden, und *das Draußen ahmt das Drinnen nach*, auf der Buchseite reißen die Sätze in der Mitte auf und ziehen sich wieder am linken Rand zusammen, während rechts alles offenbleibt. – Zum Schluß will Tomas Espedal über den Tod seiner Mutter schreiben und schafft es nicht und schafft es doch, indem er sitzen bleibt, an seinem Schreibtisch, vor seiner Schreibmaschine. Das macht er, seitdem er 17 ist, als er seinen ersten Roman geschrieben hat. Was ihn am Schreiben fasziniert hat, war der wachsende Stapel Papier, Maschinschrift und Handschrift, Streichungen und Korrekturen, *die Sprache lief weiter wie eine Maschine, eine Sprachmaschine* – die Routine wurde nur durch die naturwissenschaftliche Oberschule unterbrochen, Mathematik und Chemie, und den Sommerjob in einer Textilfabrik, wo er Webstühle reinigen mußte.

Seinen ersten richtigen Roman muß er umschreiben, nachdem das Vorbild seiner Heldin, mit der er das Zimmer im Studentenheim teilt, heimlich das Manuskript gelesen hat: *Was du schreibst, muß richtig sein*, schreit sie. – Als er bei seiner Jugendliebe einzieht und ein eigenes Arbeitszimmer hat, kann er nicht mehr schreiben, *es wurde still.* – Als er *WIDER DIE KUNST* schreibt, lebt Tomas Espedal mit seiner jüngeren Tochter im Haus seiner Mutter, einmal die Woche kommt sein Vater zum Essen – ich weiß nicht, warum mich diese Familienszenen berühren, ich habe mich von meiner Familie schon so lange entfernt, mit 17 bin ich von zuhause ausgezogen und lebe seither allein, mit meiner Lebensgefährtin in getrennten Wohnungen, aber wir sind über so viele Rituale miteinander verbunden, das Alltägliche. Das beschreibt Tomas Espedal in einfachen Worten, die Routine, die an Glanz gewinnt, je länger man an ihr festhält, mehrere Bücher lang.



TOMAS ESPEDAL: *GEHEN* oder die Kunst, ein wildes und poetisches Leben zu führen. Aus dem Norwegischen von Paul Berf. Matthes & Seitz, Berlin 2011.

TOMAS ESPEDAL: *WIDER DIE NATUR* (Die Notizbücher). Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Matthes & Seitz, Berlin 2014; Suhrkamp Verlag, Berlin 2015.

TOMAS ESPEDAL: *WIDER DIE KUNST* (Die Notizbücher). Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Matthes & Seitz, Berlin 2015; Suhrkamp Verlag, Berlin 2017.

Variationen

Was ist der Unterschied zwischen Autobiografie und Fiktion? Bei Tomas Espedal ist alles Variation der Selbstbeschreibung, wie sein letztes in deutscher Übersetzung erschienenes Buch zeigt: *Biografie, Tagebuch, Briefe* ist der sachliche Titel dieser keineswegs zufälligen Textsammlung, die mit der Beschreibung seiner Arbeitszimmer beginnt, und dem nahen Fabriklärm. – *Stille* ist ein wiederkehrendes Wort: *Die Stille der Toten*. Und: *Das Haus wird vom Schreibtisch aus gebaut*. – Tomas Espedal ist kein Arbeiterkind, auch wenn seine Eltern in einer Fabrik gearbeitet haben. Er ist ein Emporkömmling, der keiner richtigen Arbeit nachgeht, wie sein Vater immer gesagt hat. Tomas Espedal schreibt, seitdem er Tagebuch zu schreiben begonnen hat. Es ist immer zu Handgreiflichkeiten gekommen, wenn jemand seine Aufzeichnungen gelesen hat, seine Mutter oder seine Freundinnen. Er wurde geschlagen und hat nicht zurückgeschlagen, weil er Frauen nicht schlagen wollte, während er Männer halbtot geschlagen hat. – Einer der dichtesten Texte in diesem durchkomponierten Buch ist ein Brief – Espedal wendet sich immer wieder an eine andere Person, die meist namenlos bleibt – *Der Brief über mein Unglück* ist ein unheimlich körperlicher Erinnerungstext, der, von Einschüben durchsetzt, von seinen Prügeleien erzählt, über 40 Seiten lang. *Ich bin, wie Rilke schreibt, allein mit meinen Händen*. – Sein Vater war Boxer, und Espedal hat schon als Kind gelernt, Schlägen auszuweichen und Schläge auszuteilen, ins Gesicht: Das Gesicht ist ein Leitmotiv in diesem ausgewiesenen autobiografischen Buch, das zum ersten Mal Tomas Espedals Gesicht auf dem Umschlag zeigt, kurz vorher wurde es auf dem Umschlag der Taschenbuchausgabe von *WIDER DIE KUNST* abgebildet. *Von allem, das ich erschaffen habe, bin ich am stolzesten auf das Gesicht*, schreibt Espedal, der sein Gesicht bei Prügeleien mit allen Mitteln schützt. – Der schwerste Schlag, der ihn getroffen hat, war der Tod seiner Mutter und kurz darauf der Tod seiner Frau, die ihn mit zwei Töchtern zurückgelassen hat.

