

»Anfang Punkt Ende Punkt darin öffnet es sich springt auf«

Syntax im Werden in Ulrich Peltzers »*Alle oder keiner*«

MALTE KLEINWORT

Wer die Romane von Ulrich Peltzer zu lesen beginnt, bemerkt sogleich Eigentümlichkeiten in der Syntax, und wer weiterliest, kommt nicht umhin einzugehen, dass die Syntax weit mehr ist als ein ephemeres Formelement, ein bloßes Gerüst der Worte oder ein Ausdruck persönlicher Präferenzen des Autors. Peltzer selbst hat in seinem Essay »Erzählen ohne Grenzen« aus dem Jahr 2006, inspiriert durch Überlegungen von Gilles Deleuze, die Suche nach der Syntax als ein zentrales Element seines Schreibens hervorgehoben.¹ In Peltzers Roman »*Alle oder keiner*« ist die Syntax mehr als das bloße Resultat dieser Suche, sie ist die Suche selbst, das Finden und die Wiederholung der Suche.

Lässt sich die Frage nach der Syntax normalerweise durch ein paar induktiv aus dem Satzbau eines Textes abgeleitete Regeln beantworten, stellt »*Alle oder keiner*« eine solche Antwort selbst in Frage. Dabei votieren seine Texte nicht für Chaos und Regellosigkeit, sondern für einen reflektierten Blick auf das, was den Roman zusammenhält: die Syntax, die nach Peltzer und mit Deleuze eine Fremdsprache in der eigenen ist.² Für Peltzer spielt dabei – jenseits eines traditionellen rhetorischen Referenzrahmens – die produktive Kraft der Syntax eine entscheidende Rolle. Es geht um Lektüreerfahrungen, bei denen Wirkung vor

-
- 1 Ulrich Peltzer: »Erzählen ohne Grenzen. Über denkbare Plots, Flüchtige Subjekte und die Raumstruktur des zeitgenössischen Romans«, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 179 (2006), S. 294-312.
 - 2 Vgl. ebd., S. 301, sowie Gilles Deleuze: »Bartleby oder die Formel«, in: *Kritik und Klinik*, Frankfurt/Main 2000, S. 94-123, hier S. 99.

Bedeutung, Stimulanz vor Signifikanz geht, und die Peltzer mit musikalischen Begriffen wie »Sound« und »Groove« umschreibt.³

Peltzer und Deleuze über Fremdsprache und Syntax

Peltzer schreibt in »Erzählen ohne Grenzen« und schließt damit einigermaßen direkt an Ausführungen von Deleuze an:⁴ »Eine Fremdsprache lernen. Eine fremde Sprache, die nicht die eines anderen Landes, einer weit entfernten Region ist, sondern eine noch unbekannte Sprache in der eigenen, die Sprache einer beinahe körperlosen Empfindung, für die man nach einer Syntax zu suchen beginnt, um das Leben in den Dingen sichtbar zu machen.«⁵ Beim Schreiben zielt Peltzer also nicht auf eine eigene Sprache, sondern sucht eine »noch unbekannte in der eigenen«, entfremdet sich also von sich, von seinen eigenen sowie von den allgemein geläufigen Sprechweisen und -gewohnheiten. Selbstentfremdung statt Selbstfindung lautet das Programm. Dezidiert setzt sich Peltzer im Anschluss daran von Konzepten der »Formalisierung«, der »Kombinatorik von Inhalten und Vokabeln« oder der »Bebilderung« ab.⁶ Desgleichen negiert er die Vorstellung, einer »Innerlichkeit« würde sprachlich eine »grammatisch prägnante Gestalt« verliehen; weder eine »Sammlung rhetorischer Muster« noch ein »erprobtes Konstruktionsschema« finden in seinen Texten Anwendung.⁷

Im Anschluss an diese Abwehr traditioneller Betrachtungsweisen literarischer Syntax schildert Peltzer detailliert den Moment, in dem die Suche nach einer neuen, fremdartigen Syntax produktiv wird. Ein Schlüsselbegriff in diesem Prozess ist der »Groove«, der jene »Momente der Intensität« markiert, die pro-

3 Vgl. Peltzer: »Erzählen ohne Grenzen«, S. 302 und AM 133. Dabei ist Peltzer erneut Deleuze nahe, der das literarische Stottern mit dem »musikalische[n] und himmlische[n] Jenseits der gesprochenen Sprache insgesamt« (Gilles Deleuze: »Bartleby oder die Formel«, S. 100) verbindet oder der an Kleist dessen »schwindelerregende Klänge« (Deleuze: »Stotterte er...«, in: *Kritik und Klinik*, S. 145-154, hier S. 148) hervorhebt.

4 Vgl. neben einer Vielzahl von Stellen in verschiedenen Kapiteln der oben erwähnten Aufsatzsammlung *Kritik und Klinik* auch Deleuzes Ausführungen unter »S comme style« in: Pierre-André Boutang (Regisseur und Produzent): *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD 1997.

5 Peltzer: »Erzählen ohne Grenzen«, S. 301.

6 Ebd., S. 302.

7 Ebd.

duktiv werden,⁸ da durch sie »Klang und Tonlage des zu schreibenden Romans figuriert« werden.⁹ Peltzer verbindet den »Groove« mit Spannungen, die direkt aus Kunsterfahrungen resultieren; als Beispiele führt er Filmsequenzen, die »mich zu Tränen rührende Stimme des Sängers Conor Oberst von Bright Eyes« und »eine Installation von Mike Kelley« an.¹⁰ Er spricht von einem »synästhetischen Blitz«, in dessen »Widerschein« die »fremde, für mich bisher unbekannte Sprache« erscheint. Der »Takt« der im Roman niederzuschreibenden Sätze wird generiert, ihr »Rhythmus«, ihre »innere Beschaffenheit als deskriptive, von Bruchstücken erzählter Rede durchschossene kurze Aussage, oder als ausufernde, für vielfältige Assoziationen offene Verkettung.«¹¹ Es ist eine Sprache, »die allein aus den Worten und ihren Verknüpfungen, aus nichts als aus reiner Erzählung heraus, das Innere der Wirklichkeit, ihre ureigene Wirklichkeit, zur Anschauung bringt.«¹² Zum Abschluss illustriert Peltzer die Bandbreite der Resultate des eindringlich geschilderten Produktionsprozesses an den gegenübergestellten Anfängen von »*Alle oder keiner*« und *Teil der Lösung*.¹³

Dreierlei möchte ich im Anschluss an diese Ausführungen hervorheben und diskutieren:

1. Die Frage nach dem Verhältnis von Roman und Welt oder nach der Wirklichkeit der im Roman dargestellten Ereignisse und wie diese zurückgebunden wird an die Syntax.
2. Für Peltzer ist die Syntax stets die Syntax *eines* Romans und nicht die Syntax einer Reihe von Romanen oder die von einem Autor präferierte Syntax.
3. Syntax ist einerseits das Resultat eines Prozesses, der unvermittelt durch ein kontingentes Ereignis ausgelöst wird, andererseits scheinen jene Prozesse in der Syntax fortzuwirken.

