

Ursula Renner-Henke¹

„Ihrrweiss niehrrt, wahs sohlbe deute...“. Lutz Seilers schwarzromantische Erzählung *Turksib*

The ‘dark Romantic’ narrative story ‘Turksib’ is about a voyage in a train during a winter night in Kazakhstan. The narrator – a writer on a book tour – is accompanied by the German consul, a female translator and a Kazakhstani dombra player together with his 13 year old daughter. On the superficial occasion of cultural exchange, encounters become the topic of the text, last but not least with the heritage of German Romanticism, as represented by Heinrich Heine’s poem ‘Loreley’, which the machinist of the train has chosen as his death song. Of particular importance is a Geiger counter that has been bought by the narrator out of fear of radioactivity. The device constitutes, in accordance with a model applied by Romantic literature, the structuring symbol of the narrative, connecting (metonymically) the environment and the heart of the narrator.

Als Lutz Seiler 2007 in Klagenfurt für seine kleine Erzählung *Turksib* den Ingeborg-Bachmann-Preis, die vielleicht prominteste Auszeichnung im deutschsprachigen Literaturbetrieb, zugesprochen bekam, trug sie noch den Untertitel *Auszug aus einem langen Prosatext*. Länge aber hatte es gar nicht gebraucht, um die Meisterschaft dieser zauberhaften Geschichte erkennen zu lassen², und so ging *Turksib* alsbald unverändert, wie mündlich beim

1 Ursula Renner-Henke ist Professorin für Deutsche Literatur seit dem 18. Jahrhundert und Kulturwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. In der Forschung konzentriert sich Ursula Renner auf die Literatur der Jahrhundertwende um 1900, auf Themen im Feld zwischen bildender Kunst und Literatur und auf kulturanalytische Fragestellungen. Sie ist Mitherausgeberin einer *Einführung in die Literaturwissenschaft* (mit Heinrich Bosse), eines Sammelbandes über *Rivalität und Gewalt im Marsyas-Mythos* (mit Manfred Schneider) und über *Prometheische Kultur* (Fink). Zu Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* hat sie eine kommentierte Edition im Suhrkamp-Verlag vorgelegt. Sie ist Mitherausgeberin des Hofmannsthal-Jahrbuches.

2 Erstdruck unter dem Titel „Turksib (Auszug aus einem langen Prosatext)“. *Die Besten 2007. Klagenfurter Texte. Die 31. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt*. Hg. von Iris Radisch. München; Zürich: Piper 2007: 19–32; vgl. ebd. auch die gedruckten Kommentare der Jury, 33–40. Danach erschien die Erzählung in dem Bändchen Lutz

Wettbewerb vorgetragen, in Druck. Den besonderen Reiz dieser Erzählung durch das winterliche Kasachstan hat einer der Juroren des Bachmann-Preises, der Literaturkritiker Hubert Winkels, so zusammengefasst:

In Seilers *Turksib* haben wir es mit einer einzigen Zugfahrt zu tun, des Nachts, bei 40 Grad Außentemperatur. Schwer schleppt sich das Gerät durch den Raum, in seinem Inneren heiße Schwaden, Schweiß und ein interkultureller Infarkt der komischen Art. Die Spannung und der Sinnüberschuss resultieren aus Missverständnissen jener Art, die Einbildungungen begünstigen, also die Poesie. So trägt der Icherzähler einen an einem Bahnhof billig erstandenen Geigerzähler bei sich, der, je nach Schaltung, entweder akustische oder optische Signale sendet. Warum? Wird in Kasachstan etwa Uran gewonnen wie einst in der Thüringer Herkunftslandschaft von Lutz Seiler [...]? Ja, durchaus spielt das hinein in die Geschichte, doch entscheidend ist ein sprachlicher, ein buchstäblicher Sachverhalt: In jenem [...] GeigERZÄHLER steckt ein Erzähler, weshalb er in der Geschichte denn auch ‚mein kleiner Erzähler‘ genannt wird. So wird in der mittelasiatischen Nacht die transhumane Erzählfunktion erfunden.³

In dieser Nacht, auf dem Gang, stößt der reisende Deutsche auf den kasachischen Heizer, der ihm – deutsche Reiseromantik – Heinrich Heines berühmtes *Loreley*-Gedicht mit starkem Akzent und Enthusiasmus aufzusagen beginnt. Beim dritten Vers bleibt sein Vortrag stecken. Da hilft kein Nachdenken, keine Körperverrenkungen helfen dem Geist, der Reim auf „dass ihrssoo traurig bien“ ist unauffindbar (20). Als der Erzähler ihm endlich aus der Verzweiflung hilft, das „Ihrrweiss niehrrt, wahs sohlbe deute,/dass iherroo trau riehrrtbien,/ einmährre aussallteseite...“ um die abschließende Zeile der Strophe ergänzt, kommt es, wie Hubert Winkels richtig bemerkt, zu einer, nach dem wispernden Erzähler-Kästchen, zweiten sprachlichen ‚Urszene‘: Im Reich der Lyrik wird das entfallene „Das kommt mir nicht aus dem Sinn“, oder, wie der Heizer sagt, „Koohmt-nierrh-aus-Sienn“ (23) wiedergefunden.

