

Presseartikel zu Birgit Kempker

Inhalt

Zu «Liebe Kunst», 1997

→ 2 Peter Waterhouse zu «Liebe Kunst»

Zu «Ich will ein Buch mit dir», 1997

→ 3 Michael Braun, Basler Zeitung, 28. November 1997

→ 4 Samuel Moser, Neue Zürcher Zeitung, 28. Februar/1. März 1998

→ 5 Petra Nachbaur, Buchhandlung Frauenzimmer

→ 6 Nicole Müller, Magazin des Tages Anzeigers

Zu «Übung im Ertrinken / Iwan steht auf», 1999

→ 7 Guido Graf, Berliner Zeitung, 19. Februar 2000

→ 8 Manfred Mixner, SFB-Programm RADIOkultur, 27. April 2001

Zu «Mike & Jane», 2001

→ 9 Thomas Ballhausen, Kolik

→ 11 Katrin Hillgruber, Der kleine Bund, 14. Juli 2001

→ 13 Guido Graf, WDR 3 Köln/Gutenbergs Welt, 15. Juli 2001

→ 14 Ulrich Rüdener, Der Tagesspiegel, 19. Juli 2001

→ 15 Sibylle Birrer, Neue Zürcher Zeitung, 30. August 2001

→ 16 Petra Nachbaur, Der Standard, 3. November 2001

Zu «Die Wurzel des freien Radicals ist Herz», 2001

→ 18 Martin Zingg, Neue Zürcher Zeitung, 15. Mai 2002

→ 19 Georg Patzer, Stuttgarter Zeitung, 13. September 2002

Zu «Meine armen Lieblinge», 2003

→ 20 Michael Braun, Basler Zeitung, 12. September 2003

→ 22 Joachim Otte, Frankfurter Rundschau, 3. Dezember 2003

Zu «Scham/Shame», 2004

→ 24 Carsten Schwedes, www.titelforum.de, Februar 2005

→ 26 Ron Silliman, blog, 30. Januar 2006

→ 28 James Belflower, First Intensity #21/2006

Zu «Peter Pan», 2007

→ 31 Hans-Rüdiger Schwab, Schweizer Monatshefte, April 2008

Peter Waterhouse

Birgit Kempker: Liebe Kunst.

Dieses Buch beginnt mit zwei Behauptungen/Bejahungen und mit zwei Widerrufungen/Verneinungen – es bejaht und behauptet in seinem Titel die Liebe und die Kunst und widerruft gleich in seinen ersten Worten Fisch und Vogel, indem es sagt: «Nicht Fisch, nicht Vogel». Aber so gegensätzlich und andersartig und unvergleichlich Behauptung und Widerrufung, Liebe und Fische, Kunst und Vogel – ja, so gegensätzlich oder unvergleichlich oder so reich an Ja-und-Nein die Beobachtungen, Sätze und Behauptungen in diesem Buch sein mögen, sie erzeugen und verbinden ein Thema, welches lautet: Grazie und Gnade. Und es scheint so, dass Grazie – das wichtigste zu Erreichende im Leben? – ganz besonders durch Verneinungen gefunden wird. «Gibt es eine einfache Art Ja zu sagen? Ja. Es gibt eine einfache Art Ja zu sagen, sag viel Nein, dann kommt das Ja von selbst.» Vielleicht ist an diesem Zitat eine Grundform des Buchs erkennbar, eine Art von selbstwidersprechender Bewegung – nicht wirklich als Paradoxie zu beschreiben, eher als A-doxie, falls es so etwas gibt –; diese Bewegung führt zu einem Von-selbst-Kommen, und dieses Von-selbst-Kommen ist wohl Grazie. Die Grazie hebt einen Widerspruch auf, sie stellt Verbindung her – das Buch ruft auch den Schönheitssucher Goethe an: «Verbinden, verbinden, sagt Goethe, immer verbinden» –, die Sprecherin dieses Buchs spricht dabei nicht wirklich von etwas, sie spricht nicht von der Liebe, der Welt oder dem Geliebten, sondern sie erzählt davon, dass Grazie Übergang ist. Grazie? Heißt Grazie nicht: Dank? Dankt also dieses Buch für das Dazugehören zur Welt? So könnte das Buch auch heißen: Im Übergang. Im Übergang zu sein, das heißt, nicht ganz das Eine, nicht ganz der Fisch, nicht ganz das Andere, nicht ganz der Vogel zu sein; heißt, nicht Ja sagen oder Nein sagen, sondern in der Unentschiedenheit, im Reichtum der Unentschiedenheit sein. Eine Erinnerung an die nicht allzu frühe Kindheit, als die Erzählerin zu Ostern für ihre Geschwister, in einer Heidelandschaft, die Ostereier versteckt hat, «die meine drei Geschwister immer wieder neu und froh fanden und in die Taschen meiner Eltern steckten, die diese immer wieder austeilten an mich, auf dass ich wieder in die Heide geh und da Freude finde und Verrat und Scham (...) als Trickster hoppel ich von Loch zu Loch und bin doch mitten dabei in einer ungeteilten Freude zu irgendwas ganz intensiv zu gehören: zur Heide? zu den Kindern? den Eiern? dem Lob der Eltern?» Aber Birgit Kempfers anderes Buch über die Liebe, über Sprache und Grazie, «Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag», ist im Februar dieses Jahres vom Landgericht Essen verboten worden und darf nicht mehr erscheinen und gelesen werden. Das Gericht sah das Recht auf Persönlichkeitsschutz im Buch verletzt. Aber es geht der Autorin ja um den Schutz der Grazie. Es gibt in uns ein unermessliches Potential an Grazie und Dankbarkeit. Eine der schönen, freien, philosophischen Stimmen unserer Zeit.

Michael Braun, Basler Zeitung, Freitag, 28. November 1997

Birgit Kempker: Ausser Atem. Liebessprachfragmente

Besprechung zu: Ich will ein Buch mit dir / Kein Fleisch. Stücke

«Das Schreiben», behauptet Roland Barthes in seinem Traktat «Die Lust am Text», ist «die Wissenschaft von Wollust der Sprache, ihr Kamasutra». Daraus ergibt sich eine Arbeitsmaxime die für jeden Autor Geltung hat, der danach strebt, die «Fragmente einer Sprache der Liebe» aufzuzeichnen: «Der Text, den ihr schreibt, muß mir zeigen, daß er mich begehrt.»