Es verdeutlicht den Stellenwert der Syntax in Peltzers Poetologie, dass ungeachtet der Semantik und jenseits hermeneutischer Operationen das »Innere der Wirklichkeit« lediglich »aus den Worten und ihren Verknüpfungen« heraus zur Anschauung gebracht wird. Augenscheinlich nimmt Peltzer Parallelen zwischen den Elementen und Prozessen, die einen Roman konstituieren, und jenen, die

8 Ebd.

9 Ebd., S. 303.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 303f.

Welt und Wirklichkeit konstituieren, an. Jenseits einfacher Widerspiegelungstheorien wird Syntax damit zu einem Schlüsselbegriff nicht nur für narrative, sondern auch für politische Zusammenhänge. So hebt Peltzer in einem Interview hervor, dass das »Politische der Literatur [...] der Syntax eingeschrieben«¹⁴ sei. In einer Rede, die er vor den besten saarländischen Abiturienten des Jahres 2008 hielt, verbindet er die Suche nach der Sprache eines zu schreibenden Romans mit der Suche nach Begriffen, die »mir das Funktionieren unserer Welt ein bisschen erklärlicher machen«. (VI 46)

Als »umstürzlerische neue Syntax« (AM 129) kann und muss die Syntax bei Peltzer Gegenstand politischer und sozialer Fragestellungen sein. Umgekehrt erfordert eine jede Deutung von Peltzers Romanen, die politische oder soziale Fragen in den Mittelpunkt rückt, diese auch als Fragen der Syntax in den Blick zu nehmen. In der Syntax als strukturiertem Feld von Kräften wird so mit Peltzer und Deleuze die klassische Differenz zwischen Roman und Welt aufgehoben. Folgerichtig bezieht Peltzer in seinen Poetikvorlesungen die »Syntax einer Gegenwart, die von sich selbst verschlungen zu werden droht« (AM 168f.) sowohl auf sein 2012 aktuelles Romanprojekt als auch auf die Gegenwart selbst, also auf die Welt als Zusammenhang sozialer und politischer Kräfte.

Indem Peltzer die neue Syntax konkret an einen Roman bindet und zum Abschluss die Unterschiede zwischen den Romanen anhand von zwei Textbeispielen illustriert, setzt er sich implizit vom Stichwortgeber für seine Ausführungen ab: Deleuze differenziert kaum zwischen den unterschiedlichen Werken des gleichen Autors, sondern ist stets darum bemüht, konvergente Strukturen und Prozesse hervorzuheben. Das gilt für seine einflussreiche Monografie zu Kafka ebenso wie für seine kleineren Schriften zu anderen Autoren.¹⁵ Peltzer dagegen schließt mit seiner Betonung des Divergenten durchaus konsequent an Deleuzes Ausführungen zur Fremdsprache an. So verortet Deleuze die Literatur im Feld der Unterscheidungen von Eigenem und Fremdem oder Resultat und Prozess eindeutig in der Fremde und im Werden. Apodiktisch resümiert Deleuze: »Schreiben heißt auch, etwas anderes als Schreiber zu werden.«¹⁶ Nicht nur die Syntax von zwei Romanen des gleichen Autors wäre im Anschluss an dieses Resümee verschieden, sondern auch die Autoren wären – damit implizit anschlie-

14 Jesko Bender: »Warum sind Gefühle nicht das Wahre, Herr Peltzer?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.03.2011.

15 Vgl. Deleuze: »Bartleby oder die Formel«, S. 105f.; Deleuze/Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main 1976.

16 Deleuze: »Die Literatur und das Leben«, in: *Kritik und Klinik*, Frankfurt/Main 2000, S. 11-17, hier S. 17.

ßend an Überlegungen von Roland Barthes und Michel Foucault zu Rolle und Funktion des Autors in der Moderne – je andere.¹⁷

Neigt Deleuze dazu, eine Reihe von Texten des gleichen Autors durch die Bildung von Ketten und Serien miteinander zu verbinden, hebt Peltzer die Singularität eines jeden Produktionsprozesses hervor. Beide Perspektiven auf das Phänomen der Syntax eines Textes oder einer Reihe von Texten haben ihre Berechtigung; sie lassen sich auf die Unterscheidung zwischen der Lektüre eines fremden Textes durch einen Liebhaber oder Fan und der Selbstlektüre eines Schriftstellers zurückführen. Während Peltzer im Essay die Produktivität eines bestimmten Moments oder einer bestimmten Erfahrung und damit auch die Singularität dieses Ereignisses in den Mittelpunkt rückt, interessiert sich Deleuze für die Ereignisketten, für das, was über den einen Moment hinausgeht. So sehr aus Sicht des Literaturproduzenten der Gedanke daran, dass sich die produktiven Ereignisse systematisieren lassen, dass sie kalkuliert und erklärt werden können, störend sein können und die Produktivität hemmen,¹⁸ so sehr mag es für den Literaturliebhaber stören, wenn statt großer Formeln, Dynamiken und Ereignisketten nur Ereignisse stehen, die sich der Systematisierung und Einordnung entziehen.

Beide Sichtweisen auf die Frage der Syntax schließen sich keineswegs aus.¹⁹ Was Peltzer beim Schreiben behindern könnte, kann ihm bei der Lektüre anderer Texte Genuss bereiten. Das dokumentiert Peltzer nicht zuletzt bei seinen zuweilen hymnischen Lektüren in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Markanterweise verwendet er bei derartigen Lektüreerfahrungen mit der Syntax eines Textes nicht den Begriff »Groove«, bei dem das Produktive, Momentane und Stimulierende im Mittelpunkt steht, sondern den Begriff »Sound«. So lobt er als ausdrücklicher Fan von Mark Twains *Huckleberry Finn* den dort zu findenden »un-

17 Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193; Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«, in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 2003, S. 234-270.

