

## Wozu Nerven laufen?

Kazuo HOSAKA

„nervenlauf“,<sup>1)</sup> diese Prosa von Herbert Wimmer ist ein Werk, das aus verschiedenen kurzen Texten besteht. Ist es ein Roman, eine Erzählung oder ein Essayband? Vor diese Frage gestellt, muss man aber zögern, dieses Werk in ein bestimmtes literarisches Genre, im traditionellen Sinn des Wortes, zu klassifizieren oder einzuordnen. Man muss sich vielmehr fragen, ob man es vielleicht als eine neue Art Literatur nehmen könnte oder sollte, nämlich als eine über allen literarischen Genres stehende Literatur, wie sie sich der Autor vorstellt.

Nach seiner Erklärung hat Wimmer im Jahre 1973 entschlossen, seinen Bürojob aufzugeben und als freier Schriftsteller an die Entwicklung und Ausarbeitung seiner langjährigen Schreibpläne zu gehen. Ihm ging es dabei um drei Mottos, die lauteten: „ 1. alles ist literatur, 2. die literatur ist ein spezialfall der sprache und 3. die bedeutung eines wortes ist sein gebrauch in der sprache“. <sup>2)</sup> Seine Wünsche sind langsam in einigen lyrischen und prosaischen Arbeiten verwirklicht worden. Dann, im Jahre 1986, ist er zu der Idee gekommen, ob und dass er einmal die Methode des automatischen Schreibens einsetzen sollte, und zwar für sein eigenes Projekt, „das aus vielen, ganz kurzen prosastücken bestehen sollte, erzählungen also, die in ihrer organisation eine möglichst weite spanne von büchern wie *innere stadt: roman* oder *die flache kugel* entfernt sein sollten.“<sup>3)</sup>

Er hat also angefangen, eine Liste von Gegenständen zu erstellen, zuerst ihre Namen, dann das, „was als erste textliche reaktion mir in den Sinn kam, wie kurz oder lang der moment auch dauern mochte.“ Er assoziierte, konzentriert auf den Ausstoß einer bearbeitbaren Textmasse, mehrere Stichwörter hervor, beobachtete zugleich, welche *Stilteilchen* mit den Bildern und

Handlungssequenzen auftauchten und aus welchen *Rezeptionsgelegenheiten* (Lektüre, Film oder Fernsehen, Erinnerungen an tatsächliche Begebenheiten) der Output herstammte. Er war nämlich auf der Suche nach einer Klammer für das Buch, einer Gemeinsamkeit der Geschichten. Zwar stammten sie alle von ihm, aber das schien ihm, für das Projekt des geplanten Buchs, „von zu geringer konzeptueller schwerkraft zu sein“. Er suchte also anderswo einen noch festeren „zusammenhalt, der die vielfalt der interpretationen nicht einengen, sondern sie betonen sollte.“<sup>4)</sup> Hier sieht man sich mit der ersten und wesentlichsten Frage des automatischen Schreibens auseinandergesetzt, die auch Wimmer nicht hätte vermeiden können: Warum braucht man nämlich einen Zusammenhalt, der die Vielfalt der Interpretationen betonen und dadurch garantieren sollte?

Wie bekannt war das automatische Schreiben eine von den französischen Surrealisten angefangene Schreibart. Sie schrieben impulsiv und ohne ästhetische Brechung alle Worte und Sätze auf, die ihnen in den Sinn kamen, ohne vorgegebenen Gegenstand, geistige Hemmungen, reflektorische Pausen und daher zum Teil ohne inneren Zusammenhang.<sup>5)</sup> Wenn man sich richtig erinnert, haben zwei deutsche Denker, Ernst Bloch und Walter Benjamin, auch einmal automatisches Schreiben probiert und waren von den Ergebnissen sehr enttäuscht. In ihrem Experiment hat einer, mit Hilfe einer Droge, etwa Haschisch, im völlig unbewussten, halb schlafenden Zustand, alles geredet, was ihm einfiel, und der andere hat das alles notiert. Was da entstanden war, war ein echtes Durcheinander, das keiner der beiden nachher enträtseln konnte. Es wäre vielleicht ein Grund gewesen, warum Bloch in seinen Büchern künstlerische Bilderrätsel und Vexierbilder als Ergebnisse der zeitgenössischen Künstler, Surrealisten und James Joyce eingeschlossen, nur unter der Voraussetzung anerkannt, dass diese scheinbar rätselhaften Bilder in sich doch eine Möglichkeit der Zukunft tragen, nur dann nämlich, wenn sie, nicht als bloßer Ausdruck des Chaos, sondern als Montage der Bruchstücke aus dem alten Dasein, als Experimente ihrer Umfunktionierung in ein Neues sind.<sup>9)</sup>