Auf einer Fotografie seiner Mutter, einer von *Sieben Fotografien*, die Espedal als Bildgeschichten beschreibt, ist keine Ähnlichkeit mit ihrem Sohn erkennbar. Erst als sie im Sterben lag und ihre charakteristischen Züge verlor, *sah ich zu meinem Schrecken, dass sie mein Gesicht bekam*. – Das Vergehen ist ständig präsent, auch in den Naturbeschreibungen, und die Wiedergeburt, Espedal scheut auch das Wort *Auferstehung* nicht. – Das Verschwinden ist eine andere Sache,

das Lesen: *Ich liebe es zu verschwinden. Sobald ich ein Buch öffne, bin ich zurück im Kind*. Und sobald er sich auf den Weg macht, ohne Ziel, im Gehen ist. – Um schreiben zu können, muß man zur Ruhe finden. *Drunten bleiben*, schreibt Tomas Espedal und stellt sich Peter Waterhouse in Wien am Schreibtisch sitzend vor, als *österreichischen Innenwanderer*. – Er selbst ist, von alltäglichen Unterbrechungen abgesehen, ständig am Schreiben, ohne daß er ein Buch schreiben will. *Ich schreibe, das ist alles*. Und alles, was er veröffentlicht, sind in sich geschlossene Kompositionen, also Bücher. – *Du schreibst zu gut*, hat einmal jemand zu ihm gesagt, und das war als Vorwurf gemeint, was Espedal wie keine Kritik sonst getroffen hat, weil er gerne *schlecht schreiben* würde, ohne so viele Korrekturen, *schneller schreiben, roher, wilder, nicht durchdacht, dafür direkter*. – Schreiben ist Handwerk, das weiß jeder Schriftsteller, über die Arbeit mit Wörtern und Sätzen läßt sich reden. Im privaten Gespräch hat einmal ein Kollege zu ihm gesagt: *Wir müssen das Gefühl aus der Sprache vertreiben und es auf eine andere Weise wieder hineinbringen*. – Das gelingt Espedal durch die Einfachheit der Wortwahl und Wortführung: In der Wiederholung werden Trauer und Freude spürbar, Lust und Not. – *Ich denke mit der Hand*, schreibt Espedal. Seine Denkbewegungen sind immer konkret, als Suchbewegungen überraschend, auch wenn sie eine Kreisbewegung beschreiben, *ich mag keine Veränderungen*. Dabei beschreibt dieses Buch eine Bewegung ins Lyrische, die poetologisch begründet ist: *Dass die einzige Berechtigung des Schreibens /für mich darin liegt /dass es hinausweisen muss /über die Grenzen /die ich selbst setze*.

TOMAS ESPEDAL: *BIOGRAFIE* (Vergessenheit), *TAGEBUCH* (Epitaphe), *BRIEFE* (Ein Versuch). Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Matthes & Seitz, Berlin 2017.





Das Ich ist eine Falle!

Dieter Bandhauer im Gespräch mit Lucas Cejpek

Dieter Bandhauer: »Immer liegt ein Zuspät im Aufzeichnen, ein Ersatz für etwas Verlorenes.« Ist diese von Peter Weiss in seinem Buch *Fluchtpunkt* eingenommene Position auch für dich bzw. dein Schreiben von Bedeutung?