18 Franz Kafka versucht derartigen Störungen durch das Postulat der »Selbstvergessenheit« beim Schreiben zu begegnen (vgl. Kafkas Brief an Max Brod vom 5. Juli 1922 in: Malcolm Pasley: *Max Brod. Franz Kafka. Eine Freundschaft. Briefwechsel*, Frankfurt/Main 1989, S. 376-380, hier S. 379).

19 Die Vereinbarkeit von Singularität und Reihenbildung ließe sich mit Überlegungen von Deleuze zum Verhältnis von Differenz und Wiederholung belegen; gerade für den Bereich der Kunst betont er die Bedeutung der »Verschiebung und Verkleidung« für eine jede Wiederholung (vgl. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 364).

nachahmlich lässig[en] Sound von Slang und Dialekt«. (AM 133)²⁰ Während es durchaus denkbar ist, dass über ein Buch, einen Autor oder eine Autorin geurteilt wird, es, er oder sie habe einen ganz bestimmten, einprägsamen *Sound*, lässt sich die Selbstbezugnahme des Autors oder der Autorin auf eigene Texte mit dem Hinweis, diese haben einen eigenen Sound nur in Ausnahmefällen – vor allem einer bestimmten selbstbezüglichen Popliteratur – denken. Was eine derartige Selbstadressierung verhindert, sind die Anmaßung, die dahinter steht, sich selbst aus der Sicht eines Fans oder bloßen Rezipienten zu betrachten, die Reduktion einer Reihe von Texten auf einen bloßen Sound und die eigene, singuläre Schreiberfahrung.

Was sowohl Deleuze als auch Peltzer bei ihrer Beschäftigung mit der literarischen Syntax entgeht, sind spezifische Resonanzeffekte zwischen den Texten des gleichen Autors. Die schematische Gegenüberstellung von eigener und fremder Sprache lässt außen vor, dass mit dem Schreiben in der *Fremdsprache* eine Aneignung einhergeht, die diese Bezeichnung fraglich werden lässt. Mit jedem geschriebenen Roman muss neu verhandelt werden, was eigene und was fremde Sprache ist oder was so bezeichnet werden könnte.²¹ Zwar kann diese Problemstellung durch die Konzentration auf lediglich einen Roman von Peltzer hier nur angerissen werden, durch die im Folgenden noch nachzuzeichnenden rekursiven Schleifen in der Syntax von »*Alle oder keiner*« lässt sich aber zumindest belegen, dass bei der Rückkehr zu initialen Momenten die Frage nach den

20 Auch der Filmregisseur David O. Russell wählt diesen Begriff für eine spezifische Kunsterfahrung, wenn er über den Film »Chinatown« bemerkt, er würde für ihn »einen ganz bestimmten Sound heraufbeschwören« (»Pleite sein ist eine tolle Motivation. David O. Russell über seinen Film »American Hustle«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.02.2014).

21 In der kantischen Genieästhetik werden diese Probleme einer literarischen Syntax als Fragen des Wechselverhältnisses von Freiheit und Regel in der Kunst diskutiert (vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant. Werke in zehn Bänden*, Bd. X, Darmstadt ¹⁴1996, §§ 46f., B 181-187, A 178-185). Es sind Probleme, die nicht zuletzt das komplexe Verhältnis von Stil und Spätstil betreffen (vgl. bspw. Malte Kleinwort: *Der späte Kafka. Spätstil als Stilsuspension*, München 2013, S. 21-55). Angesichts dieser komplexen Gemengelage ist es zumindest fraglich, ob Peltzer, wie Christian Jäger diagnostiziert, in »*Alle oder keiner*« »seinen Ton gefunden hat, in seiner Sprache heimisch geworden ist« (Jäger: »Berlin, Heinrichplatz. Die Romane von Ulrich Peltzer«, in: <http://www.westoestlicherdiwan.de/peltzer1.pdf>, S. 11).

Ausgangsbedingungen und damit auch die Frage nach dem, was fremd und bereits bekannt war, stets neu verhandelt werden müssen.

Der Reiz von Peltzers detaillierter Beschreibung, wie es zur Syntax eines neuen Romans kommt, liegt nicht zuletzt darin, die Konsequenzen und das Fortwirken jenes Prozesses zu bedenken. Der »Groove« bestimmt ja nicht nur »Klang und Tonlage des Romans«, sondern auch den »Takt der Sätze« und ihren »Rhythmus«. ²² Von dort ist es kein weiter Weg zu der von Peltzer in einem Interview erwähnten »autonome[n] Eigendynamik«, der im Produktionsprozess eines Buches nicht nur »das Material und die Geschichte«, sondern auch er selbst folgen sollen. ²³ Liegt es also nahe, anzunehmen, dass der Findungsprozess der Syntax im Schreiben fortwirkt, stellt sich noch die Frage nach dem Verhältnis vom Schreiben zum Geschriebenen, von der Produktion zum Produkt. Bei Deleuze gibt es einen fließenden Übergang vom Schreiben zum literarischen Produkt; er rechnet die Literatur »eher zum Formlosen oder Unfertigen« und ordnet das Schreiben als »eine Sache des Werdens« ein. ²⁴ Die »syntaktische Schöpfung« wird als ein »Werden der Sprache« beschrieben oder in einem anderen Aufsatz als eine »werdende Syntax«. ²⁵

Syntax ist nach Deleuze also weder Schema noch Form, sie schreibt keine verbindlichen Grenzen, Rahmen oder Strukturen vor, sondern ist selbst ein Prozess; sie *ist* nicht, sie *wird* und *wirkt*. Dementsprechend schreibt Deleuze deziert von »Syntaxeffekten«. ²⁶ »*Alle oder keiner*« ist ein Roman, bei dem das Stimulierende und Prozessuale der Syntax oder – genauer – die Syntax als Stimulanz und Prozess von zentraler Bedeutung ist.