Seiler: *Turksib. Zwei Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008: 7–30 (dort ohne Zusatz im Titel, zusammen mit der Erzählung *Die Anrufung*); im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert, Seitenzahlen in Klammern nach dem Zitat. Wiederabgedruckt wurde *Turksib*, ebenfalls ohne Zusatz im Titel, in Seilers Erzählband *Die Zeitwaage* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009). – Die folgenden Überlegungen beruhen in Teilen auf meinem Aufsatz „Das Erzählerkästchen. Zur ‚Portalfunktion‘ eines seltsamen Dings zwischen Chaos und Ordnung in Lutz Seilers Erzählung ‚Turksib‘“. *Konzepte von Chaos und Ordnung in Natur- und Geisteswissenschaften*. Hg. von V. Ahamer u.a. Nizhniy Novgorod: DEKOM 2011: 377–389.

3 Hubert Winkels über „Kasachstan als inneres Erlebnis“ in der *Zeit*-Literaturbeilage Nr. 12 vom 13.3.2008: 8f.

Was für ein Jubel, es ist gefunden, das Zauber-, das Erlösungswort. Glücklich der Heizer, glücklich der Leser, er weiß nun: ‚Kommt mir nicht aus dem Sinn.‘ Und genau das hatte er schon vermutet bei dieser nächtlichen Reise durch die Mischzone von schwarzer und sehnsuchtsvoller Romantik, dass sie nicht aus Sinn, sondern Buchstaben gemacht ist. (Winkels, 9)⁴

Soweit das Echo aus der Literaturkritik, der sofort die „Mischzone“ von „schwarzer und sehnsuchtsvoller Romantik“ aufgefallen ist.

Die erzählte Geschichte ist der Nachhall einer Reise, die Seiler selbst im Dezember 2001 gemacht hat. Es ist eine Geschichte, von der er sagt, dass er „nichts Wesentliches hinzuerfunden habe“, außer „einen Teil der Personage vielleicht“. Das eigene Erleben, die Voraussetzung für das Schreiben, scheint sich aber im Erzählen verwandelt zu haben; der Märchenton, das „Schwarzromantische“ seiner Geschichte, so Seiler ergänzend, sei ihm einfach so passiert.⁵ Wie aber hat man das zu verstehen? Der Begriff der ‚schwarzen Romantik‘ ist vergleichsweise vage; er geht auf den italienischen Anglisten Mario Praz zurück, der ihn 1930 (dt. 1963) in die Literaturwissenschaft eingeführt hat. Bezeichnen wollte er mit seiner weit ausholenden Stoff- und Motivgeschichte jene Phänomene der zumeist idyllisierend-harmonisierend verstandenen oder beschriebenen Romantik, deren ‚morbide Aspekte und Spielarten des erotischen Empfindens‘ (Praz) verleugnet oder als dekadent abgelehnt wurden. Statt ästhetischer Urteile ging es darum, die Unterströmungen, das Abgründige der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts mitsamt ihren Vorläufern und Nachfahren erst einmal in den Blick zu nehmen – das Poetisch-Unbewusste ebenso wie das manifeste Nicht-Kanonische.

Im Falle eines noch in der DDR aufgewachsenen Autors wie Lutz Seiler (Jahrgang 1963) hat der Begriff der schwarzen Romantik allerdings noch eine politische Dimension. Denn im Rahmen der „Erbetheorie“⁶ (Wie geht man im Rahmen des von der UdSSR offiziell geforderten Sozialistischen Realismus mit dem Erbe der Romantik um?) war „das Schwarzromantische“ in der DDR *per se* verdächtig, es war eine Denkfigur der Subversion und des Subversiven.

Wo also zeigt es sich in Seilers Geschichte? Erzählt wird eine Winterreise mit der Turksib. Die Turkestan-Sibirische Eisenbahn, soviel zur allgemeinen Information, verbindet auf einer etwa 1.400 Kilometer langen Bahnlinie die Republiken Mittelasiens mit Russland. Im Norden ist sie mit der Transsibirischen

4 Bei seinem Heine-Referat kommt allerdings Winkels selbst, wie der Heizer in der Geschichte, etwas ins Schleudern.

5 Lutz Seiler im Gespräch mit Elmar Krekeler, Seiler 2007, 41–47, das Zitat hier 46.

6 Vgl. dazu Würffel, 488–490.

Eisenbahn verbunden, im Süden hat sie Anschluss an die Transkaspischen Eisenbahnen Usbekistans, Turkmenistans und des Iran. Als sie 1931 eröffnet wurde, waren damit nicht zuletzt für den Transport von Bodenschätzen in Zentralasien neue Voraussetzungen geschaffen. Man darf die Turksib also durchaus mit der romantischen Metaphorik der Bergwerke in Verbindung bringen, und zwar mit ihrer dunklen, der ‚modernen‘ Seite der militärisch-ökonomisch-ökologischen Katastrophen.