Lucas Cejpek: Ich habe mein *Weißes Feld* nicht mit Personennamen abgesteckt, nur mit Buch-, Bild- und Filmtiteln. Aber Peter Weiss ist ein wesentlicher Autor für mich, in seiner Prosa und als Dramatiker, sein Marat/Sade-Stück vor allem – ich habe ja über »das verrückte Bewußtsein« im Zentrum von Robert Musils Gesellschaftsroman *Der Mann ohne Eigenschaften* dissertiert. – Aufzeichnen ist wie Nachdenken immer zu spät, aber Reflexion kann kein Ersatz für Verlorenes sein. Während des Schreibens an meinem *Weißes Feld* habe ich bemerkt, wie stark sich die Toten zu Wort melden; wie stark die zeitliche Dimension in diesem Tagebuch ist, das ich als Regieanweisung für Ich-Performances begonnen habe.

Dieter Bandhauer: Du wirst es mir nicht glauben, aber mir ist erst, nachdem ich die Frage formuliert hatte, aufgefallen, dass der zitierte Autor einen Namen trägt, der dem Thema deines Textes entspricht: Weiss. Ich habe also Peter Weiss des Zitates wegen zitiert und nicht

wegen seines Namens. Gewissermaßen eine willkommene Freud'sche Fehlleistung. – Der Untertitel bzw. die Gattungsbezeichnung deines Buches lautet *Selbstversuch*. In der Antwort sprichst du von einem »Tagebuch«. »Versuch« ist übrigens, das muss ich dir nicht sagen, die Übersetzung von »Essay«. Mit dem davorgestellten »Selbst« bekommt das Wort etwas Medizinisches und Körperliches. Der Duden definiert die Bedeutung von Selbstversuch folgendermaßen: »(zu Forschungszwecken) am eigenen Körper vorgenommener Versuch«.

Lucas Cejpek: Der Essay ist ursprünglich ein Selbstversuch: Montaigne wollte mit seinen *Essais* ein Selbstportrait zeichnen, im Schreibprozess, der den Alltag mit einschließt. Deshalb spreche ich auch von einem Tagebuch. Die einzelnen Abschnitte meines Buches sind allerdings nicht chronologisch geordnet. Und das Ganze ist von vornherein inszeniert: Ich bin als Autor auch Regisseur. In jedem Abschnitt kommt die Farbe Weiß vor – wie im Film, ich liebe das Blau bei Melville, Jean-Pierre Melville. Er kommt natürlich im Buch vor. *Der weiße Wal* Herman Melvilles natürlich auch! Und in jedem Abschnitt fällt das Wort *Ich*: Als eigene oder fremde Selbstaussage, als Zitat. Womit sich das Bekenntnishaft relativiert.

Dieter Bandhauer: Man muss sich ja vor dem »Ich« weder fürchten noch sich von ihm distanzieren – auch wenn es »ein Anderes« ist. Ist nicht das eigene Ich, ich meine durchaus das, welches man auch autobiografisch zu fassen versucht (ob es gelingt, ist eine andere Frage), das stärkste Kapital eines Schriftstellers? Dadurch unterscheidet er sich doch vom Journalisten, der das Ich verleugnen muss, um das herzustellen, was gerne »objektiv« genannt wird. Dass das Ich eine Konstruktion bzw. ein Narrativ ist, widerspricht ja nicht dem Wunsch, sich auf die Suche nach dem verlorenen Ich zu machen. Ist dieser Wunsch nicht eine legitime und starke Triebkraft für jedes literarische und künstlerische Schaffen?

Lucas Cejpek: Das Ich ist eine Falle! Die Ich-Perspektive in der Prosa wird gerne mit der Sicht des Autors gleichgesetzt, und das lyrische Ich befördert von jeher ein gefühliges Einverständnis mit dem Leser, in Umgehung der Form. Bei mir ist das Ich eine Frage der Form. – In der Philosophie bedeutet die Einklammerung des Ichs seine Sichtbarmachung. In der Kunst – ich beginne meine Feldbeschreibung mit Ich-Performances – nimmt die Körperlichkeit momentan überhand. Weil die westlichen Gesellschaften unwillens sind, sich verbalsprachlich auszudrücken. Es herrscht das Gerede in Form von Dauertelefonieren und -telegrafieren, SMS Schreiben und Twittern. Weil die Performance-Kunst inzwischen von den Museen gesammelt wird, gibt es immer mehr Reenactments, was alles über die Setzung des Ichs als öffentlicher Akt sagt: Der Akt ist wiederholbar, überall, mit wechselnder Besetzung.