Syntax. Effekte. »Alle oder keiner«

»*Alle oder keiner*« präsentiert Geschichten aus dem Leben des in Berlin wohnenden Protagonisten und Ich-Erzählers Bernhard Lacan. Die Erzählgegenwart liegt in den Neunzigern, die Ausschnitte aus dem Leben des Enddreißigers reichen zurück bis in die Siebziger. Der Roman beginnt mit einer mitten im Geschehen einsetzenden Erzählung von einer Demonstration im spanischen Baskenland, auf die Bernhard von seinem Freund Florencio in den siebziger Jahren

22 Peltzer: »Erzählen ohne Grenzen«, S. 302f.

23 Vgl. Bender: »Warum sind Gefühle nicht das Wahre, Herr Peltzer?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.03.2011.

24 Deleuze: »Die Literatur und das Leben«, S. 11.

25 Ebd., S. 16 und Deleuze: »Stotterte er...«, S. 151.

26 Deleuze: »Die Literatur und das Leben«, S. 16.

mitgenommen worden war. So unvermittelt wie die Erzählung einsetzt, so unvermittelt wird sie auch wieder abgebrochen (vgl. AK 17). Das Tempus wechselt und der Roman springt in die Erzählgegenwart. Bernhard befindet sich mit zwei halb ausgepackten Kartons in der Wohnung seiner neuen Freundin, der Schriftstellerin Christine, die, finanziert durch ein Stipendium, nach Schleswig-Holstein gereist war. Alle drei Kapitel des Romans beginnen jeweils mit Geschichten aus der Vergangenheit; neben der erwähnten Demonstration im Baskenland sind das die Reise nach Bukarest zu einem Psychologie-Kongress Mitte der neunziger Jahre und ein Essen in Bernhards WG, kurz bevor er Christine kennenlernte. Im Verlauf des Romans springt der Text immer wieder unvermittelt zwischen Geschichten aus der Vergangenheit und der Erzählgegenwart hin und her.

Bernhard ist Psychologe, und die Psyche scheint auch das wichtigste Referenzmodell für die Syntax des Romans zu sein. Die auffällige Länge der Sätze, das Vor- und Zurückspringen in der Zeit, der unvermittelte Einbau von Satz- und Wortketten, der ungewöhnliche Einbau von Absätzen mitten im Satz, das häufige Weglassen von Satzteilen – all das lässt sich mit einem Erzählen nach dem Modell des *stream of consciousness* verbinden und das Bewusstsein zur stilprägenden Instanz des Romans erheben.²⁷ Dieser Eindruck muss indes bei einer genaueren Untersuchung relativiert werden. So sehr das Erzählen dem Moment, von dem gerade erzählt wird, der Wahrnehmung und der Erinnerung verpflichtet ist, so wenig eignet sich die Psyche als letzte Instanz bei der Frage nach den strukturbildenden Instanzen. Vielmehr steht mit den Geschichten aus dem Leben des Protagonisten, die den Roman ausmachen, dezidiert die Frage, wie erzählt werden kann, im Mittelpunkt. Während der Protagonist beim Geschichtenerzählen das Verhältnis zur jeweils erzählten Vergangenheit auslotet, bezieht sich der Roman immer wieder auf einen Zustand zurück, in dem die Geschichte noch keine Syntax hat oder in dem die Syntax dabei ist zu entstehen.

Die den Roman beschließende Aufforderung von Bernhards Freundin Christine, »die Geschichte« zu erzählen, scheint auf den ersten Blick lediglich einen Bogen zum Anfang zu schlagen: »Alle oder keiner« als Replik auf diese Aufforderung und als der Versuch, den hohen ästhetischen Ansprüchen der Schriftstel-

27 Christoph Jürgensen weist darauf hin, dass »ein ständiger Strom von Wahrnehmungspartikeln, die sich nicht zu einem kohärenten Bild der Wirklichkeit zusammenfügen lassen«, das Bewusstsein des Erzählers durchzieht (Jürgensen: »Berlin Heinrichplatz, Berlin Potsdamer Platz. Die Textstädte Ulrich Peltzers«, in: Katja Carrillo-Zeiter/Berit Callsen (Hg.): *Berlin – Madrid. Postdiktatoriale Großstadtliteratur*, Berlin 2011, S. 67-83, hier S. 73).

lerin Christine gerecht zu werden.²⁸ Sie könnte aber auch paradigmatisch dafür stehen, dass der Roman stets auf den Moment des Erzählens zurückkommt, in dem die Syntax gerade dabei ist, den Modus des *noch nicht* hinter sich zu lassen. Das Romanschreiben und Geschichtenerzählen wird immer wieder mit Momenten der Intensität verbunden, wie sie im Essay beschrieben wurden: »ein Stich ins Herz, den man sich nicht erklären kann«, mit dem »ein herkömmliches Muster schließlich zerfällt und ein neues entsteht«, mit der »das, was gültige Gegenwart war, in Erzählung« (AK 12) verwandelt wird. Zwar beginnt auch diese Passage mit Reflexionen zur Psyche, zum »Geschehen im Innern des Kopfes« (AK 11), Zielpunkt ist aber keine Rückführung der Ereignisse auf psychische Vorgänge, sondern der Roman und dessen Syntax. Trocken konzediert der Protagonist bei der Prozessbeschreibung: »Übrig bleiben Sätze.« (AK 12) Durch »rauschhafte[] Momente[]«, die mit einem Lied im Radio oder dem Anblick einer Fotografie verbunden werden, kommt es zu Tagträumen, die »Zeile für Zeile in die Kapitel eines Romans, der das eigene Leben ist,« eingesponnen werden, in denen der Roman das Leben »wieder hervorruft, weiterschreibt, verdichtet.« (AK 12)

»*Alle oder keiner*« ist ein Roman, der auf einer Vielzahl von Ebenen – biographisch, politisch, massenpsychologisch und poetologisch – die Frage nach den auslösenden Momenten verhandelt. Dafür steht die von ungerahmten Rückblenden bestimmte Erzählweise ebenso wie die Fokussierung dramatischer geschichtlicher Ereignisse, die Infragestellung der eigenen Biografie durch den Protagonisten und Ich-Erzähler oder die einprägsame, langsam erzählte Eingangssequenz, in welcher Bernhard ein aufmerksamer Beobachter der rätselhaften Massenbewegungen bei der erwähnten Demonstration im Baskenland ist. In »*Alle oder keiner*« mit seinen vielen rekursiven Schleifen wird die Frage nach dem Verhältnis von Anfang und weiterem Verlauf, von Vorgeschichte und Geschichte, von Auslösung und Ereignis oder von *Groove* und Syntax unermüdlich durchgearbeitet und zu einem wesentlichen Antrieb der erzählerischen Dynamik. Deziert behandelt Peltzer diesen Fragekomplex in »*Alle oder keiner*« beim Besuch des Konzerts der Band *Atari Teenage Riot* im berühmten Kreuzberger Konzertveranstaltungsort SO 36 kurz vor dem Ende des Romans. Von einem »Sog« ist dort die Rede, der Bernhard »fortzieht« (AK 209); Selbsterfahrung geht über in Selbstentfremdung – »delete yourself«. (AK 210) Eine vermeintlich bloß musikalische oder vorsprachliche Erfahrung wird in der Beschreibung auch zu einer sprachlichen, »gesampelte Worte, Satzteile heben sich über die Stim-