Wimmer hat auch, im Bezug auf seinen Schreibplan von „*die flache kugel*“, aus „dem aufsatz von priessnitz und engel-rausch“ die folgende Stelle über die

Bedeutung und Funktion der Montage im positiven Sinn zitiert:

„... allgemein gesprochen, bedeutet montage die anordnung von vorgeformten und aus ihrem kommunikativen zusammenhang gerissenen sprachelementen (sie reichen von einfachen wendungen bis zu längeren zitatzen) in einen neuen kontext. zweck ist nicht eine fest-, sondern die offenlegung solcher von ihr aufgegriffenen formen.“<sup>7)</sup> Die Idee der Montage hat ihm also eine Möglichkeit angeboten, um durch das Schreiben die Vergangenheit mit der Zukunft zu vermitteln.

Das heißt: um die Montage erfolgreich fertig zu machen, ist eines notwendig: ein Ziel nämlich, das mit der Konstruktion der Montage verfolgt wird.

Wimmer nennt als einen der auf ihn einflussreich gewesenen Autoren den amerikanischen Dichter Edgar Allan Poe, besonders sein Gedicht „*Der Rabe*“ und die dazugehörige Prosa „*Die Methode der Komposition*“. Was Wimmer bei Poe in diesen zwei Arbeiten besonders interessierte, war „die parallelität von rationalität und der faszination des grauens, die im allgemeinen als zerrissenheit interpretiert wird“, die aber bei Poe „als geschlossene figur einer oszillation hergestellt wird“.<sup>8)</sup>

Übrigens hat Wimmer von Anfang an in der Literatur die Möglichkeit gesucht, frei von dem doppelten Determinismus zu schreiben, erstens von dem Determinismus im Autor selber und zweitens von dem in der Welt. Und was die Sprache angeht, ist, wie schon am Anfang gezeigt, alles Literatur, wie er von Peter Handke gelernt hat: dass alles Geschriebene, jeder Text also, Literatur sein kann, wenn man das Geschriebene (und Gesprochene) nur in den Rahmen *Literatur* versetzen würde. Man sollte hier noch einbeziehen, was für Wimmer prinzipiell wichtig ist, nämlich dass die Literatur ein Spezialfall der Sprache ist und dass die Bedeutung eines Wortes, wie Wittgenstein in seinem Buch: „*Philosophischen Untersuchungen*“ geschrieben hat, sein Gebrauch in der Sprache ist,<sup>9)</sup> dann wird es klar, worauf es ihm beim freien Schreiben ankommt, das ist, wie man als schreibendes Ich mit dieser Sprache umgeht. Dabei ist das „Ich“, nach Wimmer, eine Wechselwirkung,<sup>10)</sup> wahrscheinlich sowohl zwischen dem Autor und dem Leser, als auch zwischen dem Autor und der Welt. Während im Autor als einer Person eine Wechselwirkung stattfindet, in der er explizit Publikum und Produzent

ist, wie Wimmer in einer Bemerkung von Peter Handke gefunden hat,<sup>11)</sup> wird der Autor beim Schreiben der Literatur von der Welt gerahmt, indem er sie rahmt. Und in Poe hat Wimmer ein gelungenes Beispiel davon gefunden, dass ein Dichter frei vom Doppeldeterminismus schreiben konnte.