Diese Sätze, markieren das Feld, das auch die Texte der Basler Autorin Birgit Kempker ausmessen, der von Affekten, Passionen, Obsessionen und Fetischismen aufgeladene Spannungsraum der Liebe und des Begehrens, die von den Zerreißproben der Lust aufgewühlte Landschaft der Sprache, der «Text der Lust». Im jüngsten Werk Birgit Kempkers, das als bibliophiles Lese-, Hör- und «Compact-Buch» bei Urs Engeler Editor erschienen ist, formiert sich der Text der Lust als wuchernde Verserzählung, als eine weitausgreifende lyrische Korrespondenz, in deren Verlauf ein Ich und ein Du ihre Phantasmen der Liebe austauschen.

«Ich will ein Buch mit dir» heißt der Titel des Werks, und es entfaltet sich darin eine heftige, um Liebe, Sehnsucht und Passion kreisende Sprachbewegung, wobei in die Briefgeschichte der zwei Liebenden immer wieder historische Liebesdiskurse eingeschleust werden. Die personalen, geschweige denn biographischen Konturen der Protagonisten sind dabei nicht auszumachen. In dem Text der Lust sprechen nicht nur zwei Liebende, er wird überlagert von anderen Texten des Begehrens: Hinein flüstern und zetern Stimmen auch anderer Liebender Ermahnungen erwünschter und unerwünschter Dritter – ein Maskentanz zwischen Kleist, Hamsun und Rilke hindurch, der immer wieder zu jenen Kempkerschen Liebesnarren aus der Gegenwart zurückführt. «Das ist unsere Aufgabe, uns lesen», sagt das Ich an einer Stelle, und so ist es nur konsequent, daß der Text mit einer «Legende» beginnt.

Die «Legende», die wir als erbauliche religiöse Erzählung kennen, kommt ja eigentlich von den mittellateinischen «legenda», wörtlich: von den zu lesenden Stücken. Die Liebenden lesen sich also gegenseitig, produzieren gemeinsam das Buch der Liebe. Was dann in den ersten Zeilen als «Legende» geboten wird, sind eigentlich nur Vers- und Satzköder, die, von der Autorin ausgelegt, als kleine geheimnisvolle Chiffren in den folgenden Text einführen. Jeder Satz der Legende kehrt im folgenden als Überschrift wieder, am Ende wird die Legende in umgekehrter Satz-Reihenfolge wiederholt: Der letzte Vers der Anfangs-Legende ist nun der erste, die «Legende» wird gleichsam von rückwärts her noch mal erzählt.

Birgit Kempkers Text spricht sich frei von allen formalen oder inhaltlichen Begrenzungen, evoziert in «atemlosen Spannungsbögen» das Wuchern des Begehrens und die Euphorien der Liebe, ohne jedoch in die Falle irgendeiner stereotypen Liebes-Ethik zu gehen. «Jede abgeschlossene Aussage», so heisst es bei Roland Barthes, «läuft Gefahr ideologisch zu sein.»

Birgit Kempkers Text der Lust und des Begehrens kennt aber nur Sätze und nichtlineare Geschichten mit offener Aussage. In ihrer antinarrativ angelegten Verserzählung sind gleichwohl kleine Erzählkerne verborgen; die Geschichte von Johann Nagel etwa, dem eigensinnigen Helden aus Hamsuns Roman «Mysterien», der als «Ausländer des Daseins» durchs Leben und durch die Liebe geht; oder die Geschichte der Schauspielerin Jean Seberg, die als junge Journalistin Patricia Franchini im gleichnamigen Film «ausser Atem» gerät. Oder die mit geheimnisvollen Fotos illustrierte Geschichte einer Kindheit, in der ein junges Mädchen Rose genannt wird und beinahe ertrinkt. «Schreiben», sagt Birgit Kempker, «ist ein Liebesversuch.» Das Maskenspiel ihres neuen literarischen Liebesversuchs irritiert, verstört, zertrümmert die Leseroutine – aber mobilisiert gerade dadurch «die Lust am Text».

Samuel Moser, *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Februar/1. März 1998

Küsse sind Sätze

«*Compact-Bücher*» von Birgit Kempker

«Ich will ein Buch mit dir» heisst Birgit Kempkers Text. Als würden Bücher gezeugt in einem sexuellen Akt, als hätten sie Vater und Mutter, als wären Bücher Kinder. «Küsse sind Bisse, herrlich, Heinrich» ruft darin eine Stimme. Heinrich Kleists Penthesilea wollte ihren Achill noch vor Liebe fressen. Bei Birgit Kempker geht Liebe durch das Buch. Ars amatoria und Ars poetica verschmelzen. «Was ich schreibe, liebe ich», formulierte sie enigmatisch in ihren poetologischen Essays «Liebe Kunst» (Droschl, 1997).

Küsse sind Sätze, herrlich, Birgit! wäre also Kleist entgegenzuhalten. Birgit Kempker hat so ihr Buch bekommen, ein schönes Buch zwischen zwei schönen Deckeln. Und im Buch finden sich dann zwischen zwei identischen «Legenden», die spiegelverkehrt Anfang und Ende bilden, gleich noch viele weitere Bücher, die den einzelnen Sätzen der Legende entspringen. Das brave Wunschkind aber ist das Ganze zum Glück dennoch nicht. Zwischen den Buchdeckeln herrscht in scheinbar schöner Ordnung der alltägliche Wahnsinn einer Liebesbeziehung.

Seine Eltern gibt das Kind, das alles zu Sprache verflüssigt, schonungslos preis. Alle möglichen Töne ihrer (und nicht nur ihrer) Beziehung, von den ganz schönen bis zu den weniger schönen, werden laut. Es tönt wie ein Orchester, dem der Dirigent davongelaufen ist, ein fröhliches Gezwitscher. Die dissonanten Stimmen fordern sich zu schrägen Tanz. Je verschlossen in ihren Welten, öffnen sie sich doch polyvalent, nein: polygam allen anderen. «Was ja Liebe ist, die Bezüge.» Nur suchen sich Sätze bei Birgit Kempker ihre Beziehungen selber. Denn das Buch ist das, was sich ergibt aus Sätzen, die zwischen Absender und Empfänger Flügel bekommen, herumschwirren als körperlos-seelenhafte Echos und Zitate. «Ich schwing mich von Satz zu Satz mein Schatz durch diese Solitüden.» Sätze sind Vehikel, die verhindern, was sie versprechen: die Nähe. Sie sind das stürmische Meer, das Leander von Hero trennt, das stürmische Meer der Liebe.