Der Ich-Erzähler aus Ostdeutschland ist unterwegs, um in Kasachstan Vorträge zu halten, fährt somit durch Regionen, von denen noch immer zu befürchten ist, dass sie durch unterirdische Atomversuche verstrahlt sind. Sein Thema sind „Städte im Nichts“ (10), d.h. architektonische Entwürfe vom Reißbrett wie Brasilia, Nairobi oder Astana in der Mongolei. Seine Vortragsstationen sind Pawlodar, Karaganda und Semey. Begleitet wird er von dem deutschen Konsul, von einer Übersetzerin und, für das musikalische Rahmenprogramm, von einem kasachischen Dombraspieler und seiner 13-jährigen Tochter. Der äußere Anlass dieser Reise ist somit Kulturaustausch; das Thema des Verstehens von Fremde/Fremdheit grundiert und strukturiert die Geschichte aber auch insgesamt.

Im Zentrum steht eine ‚unerhörte Begegnung‘, die erwähnte Begegnung mit dem kasachischen Heizer. Die Bedeutung der verlorenen Zeile von Heines *Loreley*-Gedicht hängt damit zusammen, dass der Heizer es zu seinem Totenlied erkoren hat. Nachdem der Reisende das begriffen hat (und auch der Leser), versteht er erst, was es für den Heizer bedeutet haben muss, dass er den vergessenen Vers wiedergesagt bekommen hat; man versteht die dankbare Umarmung und den Kuss des Glücks, den er dem Erzähler gibt. In eben jenem Moment der höchsten Euphorie des Heizers kommt es allerdings gleichzeitig zu einem Desaster, zu einem peinlichen, langen Mundkuss, als der Zug die beiden ehemaligen Sowjet-Brüder zu Fall bringt und minutenlang verknäult. Am Ende der Erzählung gibt es dann eine Art Wiederholung des Kusses mit anderen Mitteln oder vielleicht Überbietung (nicht jedoch Löschung oder Wiedergutmachung) dieses unerhörten Ereignisses, den erotischen, (hetero-) sexuellen Akt mit der Übersetzerin im Abteil. Das allerdings, und insofern steht es auch in Opposition zum derben Fall (im doppelten Sinn) mit dem Heizer, nur ganz zart angedeutet und als eine Szene von subtiler Poesie...

Eine besondere Rolle, darauf wurde schon hingewiesen, spielt für den Reisenden der kleine Geigerzähler, den er an der Grenze von fliegenden Händlern erstanden hat. Es ist ein Ding, das – nicht zuletzt durch seinen Namen – seinen Status als technisches Gerät von Anfang an überschreitet. Der Geigerzähler, dieses Messgerät für radioaktive Strahlen, ist das ordnende Symbol der Erzählung oder, mit der Novellentheorie des 19. Jahrhunderts gesprochen, ‚der Falke‘. Um

ihn als bedeutungsstiftendes Zeichen lesen zu können, ist es nicht unerheblich zu wissen, wie ein Geigerzähler technisch funktioniert. Freigesetzte Elektronen ermöglichen einen Stromfluss, der in ein Spannungssignal umgewandelt wird. Dieses Signal wird elektronisch verstärkt und kann als *akustisches* (Knacken, Piepton), *optisches* (Blinken eines Lämpchens) oder *haptisches* (Vibrieren) Signal angezeigt werden; hier sind die ersten beiden Funktionen relevant.

Fragen wir nach der narrativen Organisation des Textes, so beginnt die Erzählung ganz ungerahmt im Hier und Jetzt der Nacht, auf der Zugtoilette – ein schwarzromantisches Setting im (post-)sowjetischen Zeitalter, könnte man sagen. Wir betreten den Erzählraum⁷ also vom Un-Ort eines verschmutzten Eisenbahn-*locus* her, nächtens, in einer Schwellensituation, „auf einem Gleis namens Seidenschiene, das mitten durch die Steppe schnitt, von Orient zu Okzident“ (17). Es geht um Transitorisches ebenso wie Transgression, den Übergang von kulturellen Räumen am Rande der vertrauten Welt. Auf der Zugtoilette will der Erzähler seinen Geigerzähler testen, dabei hört er seltsame Geräusche.

Aus dem kotbespritzten Stahlpott dröhnte ein metallisches Winseln und Fauchen herauf, in dem sich ab und zu auch ein Gelächter Luft zu machen schien, das irgendwo im Abgrund, im Schotter des Bahndamms, hocken mußte und mir wie ein verächtliches *Semeysemey* in den Ohren hallte. (7)

Während der Zug *quer* durch die Steppe ‚schneidet‘, kommen Stöße und Geräusche *von unten nach oben* hoch. Beide Vektoren organisieren auch das Erzählgefüge: Auf der Horizontalen haben wir die erzählte Geschichte mit ihrem Nacheinander der Handlungen und ihren gelegentlichen Rückblenden, vertikal bilden die Geräusche aus dem Abgrund eine Art *Soundtrack* des Erzählers. Die herrenlosen Geräusche irritieren, denn es gibt keine erkennbare Quelle, es gibt lediglich einen Kanal. Unklar ist auch, ob es sich um bloßes Rauschen oder um eine Botschaft handelt. Sind es überhaupt Töne, die ja auf einer physikalischen ‚Übersetzung‘, also einem Code gründen (wie beim Geigerzähler), oder bringt sich eine Art ‚Urgeräusch‘ zu Gehör?⁸