28 Vgl. Jäger: »Berlin, Heinrichplatz«, S. 8; Volker Hage: »Berliner Zeitsprünge«, in: *Der Spiegel* 48 (1999), S. 250.

men der Männer hinweg, Bässe vibrieren in meinem Brustraum, als sollte mein Herz seinen Takt verlieren« (AK 210); Sprache, Syntax, Rhythmus und Takt treffen hier in einem exzentrischen Moment zusammen, der die Fülle dessen umreißt, was in Peltzers Essay mit »Anschlüsse[n] und energetische[n] Ladunge[n]«, mit einem »Echo« oder eben mit einem »Groove« verbunden wird.²⁹

Blieben die Beispiele bislang auf der Ebene der Handlung und der Beschreibung, soll im Folgenden konkreter auf die Syntax selbst eingegangen werden. Die erste Auffälligkeit, die beim Lesen des Romans ins Auge springt, sind die vielen eigentümlichen Absätze mitten im Satz. Mal steht am Ende dieser Absätze ein Komma oder ein Semikolon, mal gar kein Satzzeichen, obwohl zwischen dem Satzabschnitt am Absatzende und dem am darauf folgenden Absatzanfang eigentlich eines zu erwarten gewesen wäre. Mit den Absätzen wird die Syntax deutlich als etwas markiert, das sich nicht auf grammatische Regeln oder Konventionen zurückführen lässt. Vielmehr wird die Fraglichkeit des Zusammenhangs von Satzteilen drastisch vor Augen geführt. Der Absatz im Satz markiert im Roman eine Lücke, deren Umfang, Bedeutung und Ursache ungeklärt sind. Die Versuche der Klärung und Erklärung verschieben die Aufmerksamkeit bei der Lektüre auch auf andere zäsurierende Satzzeichen. Von der Frage, warum sich an dieser Stelle ein Absatz befindet, ist es kein weiter Weg zu der Frage, warum an jener Stelle kein Absatz zu finden, warum hier ein Komma und kein Punkt oder ein Punkt und kein Semikolon gesetzt wurde, warum das syntaktisch Mögliche nicht realisiert wurde.

Im Fokus jener Fragen wird die Syntax zugleich rätselhaft und bedeutsam. Der Text erscheint als einer, der mit einem bestimmten Rhythmus verbunden werden kann, in dem Dynamiken wirksam werden, die üblicherweise mit Begriffen wie Text- oder Erzählfluss bezeichnet werden. Statt die Ursache der Absätze in einer einfachen Regel oder einer kalkulierten schriftstellerischen Entscheidung zu suchen, lässt sie sich im Text selbst vermuten. Etwas im Text scheint den Absatz ausgelöst zu haben. Wie der Protagonist zu Beginn des Romans bemüht ist, die Ereignisse auf der Demonstration im Baskenland richtig einzuordnen, zu erklären und den Überblick zu behalten, »eingekeilt zwischen den anderen« (AK 11), so auch diejenigen, die mitten in einem über eine Buchseite reichenden Satz lesen:

[...] jeder hielt die Arme seiner Nachbarn fest untergehakt und stemmte sich breitbeinig den Versuchen, den entschiedener werdenden Versuchen der Ordnungskräfte entgegen,

29 Peltzer: »Erzählen ohne Grenzen«, S. 302.

die Reihen auseinanderzureißen, um in den Block zu kommen, ihre alte Taktik, Grüppchen zu isolieren, beiseite zu drängen und aufzulösen;

aber doch nicht ganz bei der Sache, mit letzter Konsequenz, die über einzelne Handgemenge hinaus zu einer größeren, wirklich heftigen Schlägerei geführt hätte, dieses Sichhochschaukeln, Aufladen mit Wut, bis dem ersten die Sicherungen durchbrennen und man instinktiv handelt [...] (AK 10)

Dieser erste ungewöhnliche Absatz markiert deutlich eine Lücke, die darauf hinweist, dass der Erzählfluss, der oberflächlich betrachtet einem *stream of consciousness* gleicht, bei genauer Betrachtung von Zäsuren durchsetzt ist: zwischen einer Beobachtung und der nächsten, einer Beobachtung und einer Reflexion des Beobachteten, einer Reflexion und einer Neueinschätzung der Reflexion. Bereits vor dem Absatz bei »den Versuchen, den entschiedener werdenden Versuchen« (AK 10) gerät die Sprache in den Strudel der Ereignisse, es kommt zu einer Art Stottern. Für Deleuze gibt es einen engen Zusammenhang zwischen der minoritären Fremdsprache der Literatur und dem Stottern, das bei ihm mit einer Syntax verbunden wird, die »durch Krümmungen, Windungen, Kehren, Abweichungen« einer sich verzweigenden syntaktischen Linie gebildet wird. Diese »werdende Syntax [...] strebt einer Grenze entgegen, die selbst nicht mehr syntaktisch oder grammatikalisch ist.«³⁰ Jene Grenze ließe sich einerseits als die Grenze zwischen Prosa und Poesie fassen. So scheint der Nebensatz »wenn ich in die S1 wechsele« durch den doppelten Absatz wie ein eingeschobener und dadurch hervorgehobener Vers:

Würde ich

wenn ich in die S1 wechsele,
mich auf die rechte des Wagens begeben und an der entsprechenden Stelle hochblicken,
könnte ich, sofern das dichte Grün der Sträucher und Bäume es nicht verhindert, über der Böschung das Haus sehen [...] (AK 49f.)