Auf der CD mit dem Titel «Kein Fleisch. Stücke», die Birgit Kempker zusammen mit Bernd Kempker zum Buch produziert hat, entfaltet so ein Text dann seine ganze Tragweite. Hier werden die Sätze durchprobiert und variiert, spielerisch verschiedenen Sprechern und Sprecherinnen zugeordnet. Gearbeitet wird praktisch ohne Einsatz von situierenden Geräuschen. Jede Figur ist reduziert auf ihren Satz, ausser dem sie doch nichts hat und nichts ist. Das gibt, mitten im Spiel, der Sprache ein erdrückendes Gewicht. Die CD-Version ist nicht nur eine logische Fortsetzung des Buches, sie macht es noch einmal um einige Bezüge und Nuancen reicher. [...]

Petra Nachbaur, Buchhandlung Frauenzimmer

Augen-, Ohren-, Silbenschmaus

Die deutsche Autorin Birgit Kempker ist hier trotz vieler bemerkenswerter Titel nur wenig bekannt. Jetzt erschien der in vielerlei Hinsicht liebevolle Band «Ich will ein Buch mit dir». Zunächst sticht seine «opulente» Aufmachung sofort ins Auge: Ein witzig buntes Cover mit farbenfroher Malerei der Autorin, die auch bildende Künstlerin ist, eine CD, teilweise collagierte Fotos aus dem «Familienalbum».

Der verspielte Charakter der äußeren Gestalt entspricht dem Text. Kempker betreibt auch hier wieder avancierte Spracharbeit, spannungsreiche und vielfältige Anreicherung von Motiven und Genres. Einmal mehr wirkt die Lektüre ihrer Wortbrüche elektrisierend wie ein Frühlingstag. Immer wiederkehrenden Loopings umkreisen die Rituale von Liebe und Sehnsucht, vom Fremd- und Getrenntsein und den Versuchen, sie zu überwinden. Von den sich permanent verschiebenden Grenzen zwischen Liebenden schreibt Kempkers Sprache sich auf verwirrend faszinierende Weise durch ihre Personen. Sie schwingt sich mutig von einer Stilebene zur anderen, erzählt von den Körpern, deren alltäglichen Verrichtungen und sporadischen Extasen. Die Sprache kollert und kullert in Hochgeschwindigkeit über Nähen und Distanzen, zwischendurch beschleunigt von Reimen und Wortspielen.

Auf der CD erklingt zu den gesprochenen Passagen aus dem Buch immer wieder fragmentarisch angespielt die «Wenn ich ein Vöglein' wär...»-Melodie als Inbegriff von Begehren und Verhinderung, von romantischer Tradition und ironischer Subversivität. Bei dieser Publikation scheint der Begriff vom «Gesamtkunstwerk» auch und gerade beim Wieder-Hören und -Lesen nicht übertrieben.

Nicole Müller, Magazin des Tages Anzeigers

Birgit Kempker: Ich will ein Buch mit dir

Birgit Kempker also hat ein Buch geschrieben, das man am liebsten mit einem Warnschild versehen möchte: ACHTUNG, DIESES BUCH KANN IHRE SCHLECHTE LAUNE VERDERBEN! Ich jedenfalls griff danach an einem gräulichen Tag mit Grippe und war post lecturam ebenso heiter wie vergnügt. Worum es im Kempker'schen Opus mit dem Titel «Ich will ein Buch mit Dir» denn nun ganz genau geht, lässt sich – ähnlich wie bei einem exotischen Cocktail – nicht mit letzter Gewissheit ausmachen. Irgendwie wird's wohl um eine Liebesgeschichte gehen, aber sobald man einen Zipfel von Story zu erhaschen glaubt, dreht die Autorin so verschmitzt an der Sprache herum als wärs ein Kaleidoskop, bei dem die farbigen Klinkerchen in immer neue Bilder fallen. Verwirrung stiftet das nicht. Es ist eher so, dass sich der erzählte Inhalt als Wirkung überträgt. Die Liebe im Buch wird zur Bezauberung beim Lesen. Sprache als Laut, als Ton und damit als Körperereignis ist das Sprungbrett der Kempker'schen Sprachartistik. Nicht weiter verwunderlich also, wenn das ausnehmend schön gestaltete Buch zusammen mit CD an die Leserinnen und Leser gelangt. Einmal kurz Reinhören und schon ist man so angefixt, dass man der Aufforderung im Titel ganz gerne ein «Ich auch» entgegenhauchen würde.

Guido Graf, Berliner Zeitung, 19. Februar 2000

Andächtig pfeifen, vergesslich murmeln

In Birgit Kempkers Texten lernt man das Ertrinken

Zwitscherndes Fleisch: aus diesem seltsamen Material scheinen die Texte Birgit Kempkers geformt. Wie Vögel, zu Saiten verspannt und geschlagen, immer wieder hin und her gewendet, grob und fein bearbeitet. Stimmenwirbel, zutrauliches Strudeln: das ist der Rhythmus, in dem Birgit Kempker ihre Texte, ihre Wortmuster choreografiert. Auch für multimedial bewanderte Textkünstler sind körperliche Metaphern unverzichtbar. Glücklicherweise trifft Kempker nicht die Konventionsentscheidung zwischen Lyrik und Essay, Hörspiel, akustischen Installationen und Theater, Performance und Musik, all den Arbeitsfeldern, auf denen sie sich tummelt.

Einer der nun erschienenen beiden neuen Texte, «Übung im Ertrinken», ist auch der Titel einer Toninstallation, die vergangenes Jahr im Baseler Museum für Gegenwartskunst gezeigt wurde. Liegestühle mit Kopfhörern standen bereit für entspannte akustische Tauchgänge. Eine zart steppende Semantik stellt sich im Kopf des Lesers ein, der an der Übung im Ertrinken teilnimmt, ob im Text oder auf der beiliegenden CD, die den Text neu arrangiert und verwirbelt: die Energie, die Birgit Kempkers Kunst verströmt, kommt aus dem Rausch der Wiederholungen, fast einer Art andächtigen Pfeifens im Dunkel oder bisweilen eines Murmelns, das vergisst, was das laut Gedachte mitgeteilt hat.