Aber hier sollte man zugleich nicht vergessen, dass Poe auch nicht geglaubt hat, dass er ganz frei von allem schreiben könne oder solle. In seinem Buch: *„Eureka: An Essay on the Material and Spiritual Universe“* hat er behauptet, sowohl in Materialität als auch in Geistigkeit sei weder Aktion ohne Reaktion denkbar, noch Reaktion ohne Aktion. Nach Poe diffundieren sich Materialien von sich aus, scheinbar grenzlos, aber nicht zu vergessen ist die Tatsache, dass sie sich zugleich einander anziehen. Material und Geist existieren miteinander, indem sie sich bald zerstreuen, bald konzentrieren. So begleiten sich bei Poe die zwei Grundprinzipien in Materialien und Geist, Gravitation und Repulsion nämlich, miteinander und erst so gehen Körper und Seele immer Hand in Hand.<sup>12)</sup> Für Poe ist die Welt scheinbar grenzlos, doch in der Vorstellung des Menschen begrenzt. Und um diese scheinbar grenzlos begrenzte Welt verständlich zur Sprache zu bringen, braucht er ja ein Wort, das als das Ziel der Komposition funktioniert.

Während dieses für Bloch Zukunft hieß, war es für Poe *„Effekt“*, wie er im Essay *„Die Philosophie der Komposition“* an den Beispielen vom Gedicht *„Der Rabe“* überzeugend formuliert hat.<sup>13)</sup> *„Effekt“* funktioniert bei ihm als Zielbegriff für die Komposition eines Kunstwerks und als Schlüsselwort für dessen Interpretation zugleich.

Wie schon gesagt, hat Wimmer beim Schreiben von *„nervenlauf“* versucht, wie Poe, einen Zielbegriff der Komposition herauszufinden, den er sich als einen Zusammenhalt vorstellte, *„der die Vielfalt der Interpretationen nicht einengen, sondern betonen sollte“*.<sup>14)</sup> Den hat er im Roman des österreichischen Schriftstellers Friedrich Theodor Vischer (1807-87): *„Auch einer“* getroffen. Und den hat er Tücke der Objekte genannt, wie sie bei Peter Handke in dessen provokatorischem Drama *„Publikumsbeschimpfung“* zu finden ist.<sup>15)</sup>

Von *„nervenlauf“* gibt es zwei Fassungen. Und die erste Fassung aus dem Jahr 1990 enthält 303 kurze Texte und die zweite im Jahre 2007 erschienene 313.

Dabei hat er auch den Nebentitel des Buchs verändert: von *Prosa aus dem gefährlichen Alltag* zu *DIE TÜCKE DER OBJEKTE*. Dadurch ist das Buch nicht nur quantitativ bereichert, sondern besonders im Thema auch qualitativ verschärft worden.

Was aber bedeutet die Wendung „Tücke des Objekts“ ? Im Wörterbuch Duden (Deutsches Universal Wörterbuch A-Z. 1996) ist sie so erklärt: *ärgerliche Schwierigkeit, die sich unvermutet beim Gebrauch des betreffenden Gegenstandes zeigt*. Wenn das stimmt, wird die Schwierigkeit nicht vom Objekt verursacht, sondern vom Menschen, der es benutzt, wie das gerade beim Protagonisten in Vischers Roman der Fall ist. Dort ärgert sich der Protagonist, weil er den Schlüssel nicht einfach finden kann. Symbolisch ist hier, dass der verlorene Schlüssel als Schlüsselwort funktioniert, um den Ärger des Protagonisten zu verstehen und, wenn man scherzen darf, um seinen Ärger zu entschlüsseln.