7 Zum Begriff des Erzählraums vgl. Seiler 2004, 132.

8 Zu Rilkes ‚Urgeräusch‘, das hier intertextuell mitschwingt, vgl. Kittler 1985, 323ff. und 1986, 63ff. – Insgesamt trifft Thomas Macho den Punkt: „Akustische Wahrnehmungen unterscheiden sich von visuellen Wahrnehmungen nicht nur durch höhere Eindringlichkeit [...], sondern auch durch die mögliche Verborgenheit ihrer Quellen. Was wir sehen, befindet sich in unserem Blickfeld, auch wenn Wesen oder Bedeutung des Erscheinenden erst geklärt werden muss. Was wir hören, kann dagegen oft nicht identifiziert, ja nicht einmal lokalisiert werden; der Status des Gehörten bleibt auf verwirrende – und manchmal auch erschreckende – Weise offen. Daher ist das Hören

Wie die Stöße des Zuges, die sich im Körper des Reisenden fortsetzen, er- und bezeugen auch die Geräusche, die er hört, eine ungeheure Energie und Spannung. Die Geräusche, das macht sie so unheimlich, erscheinen als körperlose Zwischenlaute: akustische Hybride zwischen Mensch und Tier, Technik und Natur. Und obwohl körperlos, scheinen sie gelegentlich eben doch sprachförmig zu sein. Denn der *sound* der Schienen, die wortmalerische Wiedergabe der Eisenbahnräder über Schienenschwellen⁹, das ‚Semeysemey‘ (7), ist ja mehr als einfach nur ein Laut-Protokoll. Es bringt, falls man denn diesen Sinn herstellen will, das Ziel der Reise – die Stadt Semey – ins Spiel.

Hören, viel stärker als das Sehen, ist der Täuschung ausgeliefert; „was gehört wird, unterhält keine zwingenden Bindungen an Ursachen, Körper und materielle Objekte“ (Macho, 130). Eben das verschärft die Unsicherheit. Gebraucht wird die Lokalisierung, um Geräusche einordnen und ihre Herkunft verstehen zu können.

Was ebenfalls nicht sichtbar, schwer lokalisierbar ist und auch nicht erzählt wird, aber mitschwingt, wäre der Kontext der Katastrophe, den die Namen der Vortragsorte aufrufen. Es sind missbrauchte Orte: Pawlodar ist eine ehemalige russische Militärfestung; Karaganda, darüber hat Alexander Solschenizyn geschrieben, war die größte Provinzhauptstadt des Archipel Gulag. Es erlitt am 22. Oktober 1962 den stärksten je beobachteten elektromagnetischen Impulseeffekt (EMP). Ursache war der Test einer sowjetischen Kernwaffe über Schesqasghan. Der EMP, die Folge der intensiven Gammastrahlung durch den Test Nr. 184, überlastete ein 1.000 Kilometer langes flaches Energiekabel mit einem Strom von 2.500 Ampere. Das elektrische Kraftwerk der Stadt fing Feuer, alle Sicherungen brannten durch.¹⁰ Auch Semey (ehemals russ. Semipalatinsk) war sowjetisches Atomwaffentestgebiet bis 1990. Semey ist aber auch ein literarhistorischer „*lieu de mémoire*“ (P. Nora). Hier hat Dostojewski nach seiner Entlassung aus der Lager-Hölle die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* geschrieben (1854–59), und hier im Dostojewski-Haus wird der Erzähler, was er sich ausdrücklich gewünscht hat, sprechen.

viel enger verwandt mit der Täuschung als das Sehen; was gehört wird, unterhält keine zwingenden Bindungen an Ursachen, Körper und materielle Objekte. Die Erfahrung akustischer Irritationen kann bei jedem Wechsel gewohnter Lebensumwelten auftreten[...]“ (Macho, 130).

9 „Nachts hört man das Schlagen der Gleise auf den Schwellen“, heißt es in dem so geräuschsensiblen Essay *Im Kieferngewölbe* (Seiler 2004, 9–30, hier 16).

10 Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Geigerzaehler> (Stand: 16.10.2009).

Fassen wir kurz zusammen. Lutz Seilers Erzählung, die man mit guten Gründen als eine Novelle bezeichnen kann, mit einer Kippstruktur um ein krisenhaftes Ereignis, stellt den Leser von Anfang an auf ein mehrschichtiges Erzählen und ein komplexes Beobachtungsfeld ein: Da sind 1. das Thema der Reise und die Zugfahrt als eine *topographische* Bewegung in der *Horizontalen*, über die Schwelle zweier Kontinente hinweg. Da gibt es 2. eine *topische* Bewegung in der *Vertikalen*: Stöße und geheimnisvolle anthropophone oder lautmalerisch-sprechende Geräusche aus der Tiefe. Wir haben 3. das Thema der Stimme und der *Übertragung*, ein Medienthema also. Damit kommt der Text zugleich und konsequent bei seinem 4. Thema an, dem Übersetzen – im wörtlichen und übertragenen Sinne von ‚hinübertragen‘, ‚transponieren‘, ‚metaphorein‘. Ein Thema der Kommunikation und ganz grundsätzlich ein Thema der Transgression, eng verknüpft mit dem Machen (und Verstehen) von Literatur, von *aisthesis* und *poiesis*. Dies alles verdichtet sich 5. in dem materialen *Objekt* und zugleich zentralen *Symbol* des ‚Geigerzähler-Kästchens‘. Es ist ein seltsamer Zwitter, den man auf der Ebene der Textwelt genauso gut lesen und verstehen kann wie auf der Ebene der Textoberfläche, auf einer realistischen wie einer symbolischen Ebene. Wie der Schalter beim Geigerzähler lässt es sich umlegen; es hat eine Schaltfunktion in beide Richtungen:

Ich hatte nie an den Erwerb solcher Technik gedacht oder auch nur an die Möglichkeit ihres privaten Besitzes geglaubt. Um so kostbarer und eigener erschienen mir jetzt das graugrüne, schon etwas abgegriffene Kästchen und die Umstände, unter denen ich es von einem der verummumten Händler, die vor Abfahrt des Zuges den Bahnsteig mit ihren Waren seltsamster Art blockierten, erstanden hatte. Fast alles, was mir dort als ‚Suhweniehrr!‘ entgegengestreckt worden war, schien aus den Asservaten und Effektenkammern eines in vollständiger Auflösung begriffenen Reiches und seiner Armee zu stammen. Aber auch dunkle Berge von Fleisch, Tierhäuten, Rosinen, Brot und Nüssen hatte ich gesehen [...]. Am Ende kam niemand umhin, für irgend etwas zu bezahlen; *der Zähler war mein Einlaß in den Zug gewesen.* (7f.; U.R.)

Der Zähler, der dem Erzähler den Eintritt in die Heterotopie der Zug-Gemeinschaft ermöglicht hat, ist ein eigensinniges Gerät, das seine konkrete Funktion, (Strahlungen) zu empfangen und (Zeichen) zu senden, nach einer eigenen, undurchschaubaren akustischen Semantik erfüllt. Gerade das aber macht, dass seine performative Energie auf den Erzähler übergeht und sich in seinem Körper verwandelt, ohne sein Geheimnis preiszugeben:

Es¹¹ hatte mit dem feinen Knattern, seinem Knister- und Schleifgeräusch zu tun, das er [der Geigerzähler; U.R.] verhalten, aber stetig absonderte. Wenn ich ihn näher an mein

11 „Es“, dieses in der Regel höchst neutrale Wörtchen, ist hier ein wunderbares Beispiel für ein scheinbar marginales herren- oder ortloses Wort, das sich in ein abgründiges

Ohr brachte, war es mal eine Art melodisches Kratzen, dann wieder ein Schnarren und Wispern, das schwach wie eine dünne Gegenstimme im Fahrtlärm schwebte und jederzeit davon verschlungen zu werden drohte [...]. Alle Widrigkeiten meiner winterlichen Reise verblaßten vor dem, was die Stimme des Zählers mir offenbar mitteilen wollte. Trotz der hundert Rubel hatte ich nicht wirklich an sein Funktionieren geglaubt, und offensichtlich war, daß er auch nicht so funktionierte, wie er sollte, denn deutlich spürte ich, wie sein Verhalten in mich drang.¹² [...] ich war gebannt von einem außerordentlich wichtigen, tröstlichen Bild, welches das wispernde Kästchen mir in seiner wundersamen Melodie¹³ entgegen hob: etwas, das ich nicht ganz erfassen konnte, ein Gesicht vielleicht, das noch schemenhaft blieb, eine Maske, unter der beharrlich oder auch nur abwartend geschwiegen wurde. (8f.)

Hier genau zeigt sich die Transfunktionalisierung eines technischen Dings in ein Objekt, das Bedeutung produziert, von einem technischen Apparat zu einem (symbolischen) Kästchen mit „Portalfunktion“¹⁴ für die Phantasie. Seine akustischen Absonderungen lassen Signifikantenketten entstehen, liefern aber keine Signifikate. Das unzuverlässige, unablässige zu kommunizieren scheinende, vielleicht (oder auch nicht) codierte Botschaften sendende Gerät konfrontiert den Hörer, eben weil er den Code nicht weiß, mit der Welt seiner eigenen (kreativen oder angstbesetzten) Imaginationen. Dies ist, könnte man sagen, ein durch und durch (schwarz-)romantisches Modell, entworfen im Zeichen eines modernen (militär-)technischen Geräts:

So behutsam wie möglich erforschte ich die Funktion der *beiden kleineren Kippschalter* an seiner Vorderseite. Beide brachten das Kästchen zum Schweigen. *Der linke* löste statt dessen ein stumpmes *Vibrieren* aus; der *rechte* war offenbar ein Umschalter von *akustischem* auf *optisches* Verhalten: Am Kopf des Zählers, meines kleinen Erzählers, wie ich das schnarrende Kästchen jetzt halb scherhaft nannte – nur um mich weiter zu beruhigen, um durch die Namensgebung etwas von dem zu bannen, was mir an seiner Technik und ihrer Wirkung nicht ganz geheuer sein konnte –, flackerte sogleich ein rotes Lämpchen auf und *begann zu blinken*; hastig rieb ich das vom Schweiß meiner

Rätsel-Wort verwandeln kann. Es führt an dieser Stelle den ganzen Abgrund der Unsicherheit und des Unbenennbaren mit sich, weil die Referenz fehlt.