In der hoch konzentrierten Dosierung von Stimmen- und Textfragmenten sind die Meldungen, die den Schriftsinn vermissen, nur Teil eines Spiels. Das Wippen der Assoziationen erschöpft sich jedoch nicht als Selbstzweck. Wer die «Übung im Ertrinken» absolviert, ist nicht vor dem Untergang im Unsinn gefeit, doch hat er vielleicht gelernt, wie sich das Gelesene immer mehr auffächert im Hören.

Einzigartig ist, wie dieses Wechselspiel von Buch und CD in den von Verleger Urs Engeler so genannten Compact-Büchern inszeniert wird. Wechselspiel von Aggregatzuständen könnte man nennen, was hier stattfindet, wenn die «Übung im Ertrinken» den Kopf öffnet: «Wer den Kopf nicht öffnet, ertrinkt, in sich selbst.» Das ist nur zu verstehen mit der Forderung aus dem anderen Teil der Edition «Iwan steht auf», in Zusammenarbeit mit dem Radiosender DRS 2 entstanden: «Trepanier dich. Fließe.» Trepanation hieß einst der chirurgische Eingriff in die Schädeldecke.

Doch Aggregatzustände von was? Was wäre das Dritte, das der Text und das Hörstück verwandeln, das sie immer wieder umgießen von einem Gefäß ins andere, ohne dass der Eindruck entsteht, wir würden tatsächlich etwas verlieren, wenn ein Tropfen danebengeht. Die Texte im Buch sind mit dem, was auf der CD gesprochen, gewispert, gesungen wird, mit dem, was dort kräht, juchzt und gurgelt nicht identisch. Vielmehr scheint sich eines beim ändern zu bedienen. Schließt man die Schriftform dieser Teile mit ihren Echofragmenten auf der CD kurz, könnte man eine Vorstellung davon bekommen, wie sich die Verweiszeilen, die Links im WorldWideWeb anhören müssten, wenn dort das Klicken und Wechseln zwischen Text- und Bildebenen in unsere akustischen Tiefenschichten eindringen könnte. Auch die Form der Webseiten, die Birgit Kempker gestaltet und nicht nur betextet hat, lässt enge Bindungen knüpfen zwischen schriftlichen, akustischen und elektronischen Medien (<http://www.xcult.ch/x/kempker>). Man bekommt einen starken Eindruck davon, welch verführerischen Sound und Rhythmus der Zufall entwickeln kann. «Jeder weiß, dass wo nichts ist, die Elemente spielen.»

Diese Elemente: das sind bei Birgit Kempker Worte wie Kreaturen, rein wie Rilkes Tiere. Ihre papierene Seele pocht ganz grausam und glücklich und allein, losgelöste Wortkörperchen: ein poetisches Dispersionsverfahren, das ironisch die Sehnsucht nach körperloser Sinnproduktion kennt, daran auch eifrig mitwirkt und sich doch zugleich nicht allzu viel davon verspricht. Die Romantik versprach noch den Geist, nun will das Ich immer noch raus aus dem Körper, den Kopf öffnen und weiß doch nicht wohin, ein Zustand lustvoller Verwirrung.

Birgit Kempker: Übung im Ertrinken

Jene Literatur, die sich vom traditionellen Erzählen gelöst hat und die nicht mehr ausschließlich jene Wirklichkeit thematisiert, auf die die Sprache verweist, ist in vielen ihrer Erscheinungsformen auch so etwas wie akustische Kunst, Radiokunst, Klangkunst. Das hören die Musikwissenschaftler, die die ARS ACUSTICA und die KLANGKUNST zu ihrem Herrschaftsgebiet erklärt haben, nicht gerne. Wir aber wollen auf diese literarischen Dimensionen der Hörkunst immer wieder zurückkommen – und damit ist nicht nur die Lautpoesie gemeint, sondern das sind für uns auch besondere Hörstücke. Die in der Schweiz lebende Autorin Birgit Kempker hat sich für ihre Texte eine doppelte Medialisierung offengehalten: sie publiziert sie im traditionellen Buchmedium als geordnete Buchstabenfolge und sie produziert sie auf Tonträgern beziehungsweise im Radioprogramm als Sprachklang. Der Schweizer Verleger Urs Engeler hat für eine solche bimediale Veröffentlichungsweise den Begriff des Compact-Buches gewählt.

«Übung im Ertrinken» und «Iwan steht auf» von Birgit Kempker sind zwei Hörstücke, die als ein solches Compact-Buch bei Engeler erschienen sind: das Buch hat auf dem «hardcover» einen Knopf, auf den eine CD gedrückt ist, geschützt werden Buch und CD von einer dicken, aber transparenten Plastikfolie. Die im Buch abgedruckten Texte «Übung im Ertrinken» und «Iwan steht auf» sind das eine, ein Anderes sind die beiden gleichnamigen Hörspiele, die Birgit Kempker beim Schweizer Kulturradio DRS 2 in Basel realisieren konnte. Die Texte sind selbstreferentiell und sinnlich in einem: aus einem bildhaftpoetischen Initialsatz lassen sich durch assoziative Erweiterungen des Sprachmaterials immer neue Sätze und damit Sprachbilder ableiten, die Sprache erzählt sich selbst und löst dabei im dekodierenden Bewußtsein des Lesers/Hörers immer neue Bild- und Bedeutungskonstellationen aus, die in ihrer Sinnlichkeit einem «normal» erzählten Handlungstext in nichts nachstehen, im Gegenteil. Man ist es halt im Alltag nicht gewohnt, einem solchen Sprachtext, der seine sehr eigene Logik hat, zu folgen. Beim Lesen der Buchstaben leistet man die Versinnlichung selbst, das Bewußtsein muß seine gedanklichen und sinnlichen Repräsentationen selbst formen und ausbilden. In der akustischen Realisation sind es menschliche Stimmen und nonverbale Signale, die die Sätze formen und damit bereits eine Vorprägung der sinnlichen Repräsentation mitliefern, denn man spricht bekanntlich einen Text so wie man ihn versteht, im Gesagten ist das Gedachte und das sinnlich Vorgestellte und der Handlungszusammenhang des Sprechens enthalten. Die Texte von Birgit Kempker sind in den für den Rundfunk erstellten Montagen auch verändert, umgestellt, ergänzt durch Fragmente von Kommentaren und Schnipsel aus der Studioarbeit, und es sind die Artikulationsweisen vom einfachen Aufsagen bis zum melodischen Singen eines Textes, die hier die «Bedeutung» ausmachen. Im Buchtext von «Übung im Ertrinken» wechseln deutschen Passagen und deren Übersetzung ins Englische regelmäßig, der Leser bewegt sich kontinuierlich in zwei Sprachen. Im Hörspiel «Übung im Ertrinken» ist der Text radikal aufgelöst. Ich möchte den Unterschied dieser beiden Medialisierungen am Beispiel des Beginns des Hörstückes vorzeigen. Der Text im Buch lautet: «Ich. Das wär gesprochen. Charles Olson sieht auf den See. Der See sieht verzettelt aus. See, stellst du dir U-Boote vor? Arche Noah? Tiere? Pferde von Elberfeld? Sprich! Sprich keinem See von Autonomie! Sprich: Übung im Ertrinken. Der See schüttelt sich. Sprich: Traktate über Wege. Nicht Traktor! Traktier!» ... und dann folgt die englische Übersetzung dieses Absatzes. Wie gesagt: aus dem Materialcharakter der Sprache wird eine Handlung entwickelt, das Sprachgeschehen folgt seiner eigenen Logik.