Dasselbe könnte man sehr wahrscheinlich auch zu den Texten in „*nervenlauf*“ sagen. Hier behandelt Wimmer in jedem der 313 Kurztexte je ein Ding und nimmt diesem dessen Namen weg, um bloß zu zeigen, dass hinter dem mit dem Namen vermenschlichten Ding immer ein namenloses Objekt steckt. Er vergisst dabei auch nicht, nach dem Vorläufer Vischer, einen Schlüssel darzustellen. Wenn man zum Beispiel den Text Nr. 157 liest, findet man, dass der Schlüssel hier noch tückischer und ungehorsamer dargestellt ist, als bei Vischer, bei dem er nur unter dem Leuchterfuß schwer zu finden war.<sup>16)</sup> Bei Wimmer aber steckt der Schlüssel im Schloss unbeweglich fest, bricht sogar, als ihn sein Besitzer falsch benutzt, und bleibt hartnäckig als Bart im Schloss stecken. Und weil der Frustrierte spontan den abgebrochenen Hals verschluckt, belastet er als eine ganz schöne Menge von Objektbruchstücken seit Wochen den Magen des Besitzers.

Noch ein sehr kurzes Beispiel, Text Nr. 156 *taschenmesser*:<sup>17)</sup>

„das objekt geht in der tasche auf und funktioniert.“

Das ist alles. Aber sehr gefährlich.

Und zuletzt noch ein Beispiel, das für Japaner interessant wäre.

Text Nr. 160 *essstäbchen*:<sup>18)</sup>

„ja, nickt ein gast gutgelaunt, ich nehme die objekte für mein chop sui generis. ausgezeichnet, lobt der wirt das humanistische wortspiel und pfeilt die objekte in den stiernacken des hungrigen.

à la minute punktiert, haucht der bediente ergriffen. die köche applaudieren, habitués heben ihre gläser, der kontrollor vom marktamt notiert eine belobigung.“

Wenn man diese drei Beispiele aber genau betrachtet und miteinander vergleicht, findet man einen klaren Unterschied zwischen den ersten zwei und dem dritten. Bei den ersten zwei könnte man ja vielleicht sagen, hinter den Schwierigkeiten stecken die Tücken der Objekte, im Wortsinne von Fischer. Aber vom dritten zweifelt man doch, ob man dasselbe sagen kann. Wenn man den dritten Text liest, fühlt man sich zwar verlegen und muss unvorgesehen lächeln. Zugleich müsste man sich aber fragen: Zwar sind die Wörter hier in ihren Doppeldeutigkeiten schön ironisch gebraucht, aber kann man hier die Tücken der Objekte finden? Stammen die Schwierigkeiten hier doch nicht von den Objekten an sich direkt, sondern aus den Beziehungen zwischen den Menschen? Sind hier nur die Menschen tückisch, und nicht die Objekte?

Diese Fragen bringen einen zu einer wesentlichen Frage: Ob der Nebentitel der zweiten Fassung „Die Tücke der Objekte“ wirklich als der Zielbegriff der Komposition recht gut funktioniert, wie der Erfolg bei Poe. Als der Zusammenhalt nämlich, den Wimmer gesucht hat, um die Vielfalt der Interpretationen nicht einzuengen, sondern zu betonen? Und zu noch einer Frage: Wozu hier Nerven laufen.

Vergleichen wir jetzt den ersten Text und den letzten dieses Buchs, um der Problematik näher zu kommen.

### **1. kugelschreiber:<sup>19)</sup>**

einer denkt: ich drehe meinen kopf und sehe den kugelschreiber.

zögernd kommt die spitze aus dem kleinen schwarzen loch. den blick fest auf den gegenstand gerichtet, dreht einer auf einem drehstuhl seinen körper unter seinem

kopf hin und her.

in kurzen abständen schnell die kugelspitze aus der mündung. plötzlich geht ein wellenschlag durch die metallhülse. ein leises schnalzen.

mit einem satz schleudert das schreibgerät hoch, bohrt es sich in die hand des beobachters. im sekundenbruchteil ist der kugelschreiber im menschlichen körper verschwunden. energisch fährt er im lebenden organismus herum. nach einer ungemessenen spanne zeit bleibt er im zeigefinger der linken hand stecken. steif deutet der körperteil auf eine stelle im aufgeblättern skript, wo es heisst: DAS OBJEKT LAUERT.<sup>20)</sup>