Dieter Bandhauer: Du sagst, die Abschnitte sind »nicht chronologisch geordnet«. Sie sind aber auch nicht alphabetisch geordnet, obwohl der Text eine lexikalische Struktur hat. Die Übergänge von Abschnitt zu Abschnitt sind oft schlüssig. Ein fast zu simples Beispiel ist: Der Text »Nullinie« endet mit dem Wort »Mittelpunkt«, der nächste Text heißt »Nullpunkte«. Hin und wieder erscheinen die Übergänge aber





LUCAS CEJPEK, *1956 in Wien. Studium der Germanistik und Amerikanistik in Graz. Seit 1981 als Theaterregisseur tätig. 1983–90 freier Mitarbeiter des ORF Steiermark, seit 1990 freiberuflicher Schriftsteller. Lebt in Wien. – Jüngste Radioarbeiten, Regie: *Eine Schwalbe falten* (Text: Margret Kreidl, Musik: António Breitenfeld Sá Dantas, ORF 2017). Jüngste Buchveröffentlichungen: *Dichte Zugfolge* (2006); *Beckett Pause*. Minidramen (Hg., 2007); *Wo ist Elisabeth?* Roman (2009); *Unterbrechung*. *Burn Gretchen* (2014).

schwerer nachvollziehbar. Wurde da von mir etwas übersehen oder sind diese harten Schnitte beabsichtigt?

Lucas Cejpek: Das Buch ist aus Textfeldern zusammengesetzt, die einen Titel haben, ein Wort, ein Hauptwort. Diese Felder, die aus Einzeltexten oder Textfolgen bestehen, sind nicht chronologisch entstanden. Ihre Reihenfolge hat sich während der Arbeit auch immer wieder geändert: Zuerst habe ich die jeweils neuen Abschnitte am PC mit Hilfe von Stichwörtern in den bisherigen Fließtext eingeordnet. Als das Feld endlich abgesteckt war, habe ich festgestellt, dass das Ganze einen Fluss haben muss, eine Dramaturgie: Anfang und Ende und dazwischen Abwechslung zwischen den verschiedenen Erfahrungsgebieten. Also habe ich den Ausdruck mit der Schere zerschnitten und noch einmal neu zusammengeklebt. Das war der Final Cut, um in der Filmsprache zu reden: Einige Anschlüsse waren nur durch harte Schnitte möglich und einige Texte sind in den Papierkorb gewandert, weil sie nicht mehr hineingepasst haben in den Fluss. – So arbeite ich von Anfang an: Ich setze immer wieder neu zum Schreiben an, in einem für jedes Buch neu definierten Feld. Und dann suche ich nach einem Ort für den Text als Teil des Ganzen, mit dem sich das Ganze natürlich wieder verändert. – Die Nulllinie, die du ansprichst, ist der Nullmeridian, der Ende des 19. Jahrhunderts festgelegt wurde, um die Erde zu vermessen, räumlich und zeitlich. Der *Weißer Faden*, der mein Buch durchzieht, verbindet ebenfalls die unterschiedlichsten Dinge miteinander, quer durch die Zeit.

Dieter Bandhauer: Durchziehen nicht mehrere Fäden dein Buch? Dein *Weißes Feld* ist kein unbeschriebenes Blatt und es ist nicht nur von dir beschrieben, sondern von vielen Weggefährten, die von dir zitiert werden. Ich verwende bewusst das Wort »Weggefährten«, da die Grenzen zwischen Schriftstellern und Künstlern, die man persönlich kennt, und denen, die man – ich füge hinzu glücklicherweise, weil das Urteil nicht von Sympathien und Antipathien belastet ist – ausschließlich durch ihre Werke kennt, fließend sind. Ich nenne einige Namen: Sophie Calle, Claire Denis, Guy Debord, Gerhard Richter, Oleg Novkovic, Ossip Mandelstam, Jörg Schlick, Peter Paul Rubens, Michelangelo Pistoletto, Inger Christensen, Margret Kreidl, Heimo Zobernig, ... Maler, Filmemacher, Schriftsteller, Philosophen; bekanntere und unbekanntere; verstorbene und lebende ... Wenn ich es richtig verstehe, ist da keiner darunter, der eine negative oder ärgerliche Rolle in deinem Leben als Lesender (von Büchern und Bildern) und Schreibender gespielt hat. Gehören aber nicht die »Feinde« auch zu einem »Selbstversuch«?