Birgit Kempker: Mike & Jane

Birgit Kempker, die es mit dem Verbot ihres Werkes *Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag* (1998) zu trauriger Berühmtheit brachte, hat sich in späteren Werken immer wieder auf ebendiese Begebenheit bezogen. So finden sich Hinweise zu diesem wunderbaren Text nicht nur in *Was habe ich in Meppen zu suchen* (2000), sondern auch in ihrem zuletzt erschienenen Buch *Mike und Jane*. Glücklicherweise hat sich die Autorin aber in der Fortführung ihrer Parallelisierungspoetik nicht darauf beschränkt, eine Art von *Fort-Schreibung* vorzulegen; vielmehr gelingt es ihr erneut, unabhängig vom genutzten Transportmedium, fruchtbare Querverbindungen zwischen den einzelnen Werken herauszuarbeiten. Diese formale Herangehensweise ist charakteristisch für Kempkers Arbeitsweise: «Nicht nur das einzelne Werk zählt, sondern die Kombination, die profilierende Verdoppelung und die Zwischenständigkeit der poetischen Äußerung, das Grenzgängertum zwischen den Genres, zwischen den Künsten und schließlich auch zwischen den Medien» (W. Groddeck). Zitieren wird bei ihr so zu einer Möglichkeit, Texte lebendig zu halten, seien sie nicht mehr erhältlich oder aber – wie ein von der Autorin initiiertes *Online-Gender-Game* – problemlos zugänglich. Kempkers Werk aus dem Jahre 1998 findet sich in *Mike und Jane* vielfach gespiegelt, die Verbindungen sind witzig und intelligent bewerkstelligt. Am deutlichsten ist ihr jüngster Text mit der Schlußpassage ihres verbotenen Werkes verbunden, ist letzterem doch abschließend eine räumliche und zeitliche *Verortung* beigelegt: «Kastanienbaum, im August». Ebendiese vage Ortsbezeichnung wird zur wiederkehrenden, geradezu wiedergängerischen Ausgangssituation des in Passagen geordneten Buches. Unter diesem Baum kommt es für Mike und Jane, die unter dem Baum regelrecht angesiedelt sind, in den insgesamt 99 Kürzesttexten zum Durchexerzieren von Beziehungsvariationen, in denen der Anfangssatz aus *Dein Fleisch ist mein Wort* (1992), «Wir sitzen am Tisch und wollen das Glück», auf der Metaebene zu einem «Wir liegen unter dem Baum und haben das (Un)Glück [T B.]» umformuliert wird.

Strukturiert sind die Texte wie klassische Comicstrips, das bereits erwähnte Ausgangsbild steht am Anfang jeder Passage: «Mike liegt unter dem Baum. Jane liebt Mike. Sie liegt daneben.» Mike wurde schon unter dieser Eiche gezeugt – «Was ist mit der Eiche, fragt Jane. Mama und Papa, sagt Mike, die Folge bin ich.» – Jane ist eher «zufällig vorbeigekommen» und entschloß sich zum Bleiben; in diesem Verharren sind sie «quasi unwillkürlich Mann und Frau» geworden. Doch der Baum ist dabei nicht nur Wohnungersatz, vielmehr wird auch ein Verhandeln der Beziehung über den Baum betrieben, liegt Jane doch wegen Mike da und nicht wegen der sie *überragenden* Eiche: «Du bist aus wunderbarem Holz geschnitzt, sagt Mike. Jane weint. Holz weint nicht, sagt Mike. Eben, sagt Jane. Eben bist du schön wie Ebenholz, sagt Mike. Jane weint noch mehr. Ebenholz weint ebenfalls nicht, sagt Mike. [...] Wegen dem Baum sagst du das mit dem Holz, sagt Jane, du liebst den Baum, nicht mich. Du bist auf dem Holzweg, sagt Mike. Jane schreit.» Mit der Einrichtung einer eben nur auf den ersten Blick funktionierenden Beschaulichkeit wird nicht nur die Allgemeingültigkeit des Figureninventars deutlich; über die dramatischen Sequenzen wird mittels der Situation des permanenten Mißverständnisses eine Vielzahl narrativer Konsequenzen abgerufen. Kempker testet hier unterschiedlichste Möglichkeiten aus, keine Variante wird ausgespart. So finden sich neben Verrat, Eifersucht, Sex und Fallen auch der Tod der Protagonisten in der Nachzeichnung dieser Beziehungsökonomie. Es wird getrennt, versöhnt, verstümmelt und entkleidet, denn [w]er liebt, lässt Federn, sagt Mike».