313. objekt:<sup>21)</sup>

evergreens swingen durchs überheizte arbeitszimmer, dunkler kräutertee ruht in der glaskanne, die ihr gleichgewicht auf dem rotlackierten ölradiator hält. langsam kommt der teilnehmende beobachter aus dem tagtraum, löst sich aus dem objekt, das seine anziehungskraft verloren hat.

schluckweise brennesseltee, genussvoll dehnt und streckt sich der körper. leblos verharrt das objekt in seinen formen, wirkungslos bleibt es auf distanz, entlassen bewegt sich der aufgewachte in der idylle sich verfestigender wirklichkeit. gelassen greift er zum toten kugelschreiber und schreibt ins weisse: DIE NERVEN LAUFEN.

Interessant ist die Tatsache, dass der Autor in den beiden Texten als Objekt Kugelschreiber behandelt. Wie im ersten Text, im Text Nr. 1, geschrieben, LAUERT DAS OBJEKT hier. Und das Objekt, hier ein Kugelschreiber, benutzt die Chance, als einer damit fleißig schreibt, und bohrt sich in die Hand des Menschen, der ihn beobachtet. Und nach einer ungemessenen Spanne Zeit bleibt er im Zeigefinger der linken Hand stecken. Dann deutet der Körperteil, der Finger, „auf eine Stelle im aufgeblättern Skript, wo es heißt: DAS OBJEKT LAUERT“. Hier ist gezeigt, dass nicht ein Subjekt ein Objekt beherrscht und kontrolliert, sondern von einem Objekt erobert und unbewußt kontrolliert wird, oder besser, dass sich ein Subjekt und ein Objekt unerwartet vereinigen und anfangen wollen, zusammen zu arbeiten, als Symbol der Wechselwirkung von Subjekt und Objekt,

mehr oder weniger unter der Kontrolle von Objekt.

Eines musste Wimmer dabei berücksichtigen: Er sollte sich vorsichtig verhalten, um sein Subjekt nicht ganz aufzugeben. Wie er schreibt, hat er in „nervenlauf“ vorgeführt, produktiver und damit wehrhafter Teilnehmer der gegenwärtigen Mediengesellschaft zu sein und sich zugleich durch seine Produktivität gegen die überwältigenden Programme dieser Gesellschaft zu wehren. Kreativität bedeutete für Wimmer das Überlebensmittel des Subjekts, des Individuums.<sup>22)</sup> Für das Gelingen der Wechselwirkung musste er also die Überlegenheit des Subjektes wegwerfen, aber um als Subjekt nicht ganz zu sterben, musste er doch irgendwie gegen die passive Aggressivität des Objekts sein Subjekt behaupten. Er musste in diesem Werk also immer gegen diese zwei Fronten kämpfen.

Im letzten Text des Buchs, im Text Nr. 313, ist aber der Protagonist im Schlaf, von der Arbeit befreit. Die Wechselwirkung mit dem Kugelschreiber, mit dem Objekt, ist jetzt vorbei. Vielleicht ist sein Versuch gut gelungen. Das Subjekt ruht in seinem Platz und das Objekt an seiner Stelle, und ihre idyllische Wirklichkeit scheint sich zu verfestigen. Jetzt könnte das Subjekt, sowohl als Subjekt, als auch als Objekt, zu jeder Zeit ohne Schwierigkeiten anfangen, zu schreiben, ganz natürlich, als ein einziger Naturkörper, wie NERVEN LAUFEN. Und die Texte können jetzt auch laufen, wie die Nerven, sich in den zwei Rollen abwechselnd. Könnte man hier schon interpretieren, in diesem Buch ist es Wimmer gut gelungen, 313 kurze Texte „zusammenzuhalten“, wie er es sich gewünscht hat? Schwierig.