Lucas Cejpek: Mein Feld ist kein Schlachtfeld oder ein Kampfplatz für persönliche oder künstlerische Auseinandersetzungen. Dafür ist das Buch nicht da. Dafür gibt es die Zeitung oder das Internet, für Interventionen und Reaktionen, für den schnellen Schlagabtausch. Ich habe über Jahre ein eigenes Feld abgesteckt – was du Weggefährten nennst, sind KünstlerInnen, um den weiteren Begriff zu verwenden, der auch Schreibende miteinschließt, die mit Weiß arbeiten oder so gearbeitet haben, dass ich mit ihnen dieses Feld bestellen kann. Da es ein historisches Feld ist, sind mir die meisten persönlich fremd.



Fortsetzung von Seite 7

Aber ich habe versucht, zu allen eine persönliche Verbindung herzustellen, in der Begegnung. Ablehnung ist einfach und führt zu nichts, als dass man sich an anderen abarbeiten und ständig abgrenzen muss, um sich selbst zu bestimmen. Das ist ein verlorenes Ich, von Anfang an. – Außer ich werde persönlich angegriffen. Dann muss ich mich natürlich verteidigen. Aber nicht in Form eines Buches. – Mein Zugang zu vielen Weiß-KünstlerInnen ist sehr speziell, ich gehe nie aufs Ganze, sondern konzentriere mich auf Details. Und darauf kommt es doch an, in der Kunst wie im Leben, auf den glücklichen Augenblick, in dem sich die Schönheit entfaltet! Oder die Wahrheit, nenne es, wie du willst. Ich nenne es das Weiße.

Dieter Bandhauer: Unter dem Stichwort »Langeweile« anlässlich eines Films von Guy Debord im Wiener Filmmuseum schreibst du: »... ich muss die Provokation der Langeweile nicht länger ertragen, ich gehe auch sonst, wenn mir langweilig wird, während einer Theateraufführung, einer Lesung oder Diskussion ...« Die Langeweile als Provokation ist eher ein Phänomen der Avantgarde, vielleicht notwendig, aber man muss als Rezipient auch wissen, wann Schluss ist. Spätestens seit Tschechow ist sie aber auch ein wesentlicher Bestandteil der Literatur und des Theaters – Langeweile gehört zur Darstellbarkeit von dem, was man unter Zeit versteht, doch dazu? Und benötigt anspruchsvolle Literatur, der von einem ungeduldigen Leser schnell vorgeworfen wird, sie sei langweilig (besser wäre, er würde sagen, er sei überfordert), nicht auch eine Rezeption mit einem langen Atem?

Lucas Cejpek: Langeweile ist tödlich, besonders in der Kunst. Dass Langeweile als Grundgefühl der Oberschicht (Tschechow) und der Unterschicht (im Sozialdrama) beschrieben wird, steht auf einem anderen Blatt (das Theater des Absurden hat das Ganze auf die Spitze getrieben). Zeitdehnung muss so geschehen, dass sie spannend bleibt: Wir beobachten die Figuren in ihrer Untätigkeit, auf der Bühne und im Film – in der Literatur werden die Beschreibungen immer detaillierter und die Sätze lang und länger, ohne dass wir die Lektüre abbrechen. – Für den Umgang mit Kunst braucht es natürlich Erfahrung, wie mit allen anderen Dingen auch. Aber das ist nicht notwendig ein schülerhaftes Lernen. Im Gegenteil. Die Schulbildung verbaut uns in der Regel den Zugang zur Gegenwart, weil sie antiquarisch ist (Kanonbildung). Ich habe Neues nur durch den Schock erfahren, die Literatur meiner Zeit durch AutorInnenlesungen im Grazer Forum Stadtpark, das Theater der Gegenwart durch Uraufführungen im steirischen herbst, die poststrukturalistische Philosophie hat mich als Studenten so überfordert, dass ich bis heute nicht von ihr losgekommen bin.