Die (scheinbare) ständige Verfügbarkeit des anderen Menschen wird so zu einem Austesten von Grenzen. Mike und Jane liegen (zumindest meistens) dicht nebeneinander, doch Aspekte der Isolation und der Verzweiflung führen zu einem Unverständnis, das die solcherart verhandelte Beziehung immer wieder an ihre Grenzen treibt: «Jane, schreit Mike, es ist keine Liebe, es ist der Baum.» Doch dieser quasiparadiesische Baum, der gelegentlich auch unter Janes «Stichsägenvorlust» zu leiden hat, muß gar keine verbotenen Früchte zu tragen – Sündenfälle,

Bestrafung und Versöhnung werden von den Protagonisten unabhängig davon durchgespielt. Dabei wird in jedem der Texte Liebe als hervorragendes Mißverständnis erfahrbar, wobei Mike und Jane aber auch in die gegebene Situation verliebt zu sein scheinen: «Sind wir zusammen, fragt Jane. Ich merk keinen Zusammenhalt, sagt Mike. Vielleicht ist er schüchtern, sagt Jane.» In all diesen gemachten Szenen wird auch die verwendete Sprache thematisiert. Der dynamische Dialog wird zu einem Umkreisen und Lauern, er verdichtet sich zu Knoten und Ellipsen. Die Beziehung wird zum *sprachsportlichen* Ereignis und Wettkampf, Sprachspiele und Formen einer ebenso ausdifferenzierten wie verspielten Privatsprache Liebender wechseln sich reibungslos ab: «Wenn ich nichts sagte, chéri, wärs hier mucksmäuschenstill. Mike strahlt. Das wär schön, sagt Mike. Schön doof wär das, sagt Jane, eine Liebe braucht Austausch, ich muss doch wissen, wer das ist, den ich hebe.» Wortphrasen werden über diese skizzierte Spezialform der beziehungsinternen Kommunikation einer Belastungsprobe unterzogen. Die Polyvalenz des Verstehens und die Interpretation von Bedeutungen gipfelt dabei gelegentlich auch in der lustvollen Nutzung und Verkehrung von Mehrdeutigkeiten: «Leck mich, sagt Jane. Ich versteh nicht, sagt Mike. Was gibt es daran zu verstehen, fragt Jane. Mike ist rot im Gesicht. Meinst du es böse oder sexuell, fragt Mike. Jane zappelt. Ich mein es böse sexuell, sagt Jane, leck mich, du Arsch.»

Das Sprachmaterial ist bestimmend für die Abfolge der Geschehnisse, das Arbeiten mit Oppositionspaaren bringt eine zusätzliche Dynamik in die nur scheinbar willkürlichen Szenerien; nie wirken die *Wort-Wandlungen* überstrapaziert oder bemüht. Birgit Kempker wahrt in ihrer bestechend ehrlichen Berichterstattung aus einem Beziehungsleben, in dem Himmel und Hölle nahe beieinanderliegen, immer die Balance. So macht sie das unvermeidliche Durchdrehen ebenso sichtbar wie den «fortwährende[n] Verkehr» und die beziehungsmaßige Sprachhohnmacht der Wahnsinnig-Liebenden, für die in diesen «99 Fragmente einer Sprache der Liebe» (U. Rüdener) aber glücklicherweise keine Lösung angeboten wird; «[d]er Rest ist Romeo und Julia».

Katrin Hillgruber, Der kleine Bund, 14. Juli 2001

Das Paradies als Hölle des Seriellen

Birgit Kempkers Versuchsanordnung «Mike und Jane»

Wortspiel und Liebesspiel, Schrift und Begehren: Birgit Kempker hat das Thema ihres artistischen Diskurses gefunden. Titel wie «Dein Fleisch ist mein Wort» oder «Ich will ein Buch mit dir» belegen eine Art ironischen Biologismus, den die aus Wuppertal stammende, seit langem in Basel lebende «Dozentin für Wort und Bild» zur Virtuosität verfeinert hat. Sich literarische Figuren mit realen Namen beim Sex vorzustellen birgt ästhetische wie juristische Risiken. Birgit Kempker stellt sich in «Mike und Jane» gleich 99-mal den Schweizer Mike mit Jane – Nationalität unbekannt – vor: zwar nur manchmal beim Sex, aber doch immer beim Reden darüber, vorallem beim nicht endenden Reden über die Liebe. Dieser Dialog verursacht notorisch Missverständnisse, aus denen die Autorin assoziative Funken schlägt.

Die Ausgangssituation der Miniaturszenen ist immer die gleiche: «Mike liegt unter dem Baum. Jane liebt Mike. Sie liegt daneben.» Der Mann erscheint als das dominierende Subjekt, das durch sein blosses Da-Liegen die Situation vorherbestimmt. Die Frau wird damit automatisch zur Hinzufügung, zum «anderen» Geschlecht im Sinne Simone de Beauvoirs. Mit ihrem Erscheinen tritt ein Liebeswunsch auf den bis dahin friedlichen Plan. Jane will etwas von Mike, wodurch dieser die Macht des Gewährens oder Verweigerns erhält. So kann er sich auf eine Haltung koketter Unschlüssigkeit zurückziehen. Die berüchtigte «Beziehungsarbeit» wird zur Sache der Frau, was sie realiter meistens auch ist beziehungsweise von ihr als Aufgabe dankend angenommen wird. Zugleich impliziert Janes Daneben-Liegen auf der sprachlichen Ebene Fehlinterpretationen. «Gegen die Verschiebungslogik der Liebe ist kein Kraut gewachsen», erkennt Mike.

Die ganze Dimension des Geschlechterkonflikts ist wie in einer Nusschale in den drei Eingangssätzen angelegt. Sie stehen für eine Versuchsanordnung des Begehrens. Was Birgit Kempker auf «Mike liegt unter dem Baum. Jane liebt Mike. Sie liegt daneben» dann 99-mal folgen lässt, bewegt sich in seiner abstrusen Komik zwischen Ludwig Wittgenstein, Wilhelm Busch und der Clownszone aus Brechts «Badener Lehrstück vom Einverständnis». In ihr wird ein Herr Schmitt von zwei hilfsbereiten Clowns Schritt für Schritt um Seine schmerzenden Gliedmassen gebracht. Am Ende kann er weder jammern noch lachen – sie haben ihm dem Kopf abgeschraubt. im Geplänkel der Toren Mike und Jane entstehen aus dem unbedingten Wörtlichnehmen heraus vergleichbare Katastrophen: «Trau keinem Blondem, sagt Jane. Mike weint. Warum weinst du, fragt Jane. Du traust mir nur wegen der Haare, sagt Mike. Ich traue dir auch in blond, sagt Jane. Du traust mit blond zu, fragt Mike. Ja, sagt Jane. (...) Du liebst nur mein Haar, schreit Mike. Aber Mike, sagt Jane, du hast doch gar keine Haare. Da hast du, schreit Mike und reisst sich die Perücke vom Kopf und stopft sie Jane zwischen die Beine. Es sollte eine Überraschung sein. Nun ist sie hin, sagt Jane.»