- 12 Vergleichbar beschreibt Walter Benjamin in seinem autobiographischen Text *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* die körperlose Intensität der Telephonstimme, der er sich ausgeliefert fühlte: „Nichts, was die Gewalt, mit der sie in mich eindrang, milderte.“ (Benjamin, 243)
- 13 Ein *Loreley*-Zitat, das Heine-Gedicht und Erzählerkästchen zueinander in Beziehung setzt. Zum *Loreley*-Mythos und Heines Gedicht siehe den Aufsatz von Heinrich Bosse in diesem Band.
- 14 Vgl. Seiler 2004, 64.

Hand verklebte Kästchen blank und verbarg es in der *Brusttasche meines Hemdes*, unter dem Pullover. (11f.; U.R.)

Mit dem Wort- oder Sprachspiel der Paronomasie bezeichnet der Reisende den Geigerzähler¹⁵ als seinen „kleinen Erzähler“ (11). Und er weist ihm – metonymisch – einen Ort in seinem Herzen zu, wenn er ihn in der Brusttasche verbirgt.¹⁶ Damit bekommt er ganz ausdrücklich seinen narratologisch-symbolischen Status, auch in einer Schutz-und-Abwehr-Funktion, als ein (unzuverlässiger) Helfer. So wäre dann der Reisende ein Erzähler zweiter Ordnung, ein Erzähler, der erzählt, was das Erzählerkästchen ihm eingeflüstert hat oder was er durch die Wispergeräusche des Flüsterkästchens imaginiert und was sich in Sprache und Sprachbilder und am Ende in eine Geschichte verwandelt hat. Das Kästchen mit seinen seltsamen Geräuschen wäre dann zugleich ein Transformator, der die Wahrnehmungen des Reisenden auf das Erzählen, auf die Welt der Geschichten umstellt.¹⁷ Er tut das performativ, über Akustik, Stimme, Klang, wodurch wiederum Bilder im hörenden Erzähler produziert werden. Auf diese Weise wird das Kästchen zum Generator von Poesie. Wir sind, metaphorisch gesprochen, zu Zeugen geworden beim Zeugungsakt des Erzählers, allerdings eines ‚unzuverlässigen Erzählers‘.

Während dieser Nachtfahrt – und nichts weiter wird, wenn man die Rückblicke abzieht, erzählt – kommt es nun zu der unerhörten Begebenheit mit dem

-
- 15 Der technische Name ‚Geigerzähler‘ ist ein Kompositum aus ‚Geiger‘ und ‚Zähler‘. ‚Geiger‘ wiederum bezeichnet zweierlei, was auch hier immer mitklingt. Als Bezeichnung für einen Musiker, der das Saiteninstrument Geige spielt, einer Verwandten der Dombra im Übrigen, stellt es eine Verbindung zur Romantik her, zu Tönen und Klängen und zum Lied. Historisch trägt das technische Gerät den Eigennamen seines Erfinders, des Physikers Hans Geiger.
- 16 Zur Metapher wird der Geigerzähler in Seilers Gedicht *pech & blende*: „[...] wenn vater nachts umherging und schrie/[...] so sagten wir uns, er wittert das erz, es ist der knochen, ja//er hatte die halden bestiegen/die bergwelt gekannt, die raupenfahrt, das wasser, den schnaps/so rutschte er heimwärts, erfunder des abraums/wir hören es ticken, es ist die uhr, es ist/sein geiger zähler herz.“ (Seiler 2000, 36f.)
- 17 Ein Beispiel für einen magischen Ort und einen vergleichbaren ‚Er-Zähler‘ ist das „trafohaus“ am „löschteich“ in Seilers Gedicht *sonntags dachte ich an gott*, wo das Surren der elektrischen Spannung, der Totenkopf an der Tür und das Verbot des Eintritts für das Kind einen Erzählraum eröffnen. Seiler selbst kommentiert das so: „Magische Plätze waren das. Durch jedes dieser Kabel konnte eine Geschichte kommen, die ich mir, wenn ich wollte, nur anzuhören brauchte. Ich mußte nur etwas näher an den Trafo heran, vielleicht das Ohr an den Stahl der Tür legen, etwas, wofür Angst schon genug bereitstand.“ (Seiler 2004, 132f.)

Heizer. Ethnologisch gesprochen ist es eine *first-contact-scene*¹⁸ mit einem Fremden; es ist der Höhepunkt der Geschichte. Der überschwängliche Bruderkuss, den der kasachische Heizer dem Deutschen gibt, röhrt von dem unerwarteten Geschenk, das der ihm macht. Warum es für den Heizer so existentiell ist, den Reim auf „... daß ich so traurig bin“ aus Heinrich Heines *Loreley*-Gedicht wiederzufinden, geht aus einer Bemerkung der Übersetzerin hervor.

[In der Steppe zöge] jeder Tod schon zu Lebzeiten ein Lied nach sich [...], denn jeder Steppenbewohner müsse Sorge tragen für sein eigenes Klagelied. Täte er es nicht, würde nichts gesungen, alle säßen nur stumm zu Füßen des Toten, aber dann könne der Tote nicht zur Ruhe kommen, dann bliebe er auf immer etwas schuldig. (14f.)