Andererseits weist das, was »*nicht mehr* [Herv. d. Verf.] syntaktisch oder grammatikalisch ist«,³¹ zurück auf das, was *noch nicht* Teil einer Syntax geworden ist. Bernhard beschreibt die Schwierigkeit, Liebesgeschichten in der Großstadt zu rekonstruieren, als eine Schnipselarbeit mit noch unförmigem Material. Bezeichnenderweise markiert einer jener ungewöhnlichen Absätze im Satz den Übergang von passivem Dasitzen zu konkreter Arbeit am Text:

30 Deleuze: »Stotterte er...«, S. 151.

31 Ebd.

[...] als säße man über den Schnipseln einer Textseite, die willkürlich zerschnitten worden ist, in Nebensätze und begonnene Aussagen, in alleinstehende Subjekte und prädikatlose Beschreibungsversuche, daß etwas geschehen sollte, müßte oder werde, möglicherweise geschieht,

bei der Arbeit, die man sich macht, alles neue zu ordnen, die Stücke so lange hin und her zu schieben, bis sie wieder eine Art Sinn ergeben, eine Erzählung aus sich einleuchtend folgenden Teilen. (AK 50)

Jenseits der Frage nach den Auslöpfungsfaktoren für den Absatz, scheint der Absatz einen Wechsel von der Betrachtung zur Bearbeitung der Schnipsel zu stimulieren.³² Was diesen Schnipseln des Großstadtlebens im Roman am nächsten kommt und zugleich die äußerste Grenze dessen, was noch als syntaktisch oder grammatikalisch bezeichnet werden kann, markiert, sind jene rätselhaften Passagen ohne Satzzeichen, die stets räumlich und durch Kursivierung abgesetzt sind.³³ Sie lassen sich als Erinnerungsanker an eine affektive Syntaxerfahrung lesen, die dem Schreiben und damit auch jeder Syntax vorausliegt. Dort ist Sprache lediglich Material und Impulsgeber, losgelöst von üblichen syntaktischen Strukturen. Derart sind die Passagen Textbeispiele für das, was sprachlich vorhanden ist, bevor mit dem Schreiben begonnen wird, beispielsweise Großstadterfahrungen, die aus der Nacherzählung eine Schnipselarbeit machen.

Das folgende Beispiel für eine solche kaum erzählbare, in unförmigem Sprachmaterial vorliegende Geschichte weist, nebenbei bemerkt, darauf hin, dass von »*Alle oder keiner*« nicht nur ein Bogen zurück zu Alfred Döblins Berlin, Alexanderplatz geschlagen werden könnte,³⁴ sondern auch zu Rainer Maria Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge:

allein die Vorstellung zu versuchen sich das vorzustellen ist unmöglich dorthin will ich nicht wie ich geboren wurde Schreie Schlag auf den Schädel man spuckt Erde und Dreck aus einen ganzen Mund voll lehmiger Geschmack kein Deklinieren mehr ob mit s oder n

32 In vielen Fällen findet im Absatz ein solcher Wechsel statt. Ebenfalls von Betrachtung zu Bearbeitung oder vom Modus der Beschreibung in den Modus der Selbstkorrektur wechselt der Text hier: »wie das Wetter / falsch, nicht das Wetter« (AK 16).

33 Für Jäger schreiben die »Satzfetzen«, die sich »an den Grenzen des Sinns« bewegen, dem Roman »die Unstimmigkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse sichtlich ein[]« (Jäger: »Berlin. Heinrichplatz«, S. 10).

34 Vgl. ebd., S. 1 und S. 17.

oder t aber der gibt doch noch Laute von sich irgendwie atmend dabei handelt es sich um einen Automatismus soviel steht fest. (AK 52)

Eine Problematisierung der Vorstellungskraft, eine imaginierte Regression in den vorsprachlichen Zustand der Geburt, Splitter einer Kampfszene, wie sie sich in der nächtlichen Großstadt Berlin zugetragen haben könnten, Sprachflow ohne Satzzeichen und irrationales, impulsives Handeln scheinen hier vermengt in einer regellosen *écriture automatique*. Die Einschübe dokumentieren eine Beschäftigung mit der Syntax, die das Impulsive, das Dynamische und damit auch das Politische der Syntax vor jeder regelgeleiteten Einhegung ausstellt. Die Auseinandersetzung mit der politischen Wirkungskraft der Worte ließe sich nicht nur an der kritischen Arbeit mit BZ-Schlagzeilen nachvollziehen (vgl. AK 53). Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für diesen Zusammenhang soll im Folgenden etwas ausführlicher dargestellt werden.

Nach einer Erinnerungspassage der Erzählinstanz Bernhard an seinen Vater kommt es erneut zu einer dieser rätselhaften para- oder prä-syntaktischen Passagen am Rande des Sinnhaften: »Anfang Punkt Ende Punkt darin öffnet es sich springt auf« (AKL 73). Die ersten vier Worte lassen sich als Minimalbeschreibung einer aus zwei Sätzen bestehenden Syntax lesen. Die Rede von Anfang und Ende verdeutlichen, dass der oder die Sätze vor dem ersten »Punkt« in einer Art Folgebeziehung zu dem oder den Sätzen zwischen dem ersten und dem zweiten »Punkt« stehen. Anfang und Ende ergeben zusammen eine geschlossene Einheit. Diese Einheit scheint im Anschluss aufgebrochen zu werden, es öffnet sich etwas, etwas springt auf. Das Wort »darin« könnte sowohl auf die syntaktische Struktur als auch auf die Beschreibung der syntaktischen Struktur bezogen werden. Die Syntax selbst oder deren Nachvollzug durch die Worte »Anfang Punkt Ende Punkt« setzen eine exzentrische Dynamik in Gang, die an jene im Essay von Peltzer umrissenen Syntax-Erfahrungen erinnert.