Einige Fragen bleiben noch ungeklärt:

313 Texte in diesem Buch sind zwar schön zusammengehalten, aber hängen sie wirklich als eine Einheit zusammen? Warum sind hier diese Dinge und Sachen thematisiert? Warum 313 Stücke? Warum in dieser Reihe? Oder ist es heute nicht mehr nötig, diese klar zu enträtseln?

Wenn diese Fragestellungen von irgend einer Bedeutung wäre, müsste man hier doch noch eines fragen: Was für eine „neue“ Literatur daraus entstanden ist oder entstehen kann.



Wimmer hätte wahrscheinlich die Antwort darauf schon bereit, und zwar im Nachwort zu „*innere stadt: roman*“. Man sollte da nur statt Architektur Literatur und statt Archtekt Schriftsteller lesen.

.....

Schriftsteller müssen aufhören, in Kategorien ihrer Auftraggeber zu denken.

Schriftsteller müssen aufhören, sich zu bemitleiden, in welch schlechter Gesellschaft sie sind.

Literatur ist nicht Mittel zum Zweck. Literatur funktioniert nicht.

Literatur ist nicht Behübschung, sondern der Knochen im Fleisch der Stadt.

Sie gewinnt Bedeutung durch den Grad der Verwehrlosung, der durch Besitzergreifung entsteht. Und Kraft aus der sie umgebenden Trostlosigkeit.

Und diese Literatur hat die Botschaft:

Alles, was gefällt, ist schlecht.

Alles, was funktioniert, ist schlecht.

Gut ist, was akzeptiert werden muss.<sup>23)</sup>

Wenn das alles hier akzeptiert werden könnte, könnte man sagen, dann wäre alles gut erklärt, und zwar noch als Wunsch des Dichters.

(Im November 2013 in Nozawa vorgetragen und nachher ergänzt)

### **Anmerkungen**

- 1) Wimmer, Herbert J.: *nervenlauf*, Wien (Sonderzahl 2007). Er schreibt immer klein.
- 2) Wimmer: *einträge in die enzyklopädie des augenblicks*, Wien (Sonderzahl 2011), S. 8.
- 3) Wimmer, a. a. O., S. 44.
- 4) Wimmer, a. a. O., S. 44f.
- 5) Siehe Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart (Kröner 1969), S. 60.
- 6) Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main (Suhrkamp 1973), S. 226 f.
- 7) Wimmer, a. a. O., S. 39.
- 8) Wimmer, a. a. O., S. 50 f.
- 9) Wimmer, a. a. O., S. 10.

- 10) Wimmer, a. a. O., S. 7.
- 11) Wimmer, a. a. O., S. 11f.
- 12) Poe, Edgar Allan: Eureka (1848). (Zitaten von Poe sind aus den japanischen Übersetzungen). 『ユリイカ』 (八木敏雄編訳、岩波書店 2009) p.31-35, 47-50, 72-80, 94 and 110.
- 13) Poe, The Philosophy of Composition (1846). 『ポオ評論集』 (八木敏雄編訳、岩波書店 2009) p.165-184.
- 14) Siehe Anm. 4.
- 15) Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. In: Stücke I, Frankfurt a. M. (Suhrkamp 1971), S. 23.
- 16) Vischer, Friedrich Theodor: Auch Einer, Stuttgart u. Leipzig (Hallberger 1879). In: Spiegel Online Projekt Gutenberg. Kap. 1.
- 17) Wimmer: nervenlauf, S. 98.
- 18) Wimmer, a. a. O., S. 101.
- 19) Wimmer, a. a. O., S. 11.
- 20) Nach Wimmer hat er diesen Ausdruck von Fischer entnommen. Vgl. Wimmer: einträge in die enzyklopädie des augenblicks, S.50.
- 21) Wimmer: nervenlauf, S. 187.
- 22) Wimmer: einträge in die enzyklopädie des augenblicks, S. 46.
- 23) Wimmer: innere stadt: roman, Wien (Sonderzahl 2002), Nachwort 1 (im Namen von COOP-Himmelblau), S. 123f. Im Zitat sind schon Architektur in Schriftsteller und Architekt in Literatur umgeschrieben.