Dieter Bandhauer: Ich verstehe, was du sagst, muss dir aber widersprechen. Denn mittlerweile gibt es im Literaturunterricht (zumindest in Österreichs Schulen) so etwas wie eine Kanonbildung nicht mehr. Das von dir so genannte Antiquarische ist allein schon wichtig, um das Neue überhaupt als Schock erfahren zu können. Mittlerweile sind wir aus mangelnder Kenntnis eines Kanons von einer Beliebigkeit in

der Produktion und einer Gleichgültigkeit in der Rezeption beherrscht, die schaurig sind. Kunst macht doch nur Sinn, wenn sie über eine Tagesaktualität hinaus auf Dauer aus ist. Die Kunstgeschichte ist für mich eine auf der Spitze stehende Pyramide: Oben wird ständig Neues angefügt, das beim Absinken zum Großteil verloren geht, auf der Strecke bleibt (was einen immer wieder auch mit Wehmut erfüllt), nur ein wenig (ich hoffe, das Beste) bleibt und bildet den Kanon, auf den wir uns beziehen können. – Vielleicht wäre Mühle ein besseres Bild als Pyramide? Jedenfalls ist für mich ohne Referenzen, ohne Bojen und Leuchttürme im grauen Meer der Vergangenheit ein anspruchsvoller Diskurs über zeitgenössische Kunst nicht möglich.

Lucas Cejpek: Die Bestsellerlisten stellen doch laufend Kanons her. Und am Nobelpreis kann man sehen, wie sehr The World's Best geografisch und historisch beschränkt ist. Bob Dylan ist ein großartiger Singer-Songwriter, ein Homer der Gegenwart ist er sicher nicht. Unsere Leuchttürme sind alte, weiße Männer. Mit wenigen Ausnahmen. – Mein *Weißes Feld* wird durch alle möglichen Dinge definiert, unabhängig von ihrem kulturellen Status. Entscheidend für die Auswahl war, ob ich mich mit einem Gegenstand sprachlich auseinandersetzen kann. – Wenn die Kunstgeschichte eine Pyramide ist, dann hat sie keine Spitze, sondern eine Plattform, die ständig größer wird, jedenfalls für mich. (Meine Pyramide lässt sich nicht auf den Kopf stellen! Und wenn die Kulturlandschaft flach ist, kann eine Mühle zum Orientierungspunkt werden.) Je länger ich mit Kunst umgehe, desto mehr Verbindungen kann ich herstellen, durch die Zeit und in meiner Gegenwart. Soweit die eigene Gegenwart überhaupt fassbar ist. Suchmaschinen helfen dabei jedenfalls nicht weiter. Die Verknüpfung der Begriffe *weiß* und *Kunst* und *ich* führt zu nichts.

Dieter Bandhauer: Zum Abschluss möchte ich nochmals auf den Begriff »Essay« zurückkommen bzw. zum Weiterführenden der essayistischen Form. Als solche verstehst du doch deine Literatur? Obwohl du über Musil dissertiert hast, scheint mir deine Verwendung des Essayistischen gar nicht so viel mit seinem Verständnis davon zu tun zu haben. Oder irre ich mich da?

Lucas Cejpek: Ich habe mich mit den Strukturen von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* beschäftigt, als Roman und im literarischen Kontext. Meine Dissertation ist eine assoziative Collage geworden und keine akademische Pflichtübung, womit ich mir, wie du dir denken kannst, den universitären Werdegang verbaut habe. Musils Einfluss war sein Umgang mit Fakten. Er ist, wie sein Biograf Karl Corino später im Detail nachgewiesen hat, in seiner literarischen Arbeit immer von realen Dingen ausgegangen, Personen und Konstellationen, Fotografien und Zeitungsmeldungen, Fachbüchern und Bestsellern. Das hat mich frei gemacht für meine eigenen Aneignungen und Verwandlungen der Realität. Wobei in meinem *Weißes Feld* die Kombination der essayistischen Elemente entscheidend ist – die einzelnen Beschreibungen konzentrieren sich auf das Weiß und das Ich, also auf die leeren Flecken.