Ähnlich wie in ihrem 1998 erschienenen Poem «Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag» geht es Birgit Kempker auch jetzt um die Lust und Leid verursachende Koinzidenz von Liegen und Lieben. Im Februar 2000 wurde das Initiations-Buch vom Landgericht Essen verboten: Die Richterin folgte dem Antrag des einstigen Jungen, der sich durch die litaneihafte Nennung seines Namens in seinem Persönlichkeitsrecht verletzt fühlte. Lag das weibliche lyrische Ich damals mit jenem Jungen am Ufer der «stillen Oeyn», so liegen Mike und Jane unter einem Baum in einem zeitlich entrückten Garten Eden.

Frau, Apfelbaum, Sündenfall: Da ist weder die Versuchung althergebrachter Rollenklischees weit noch der freudsche Wiederholungszwang. Mike verlangt, Apfelpfannkuchen von Jane, sie backte sie ihm, wenn die Äpfel nicht von diesem Baume stammten: «O Hiob, schreit Mike, und

jetzt noch der Irrealis.» In ihrer irrlichternden Vertracktheit beschreiben die 99 Szenen wie nebenbei den Verlust patriarchalischer Selbstverständlichkeiten: Zwischen Kempkers Mike und Jane und dem unemanzipierten Tarzan und seiner Jane liegen Welten. Trotzdem bleibt das männliche Ich das Realität und Sprache bestimmende: «Einer ist immer zuerst, sagt Mike.»

«Ach der Beispiele wie diese liegen viele in der Wiese», lautet das Motto von Wilhelm Busch: L wie Liegen, Lieben und Logik – hier setzt Birgit Kempker mit der Unerbittlichkeit der Avantgardistin ein. Binnenreimverliebt vollzieht sie das «Kalkül abweichender Wiederholung» (Thomas Schestag in einem Gerichtsgutachten zu «Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag»). Nicht nur das Busch-Zitat, auch das quadratische Format und das strahlende Kobaltblau des Buches erinnern an das vorangegangene und dessen unglückliches Schicksal. Unter dem Titel «Unordnung im Reich der Gesetze. Ein Buch vor Gericht» widmete sich das «Schreibheft» Nr. 55 dem Kasus einer faktischen Buchvernichtung. «Mike ist Schweizer. Alles Banane, sagt Jane. Mike schweigt», heisst es in Szene 68. Allgemeiner können die Angaben zur Person nicht ausfallen. Mike und Jane sind von den Wörtern gebrannte Kinder, ihr paradiesischer Reigen wandelt sich in eine Hölle des Seriellen. Eine Lektüre für Liebhaber im doppelten Sinn des Wortes.

Birgit Kempker: Mike & Jane

Wer das liest, wird an der Herzradikalwurzel gepackt, bis sein Innerstes herausscheppert. Als hätte man es immer schon geahnt, daß sich so lesen und anhören würde, was den Liebesmuskel bewegt. Nie ganz rund, ein rumpeliges basso continuo, das, auf seine Mechanik reduziert, auch nur schlicht atemlos wirken kann. «Ich liebe es nicht, wenn das Lieben so schwer ist, sagt Jane.» Sagt sie zu Mike und zu uns, die wir mit «Mike und Jane», dem neuem Buch der Basler Schriftstellerin und Hörstückemacherin Birgit Kempker, neunundneunzigmal in exemplarischen Kapriolen vorgeführt bekommen, wie die Sprachfragmente der Liebenden unfreiwillig zueinander finden, gerade weil sie nicht zusammen passen, weil Mike und Jane sich absichtsvoll und selbstgenügsam, voller Hingabe und komischer Selbstverzweiflung missverstehen. Wo heute noch zwei unter einem Baum liegen, ohne Adam und Eva zu sein, werden sie reden müssen, ohne Unterlaß. Ihnen bleibt nichts anderes übrig, neunundneunzigmal müssen die Probanden Mike und Jane vorturnen. «Mike liegt unter dem Baum. Jane liebt Mike. Sie liegt daneben.» Für eine nahezu unendliche Zahl von Komplikationen ist das vermutlich die kürzestmögliche Versuchsanordnung. Schlicht und gemein: daß Jane daneben liegt, soll die Voraussetzung sein für alles, was da in den neunundneunzig kurzen Kapitelchen kommt. Sie liegt und macht und redet, kneift und kreischt und läßt lustvoll geschehen, wie Mike respondiert und reagiert. Und umgekehrt. Denn Jane liegt daneben. Das heißt eben auch, daß sie nie den Ton trifft, nie richtig und nie wirklich versteht, was gemeint gewesen sein könnte. Statt Mutmaßungen anzustellen, stürzt sie drauf los, auf alles, was sich falsch anhört, was durch bloßes Verhören oder Verlesen eine neue Nebenbedeutung absondert. Birgit Kempker beherrscht das merkwürdige Paradox einer ebenso notorischen wie disziplinierten Eskalationsprosa, einer Lebens- und Liebesprosa. Die Dialoge zwischen Mike und Jane können gar nicht bizarr genug sein, um nicht gerade dadurch ganz genau den Rhythmus der Sprache von Liebenden abzubilden. «An was denkst du, fragt Jane. An dich, sagt Mike. Jane weint. Warum weinst du, fragt Mike. Man denkt nur an das, was nicht da ist, sagt Jane. An was denkst du, fragt Mike. An die Liebe, sagt Jane. Aus Rache, fragt Mike. Aus Liebe, sagt Jane.»