Wie triftig der Hinweis auf den Essay ist und wie eng zugleich diese vermeintlich sinnlose Passage mit dem Roman verwoben ist, wird deutlich, wenn der Vielzahl von Bezügen dieser Passage zu anderen Stellen im Roman nachgegangen wird. Postuliert Peltzer im Essay das Lernen der Sprache des zu schreibenden Romans als Lernen einer Fremdsprache,³⁵ stellt kurz vor der zitierten Passage Bernhards Vater seinem Sohn noch zu Kindheitszeiten im Rückgriff auf Erzählungen aus dem Krieg den Vorteil heraus, »sich in einer fremden Sprache ausdrücken zu können« (AK 72). Bernhard wiederum berichtet davon, wie er schon früh von Fremdsprachenerfahrungen geprägt wurde. So blieb ihm das

35 Peltzer: »Erzählen ohne Grenzen«, S. 301.

Wort »limestone« (Kalkstein) allein deshalb in Erinnerung, weil es in dem gelben Fremdwörterbuch seines Vaters direkt vor »limited« stand (AK 70), dem Wort, das auf einer Frachtkiste im Hamburger Hafen zu finden war, an die sich Bernhard gut erinnerte. (AK 70f.) Das Wort »limited« wiederum ist die Kurzform für eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung, und direkt im Anschluss an die kursive Passage geht es im syntaktischen Schema, das beschrieben wurde, weiter: »Gesellschaft. Zivilgesellschaft. Oder auch: Wetterleuchten.« (AK 73)

Das Wetterleuchten, also der Widerschein eines Blitzes, lässt sich nach nicht nur mit dem Öffnen und Aufspringen aus dem Einschub verbinden, sondern auch mit der augenblickshaften Offenbarung der Syntax in Peltzers Essay: »Da, im Widerschein dieses Blitzes, wie eine Landschaft im grellen Flackerlicht eines nächtlichen Gewitters, erscheint sie plötzlich, die fremde, für mich bisher unbekannte Sprache.«³⁶ Sind im Essay eine Installation oder ein Lied die Auslöser, ist es im Roman ein Wort: »Ein Wort rauscht ohne Zusammenhang durch meine Gedanken, einem Mantra ähnlich, das sich wie von selbst wiederholt, so eine Abfolge sinnlos werdender Silben – werden sinnlos infolge unablässiger automatischer Wiederholung, vergleichbar dem Sprung in einer alten Platte.« (AK 73)

Durch die mechanische Loslösung des Wortes »Zivilgesellschaft« aus seinen üblichen semantischen und syntaktischen Zusammenhängen kommt es zu dem, was Peltzer tentativ im Essay mit den Worten »Anschlüsse«, »energetische Ladungen«, »Groove«, »Echo« und dem »Flirren eines spannungsreichen Augenblicks« fasst.³⁷ Im Roman wird das folgendermaßen beschrieben:

Ich sitze mit übergeschlagenen Beinen in der S-Bahn, und niemand sieht mir an, was los ist, die Aktivität meines Gehirns, den Zackenausschlag einer tintengefüllten Schreibpatrone, Feder, mechanischer Arm auf Elektrode; zeichnet inhaltsleer den synaptischen, organ-eigenen Strom auf. Zivile Gesellschaft, was ist denn das Gegenteil davon, geschlossene Anstalt, Militärdiktatur? Jemand nimmt sich ungefragt das Recht, den Ausnahmezustand zu verhängen, es habe eine Gefahr gedroht. Für wen oder was? (AK 73)

Was Gesellschaft und Zivilgesellschaft wie Anfang und Ende eines unveränderbaren monolithischen Blocks erscheinen lässt, ist deren Indienstnahme zur Rechtfertigung der Verhängung des Ausnahmezustands. Die Berufung auf eine in Gefahr geratene Zivilgesellschaft scheint bestens dazu geeignet, Diskussionen über die Rechtmäßigkeit des Ausnahmezustands im Keim zu ersticken: Punkt, Aus, Ende der Diskussion. Das bricht der Protagonist mit seinen kritischen

36 Peltzer: »Erzählen ohne Grenzen«, S. 303.

37 Ebd., S. 302.

Nachfragen, die aus einer Beschäftigung mit Worten jenseits der Semantik hervorgehen, auf.

Es folgen über mehrere Seiten sprach- und gesellschaftskritische Reflexionen, Erinnerungen und Fantasien zur Militärdiktatur in Chile; dabei spielt auch das Wetter wieder eine Rolle, und zwar in dem zynischen Kommentar eines »christlich-deutsche[n] Politiker[s]«, »bei sonnigem Wetter sei das Leben im Stadion von Santiago recht angenehm«. (AK 74) Mitten in der fiktiven Verteidigungsrede eines politisch Verantwortlichen, der mit den unmenschlichen Taten der Junta konfrontiert wird, kehrt der Text schließlich zurück zu den Ausgangsworten, erreicht die heimische U-Bahn-Station Kottbusser Tor und endet mit Komma und Absatz: »[...] die Gesellschaft, Zivilgesellschaft, Wetterleuchten, längs des einfahrenden Zuges über den Bahnsteig am Kottbusser Tor,« (AK 76)

Die Ersetzung der Punkte durch Kommata könnte so verstanden werden, dass hier eine harte Fügung von abgesetzten Wörtern in den *stream of consciousness* überführt wird, das Widerstrebende, Zäsurierende, Elliptische der ersten Nennung also gewissermaßen minimiert wird. Es könnte aber auch so verstanden werden, dass die Zäsur der Punkte in den Kommata produktiv geworden ist. Kommata trennen bei Peltzer nicht allein gleichberechtigte Satzglieder voneinander ab und garantieren dadurch den Fluss des Satzes, vielmehr zäsurieren sie in vielen Fällen elliptische Einschübe. In der unscheinbaren Aufzählung verbergen sich widerstrebende, elliptische Elemente.³⁸

38 Von hier ausgehend, wären weitere Überlegungen zur Bedeutung der Zäsur in Peltzers Syntax anzustellen. Tatsächlich ist die Differenz von Punkt und Komma, auf die Peltzer auch bei seiner Gegenüberstellung der Anfänge von »*Alle oder keiner*« und *Teil der Lösung* abhebt (Vgl. »Erzählen ohne Grenzen«, S. 303f.), weniger groß, als es auf den ersten Blick scheint, da die Zäsur der Kommata größer ist als üblich. Dafür stehen die durch Kommata abgetrennten und nicht eindeutig zuzuordnenden drei Worte »ohne wirkliches Ziel« im langen ersten Satz von »*Alle oder keiner*« ebenso wie eine bemerkenswerte Änderung, die Peltzer an der im Essay abgedruckten Fassung des Beginns von *Teil der Lösung* vornahm. Im Essay lautet einer der kurzen Sätze vom Beginn von *Teil der Lösung*: »Rechts von ihm steigt eine dünne Rauchfahne aus dem Aschenbecher auf der Konsole hoch, einem schmucklosen länglichen Pult, das mit zwei Tastenfeldern bestückt ist« (»Erzählen ohne Grenzen«, S. 303). In der späteren Druckfassung des Romans löst er den Pult aus seinem grammatischen Bezug zur Konsole und verschmilzt ihn mit dem nachfolgenden Nebensatz: »Rechts von ihm steigt eine dünne Rauchfahne aus dem Aschenbecher auf der Konsole hoch, ein schmuckloses längliches Pult mit zwei Tastenfeldern« (TL 7). Was vorher eindeutig eine Apposition war, ist nun ein Satzteil, der, von einem stärker zäsurierenden Komma abge-