Vor diesem Hintergrund wird der Glückstaumel des Heizers verständlich¹⁹, dessen Militärzeit unter den Sowjets offenbar nichts an seinem Selbstverständnis als Kasache geändert hat. Wo immer er es her hat – Heines *Loreley* ist *sein* Lied.²⁰ Es vollständig auf- und weitersagen zu können, stiftet die Bedingung der

18 Zur Bedeutung dieser ‚Urszene‘ der Begegnung vgl. Scherpe.

19 Liest man *Turksib* als eine Meditation über ‚Stimme‘, was einer eigenen Untersuchung bedürfte, dann ergäbe sich eine subtile Verweisstruktur zwischen der Tochter des Dombraspielers, der ‚kleinen Mumie‘, wie sie im Text genannt wird, dem *Loreley*-Gedicht Heines und der poetologischen Metaebene des Textes. Thomas Macho zitiert eine Hypothese von Julian Jaynes, der behauptet, „im altägyptischen Reich habe man die Toten mumifiziert und als ‚Statuen‘ konserviert, um Stimmhalluzinationen zu indizieren. Die ‚Statuen‘ fungierten nicht nur als postmortale Verkörperungen von Stimmen, sondern als Medien ihrer aktuellen Wahrnehmung: Sie konnten gleichsam ‚sprechen‘. [...] Jaynes vermutete, das Zeitalter der Stimmhalluzinationen sei erst nach Erfindung und Verbreitung der Schrift zu Ende gegangen, genauer gesagt: nach der Durchsetzung von Vokalalphabeten, mit deren Hilfe Stimmen aufgezeichnet und fixiert werden konnten. Nun mussten die Toten nicht mehr konserviert oder als Statuen verewigt werden; die Funktion der Verkörperung von Stimmen fiel den Schriften und Texten zu“ (Macho, 133).

20 Seilers Lyrikband *pech & blende* trägt als Motto den Satz von Paul Bowles „Jeder hat nur ein Lied“, den Bowles 1999, in einem seiner letzten Gespräche in Tanger, gesagt hat. Poetologisch-lebensphilosophisch gewendet findet sich dieses Credo auch in Seilers Wiener Literaturvorlesung *Und unter den Füßen liegen die Vergangenheiten*: „Jeder hat nur ein Lied“ – das Lied erkennt man am Ton. Der Ton entsteht im Instrument, das wir am Ende selbst geworden sind. Vor jedem Gedicht liegt die Geschichte, die wir erlebt haben, das Gedicht trifft ihren Ton, es erzählt sie nicht, es erzählt ihren Ton. „Jeder hat nur ein Lied“ heißt vor allem: jeder *hat* ein Lied. „Nur ein Lied“ heißt vor allem: jeder *hat sein* Lied.“ (Seiler 2004, 78) Eine andere Version der Mythisierung, aus dem Raum der halbamnestischen Kindheitserinnerungen, findet sich in dem Gedicht *müde bin ich*: „vorm schlafen sprach ich leise mit/dem haarteil meiner mutter

Möglichkeit, eines Tages wirklich seinen *Frieden* zu finden, das heißt, nicht als ruheloses Gespenst auf ewig verdammt umherirren zu müssen. Und so begreift der Erzähler endlich:

Dies war *sein* Lied. Sein eigenstes, auswendig aufbewahrtes; jenes, das der Heizer, nachdem es ihm, woher auch immer, einmal zugeflogen war, zu seinem persönlichsten, posthumen, *seinem* Klaglied erwählt hatte – wie sonst sollte der unerbittliche, beinah verzweifelte und selbst im Stocken nicht nachlassende Ernst seines Auftritts zu verstehen sein? (22)

Den Bruderkuss des Dankes und die heftigen Umarmungen wehrt der Reisende peinlich berührt und leicht angeekelt ab, halb erträgt er ihn höflich. Da aber passiert der GAU: Durch einen plötzlichen gewaltigen Stoß des Waggons werden die beiden derart zu Fall gebracht, dass die Männer-Münder sich ineinander verkeilen. Sprachlose Wut packt den Reisenden, Gewaltphantasien kochen hoch, sogar das Zählerkästchen verstummt. GeigErzähler und Ich-Erzähler – hier fallen sie metaphorisch zusammen. Das unerhörte Ereignis macht beide sprachlos. Der mit Ekel und Scham besetzte Völker- oder Bruderkontakt erscheint einerseits wie ein Slapstick, andererseits offenbart er eine tiefe Unsicherheit des Erzählers. Die körperliche Berührung mit dem Fremden berührt die Grauzone des Homoerotischen und seiner Abwehr.