Jene produktive Dynamik lässt sich auch an den über den Roman verteilten kursiven Passagen nachvollziehen. Knapp zwanzig Seiten nach der kurzen kursiven Passage zu Anfang und Ende kommt es zu einer Reprise:

Anfang Punkt Ende Punkt darin öffnet es sich springt auf die Möglichkeiten könnten genutzt werden Schlag auf den Schädel mit der flachen Hand daß man zu lernen habe wozu aufgeregtestes Kratzen des Griffels über eine Schiefertafel einer kehligen Stimme laut-schend ängstlich ein i neben dem anderen Versprechungen dieser Ton eines glanzlosen schwarzen Untergrunds. (AK 89)

Ein »Schlag auf den Schädel« ist bereits gut vierzig Seiten vorher in der ersten hier zitierten kursiven Passage zu finden, dort indes eingerahmt von dem Hinweis darauf, dass »allein die Vorstellung zu versuchen sich das vorzustellen [...] unmöglich« ist, und von Assoziationen zum Sprechen, zur Lautbildung und zum Deklinieren (vgl. AK 52). Statt eines Diktums des Unmöglichen wird die Möglichkeit, Möglichkeiten zu nutzen, erwähnt, und statt über Stimme und Sprechen zu reflektieren wird eine Schreibszene beschrieben, bei der das Schreibenlernen durch Zuhören und Übungen auf einer Schiefertafel im Mittelpunkt stehen. Damit scheint ein Lernprozess nachvollzogen zu werden, der für das Romanschreiben nach Peltzer von konstitutiver Bedeutung ist.

Die Syntax im Werden, die »Alle oder keiner« bestimmt, kehrt immer wieder zu den Momenten ihres Entstehens zurück, lässt diese produktiv werden und wird durch jene Produktivität selbst überholt. In dieser Arbeit an und mit Varianten, Verschiebungen und Wiederholungen erweist sich die Syntax als eine, die sich von einfachen Kausalzusammenhängen abzulösen imstande ist und auf Kollektivverhältnisse abzielt. Nach einer von der Romanhandlung her naheliegenden Deutung des Titels »Alle oder keiner« zielt dieser auf Adornos Diktum, dass es kein richtiges Leben im falschen geben könne, ab; Bernhard kann sich nicht in einer »selbstgefälligen Saturiertheit« einrichten und ist durch den gesellschaftlichen Status quo gezwungen, sein Leben in den Erinnerungsschleifen selbstkritisch zu reflektieren.³⁹ Zugleich könnte damit auch auf ein Erzählen Bezug genommen werden, dass sich nur oberflächlich betrachtet auf das Leben des Protagonisten konzentriert; vielmehr spürt der Roman, abzielend auf das *Alle* im Titel, einem »System« oder einer »Ordnung, die das Ganze« durchdringt und »auf eigene Weise« zusammenhält, nach, wie sie sich Bernhard am Ende des Romans

trennt, eigentümlich schwerelos zwischen Erläuterung und einer neu angesetzten Beschreibung changiert.

39 Vgl. Jäger: »Berlin, Heinrichplatz«, S. 10f.

bei der Lektüre der Texte seiner Freundin »nach und nach erschloß«. (AK 223f.) Wie im letzten Absatz des Romans deutlich wird, handelt es sich bei dieser Ordnung erstens um eine spezifische Satzordnung oder Syntax, »sich aneinanderreihende Sätze« und »Ketten von Silben und Worten«, und zweitens um ein System, in dem Kollektivbewegungen nachvollzogen werden:

Die Vögel in den Bäumen vor der Stazione Termini, Tausende von Vögeln, deren Geräusche die Dämmerung erfüllten, den Straßenlärm rund um den Busbahnhof übertönten mit ihrem Tschilpen und Flattern. (AK 224)

PAUL FLEMING, UWE SCHÜTTE (HG.)

Die Gegenwart erzählen

Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen

[transcript]

Die Herausgeber danken dem Department of German Studies und dem Institute for German Cultural Studies an der Cornell University (Ithaca/NY, USA) für die großzügige Unterstützung des Projekts.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: © Astrid Busch, Berlin, 2014

Korrektur & Satz: Hannah Müller

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-2489-2

PDF-ISBN 978-3-8394-2489-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

»Der Text hat seinen Eigensinn«. Interview mit Ulrich Peltzer

Paul Fleming & Uwe Schütte | 7

»ich bin kein guter archivar meiner selbst«.

Zu Formen der Autorinszenierung bei Ulrich Peltzer

Christoph Jürgensen | 27

Last exit: aesthetics.

Von *Die Sünden der Faulheit* zu den *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*

Christian Jäger | 43

»Der Mensch als Fluss seiner Sprache«.

Ulrich Peltzer und James Joyce

Maren Jäger | 53

Non-lineare Erzählverfahren und literarische Topographien.

Zu Ulrich Peltzers *Stefan Martinez*

Jeanine Tuschling | 77

»Anfang Punkt Ende Punkt darin öffnet es sich springt auf«.

Syntax im Werden in Ulrich Peltzers »*Alle oder keiner*«

Malte Kleinwort | 95

»Was hat dich bloß so ruiniert?« Ulrich Peltzers »*Alle oder keiner*«

Elke Siegel | 113

Den kommenden Terror erzählen. Ulrich Peltzers *Bryant Park*

Jesko Bender | 141

»wie man beim Lesen eine Seite verschlägt«.

Ulrich Peltzers Poetik der Unterbrechung in *Bryant Park*

Peter Gilgen | 157

Die Überwachung der Gefühle.

***Teil der Lösung* und Probleme moderner Affektpoetik**

Jörg Metelmann | 179

Entscheide Dich! Oder: Finito la musica!

Kathrin Rögglä | 205

Black Box. Notes on Ulrich Peltzer and the Movies

Martin Chalmers | 215

Anhang | 225

Siglen | 225

Primär- und Sekundärbibliografie von Ulrich Peltzers Werk | 226

Zeittafel | 234

Danksagung | 236

Autorinnen und Autoren | 237