Die Übersetzerin erlöst ihn aus dieser peinlich-prekären Situation. Sie führt ihn in ihr Abteil. Es entlädt sich am Ende die unfassbare Spannung auf eine rhythmische Weise, in einem zart ins Bild gesetzten Liebesakt:

Es fiel mir schwer, mich zu beruhigen; ich schmeckte den Heizer, ich sah, wie er die Feuerklappe aufriss und ohne Halt Kohle in seinen Ofen warf; ich schluckte, ich atmete, schnell und tief, aber etwas blieb, etwas, das fortglomm, das sich nicht herunterschlucken ließ, *nie wieder*, wie es mir sinnlos durch den Kopf schoß. Dann spürte ich die Hand der Übersetzerin auf meiner Schulter, besänftigend schob sie mich von ihrem Bettgestell. Sie selbst kniete jetzt darauf, wobei sie sich von mir abkehrte und eine Wange ins Polster der Rückwand schmiegte. Langsam trat ich an sie heran, und während sie die feinen, regelmäßigen Schwingungen des Wagens in sich aufnahm, sein leichtes Schaukeln und Schwanken und auch die festeren, unregelmäßigen Stöße der *Turksib*, für die ich mich an ihren Hüften hielt, geschehen ließ, entdeckte ich im Spalt zwischen den Gardinen, vor dem Fenster des Abteils, eine Flut von dunkelroten Punkten – aber das war nur ein Schweif von Glut, der den Waggon umhüllte. (29f.)

ich/kann mich nicht erinnern wie//es sang von seinem bleichen/kopf aus styropor so leise/lieder loreley es sang//*man müsste nochmal/zwanzig seyn & sagte dass/ich schlafen soll*“ (Seiler 2000, 66). – Zu Heines Gedicht selbst siehe den Beitrag von Heinrich Bosse in diesem Band. Die weiteren intertextuellen Bezüge in *Turksib* bedürften einer eigenen Studie.

Während sich die Schwingungen und Stöße des Zuges in die Körper verlängern, erscheint, so der Schlusssatz der Erzählung, vor dem Fenster „eine Flut von dunkelroten Punkten – aber das war nur ein Schweif von Glut, der den Waggon umhüllte“. Es bleibt, im Wortsinne, in der Schwebe, wer oder was die dunkelroten Punkte stiftet. Die Furcht, es könnten die gespiegelten optischen Signale des Geigerzählers sein, wird entlastet: die sprühenden Funken kommen aus dem Ofen des Heizers... Was wesentlich gestiftet wurde jedenfalls, ist das bezaubernde poetische Bild einer sich verstreuenden, vielleicht dissipativen Energie, eine Aura des Erotisch-Wunderbaren im Feld von Skepsis, Unsicherheit und Chaos.²¹

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (1972): „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“. Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV, 1. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 235–304.
- Blumenberg, Hans (1975): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Werkausgabe. Bd. VII. 1. Aufl. Nachdr. 2008. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich A. (1985): *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink.
- Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.

21 Sie erscheint wie ein Nachhall jener berühmten Passage Kants, für den die Erhabenheit über ihm und das moralische Gesetz in ihm die Grenzen der sinnlich erfahrbaren Welt markieren – das „unabsehlich-Große“ auf der einen Seite und das „unsichtbare Selbst“ im Innern auf der anderen („Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmenden Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir. Beide darf ich nicht als in Dunkelheiten verhüllt, oder im Überschwenglichen, außer meinem Gesichtskreise, suchen und bloß vermuten; ich sehe sie vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewußtsein meiner Existenz.“ Immanuel Kant im Beschuß der *Kritik der praktischen Vernunft*, 300). Hans Blumenberg wiederum berichtet von einem denkwürdigen Besuch Heinrich Heines beim alten Hegel. Als sie am Fenster standen und Heine sich begeistert über den Sternenhimmel geäußert habe, „brümmelte [der nur] vor sich hin: ,Die Sterne, hum! hum! die Sterne sind nur ein leuchtender Aussatz am Himmel.“ (Blumenberg, 85) Romantiker und Schwarzromantiker, hier sehen wir sie im Geistergespräch.

Macho, Thomas (2006): „Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme.“ Krämer, Sibylle/Kollesch, Doris (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 130–146.

Praz, Mario (1970): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [ital. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930]. 2. Auflage. München: DTV.

Renner-Henke, Ursula (2011): „Das Erzählerkästchen. Zur ‚Portalfunktion‘ eines seltsamen Dings zwischen Chaos und Ordnung in Lutz Seilers Erzählung ‚Turksib‘“. Ahamer, V. u.a. (Hg.): *Konzepte von Chaos und Ordnung in Natur- und Geisteswissenschaften*. Nizhniy Novgorod: DEKOM: 377–389.

Scherpe, Klaus (1998): „Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden.“ *Weimarer Beiträge* 44.1: 54–73.

Seiler, Lutz (2000): *pech & blende. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Seiler, Lutz (2004): *Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Seiler, Lutz (2007): „Turksib (Auszug aus einem langen Prosatext)“. Radisch, Iris (Hg.): *Die Besten 2007. Klagenfurter Texte. Die 31. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt*. München; Zürich: Piper: 19–32.

Seiler, Lutz (2008): *Turksib. Zwei Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Seiler, Lutz (2009): *Die Zeitwaage*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Winkels, Hubert (2008): „Kasachstan als inneres Erlebnis“. *Die Zeit*. Literaturbeilage Nr. 12, 13.3.2008: 8f.

Würffel, Stefan Bodo (2007): [Art.] „Erbtheorie“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearb. hg. von Klaus Weimar u.a. Bd. 1. Berlin; New York: De Gruyter: 488–490.