Wer kennt diese Dialoge nicht, die nervös-gereizte Zwiesprache von Paaren, ein Würfelwurf als Schwerkraftzentrum ihres allzu wortgetreuen Zusammenhalts. Narrenphrasen kreisen umeinander und ihre Wahrheit entspringt der ebenso steten wie alternativlosen Wiederholung solcher Szenen, selbst wenn sie, was ja häufig geschieht und unbedingt dazugehört, plötzlich eine andere Richtung einschlagen. Zärtliches Geraune verwandelt sich unvermittelt in öbszöne Verwünschungen, kalter Zorn erscheint mit einem Mal von bloßem Missverstehen ausgehöhlt.

Viele Tränen fließen zwischen Mike und Jane. Unbarmherzig und verführerisch wird geschrien und gefragt, fortgegangen, gestreichelt und gevögelt, so genau und blödsinnig und herzergreifend, dass Kempkers Buch zum nachspielen und fortschreiben einlädt. Das schnöde Ersatzteillager unseres Liebesvokabulars bekommt hier einen nahezu tanzbaren Rhythmus. Nicht zuletzt den einer Geschichte, die Birgit Kempker auch erzählt von Mike und Jane, von einem lustvollen Röschenkrieg. Auf fast jeder der 99 Seiten wird gestorben, gequält und geschlagen. Das ist vermutlich Realismus, doch den liefert Kempkers extrem kleinteilige Ästhetik, die alles gibt für einen schönen Satz, den Rhythmus oder einen guten Witz, geradezu zwangsläufig. Hitzig und sinnlos führen sie eigentlich Selbstgespräche, sandkastenreif und unendlich. Die Liebeslegastheniker Mike und Jane führen ihr dauerndes Entsetzen vor, nicht der jeweils anderer zu sein. Darüber kann man, wenn man liebt, nicht aufhören zu reden. Zu lesen.

Ulrich Rüdener, *Der Tagesspiegel*, 19. Juli 2001

Fortpflanzung folgt

99 Mal die Liebe: Birgit Kempker, Mike und Jane

Wie kompliziert das ist mit der Liebe! Wo sie hinfällt, setzt der Verstand kurzzeitig aus und der Gefühlshaushalt wirbelt kräftig durcheinander. Mike und Jane fallen in dieser Hinsicht nicht weit vom Stamm, ganz im Gegenteil: «Mike liegt unter dem Baum, Jane liebt Mike. Sie liegt daneben.» Voilà. Aber knapp «daneben» ist halt auch vorbei, und wer daneben liegt, muss für den Spott nicht sorgen. Man ahnt schnell: Es handelt sich bei dieser Ausgangskonstellation nicht nur um eine lokale Beschreibung, sondern mindestens auch um eine emotionale, sagen wir: eine mentale.

Jane hat es nicht leicht mit ihrem Mike, denn dass Kommunikation gelingt, ist auch bei Liebespaaren eher unwahrscheinlich. Weil der Mensch paradisierte Zustände kaum lange aushält und das Körperglück sich auf die Dauer nur schwer gegen Bedenken wehren kann, braucht es nur wenige Sätze zu Irritation oder gar Missmut. Denn: «Das Denken ist der Liebe oft im Weg, sagt Jane.» Und recht hat sie. Aber abschalten lässt sich das Denken nicht.

Mike und Jane spielen alle Szenen einer Liebe durch. 98, nein, 99 Mal, denn auf dem Umschlag des Buches, als Abspann sozusagen, treiben die beiden es sogar noch weiter: «Fortpflanzung folgt». Und wir wissen, Mike und Jane zelebrieren ihre Paarprobleme in allen Variationen nicht umsonst: Sie sind Spielfiguren, die umher geschoben und uns zur Anschauung vorgeführt werden. Wie heißt schon das Motto, das Wilhelm Busch stiftet so schön: «Ach der Beispiele wie diese liegen viele in der Wiese.» Birgit Kempker schreibt so auf ihre Wiese 99 Fragmente einer Sprache der Liebe. Sie lässt kaum eine unberechenbare Formel im Feld der Beziehungsökonomien aus.

Die mit avantgardistischem Impetus arbeitende Autorin hat die Beziehungswirren mathematisch genau aufgedröselte. Witzig oft, zugespitzt und ohne Lösungsheft: mit festen Größen – die ersten drei Sätze wiederholen sich auf jeder Seite; mit Variablen – Eifersucht, Lust, Erwartungen, Bekenntnisse, Obszönität, Betrug und Geheimnisse, Andeutungen und Verrücktheiten, die sich fortwährend ins Beziehungsgeflecht einschleichen.

So liegen Mike und Jane nebeneinander, reden und schreien, weinen und lachen, ziehen sich aus und schämen sich, lieben und betrachten sich, kalauern und philosophieren. Und immer könnte alles ganz anders sein und immer ähnlich. Kempker gestaltet ihre 99 Mikroepisoden aus der Beziehungskiste als potenziell unendliche Serie über das Ausbalancieren von Ich und Du – abstrakt und intim zugleich ist das gehalten. Ganz anders als bei jenem Buch, das der Autorin vermutlich mehr Aufsehen einbrachte als ihr lieb war: «Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag» hieß dieses 1998 in kleiner Auflage erschienene und zunächst kaum beachtete Werk. Dann aber erkannte der besagte Junge, nun ein erwachsener Mann und real existierend, sich im Text wieder, was ihm vor allem deshalb missfiel, weil sein Name über 300 Mal in der Fiktion der Autorin auftauchte. Das Gericht erkannte die Persönlichkeitsrechte des Mannes verletzt, das Buch durfte nicht länger vertrieben werden.

Hier prallte ein sprachspielerischer, Authentizität leugnender Ansatz mit der wirklichen Wirklichkeit zusammen. In «Mike und Jane» kann jeder sich wieder erkennen. Ein Fall für den Kadi ist das schöne poetische Liebesexperiment dementsprechend nicht, denn «Namen und Ort der Handlung(en)», heißt es in der Verlagsankündigung, «sind wohlweislich sehr allgemein gehalten.»

Groteskes Liebesglück

«Mike und Jane» von Birgit Kempker

«Liebe hat nichts mit Verstehen zu tun, im Gegenteil, siehst du jetzt, fragt Mike.» Selbstverständlich sieht Jane gar nichts dergleichen, sonst hätten sie sich bis zu diesem Punkt nicht schon in 97 Variationen falsch verstanden.

«Mike und Jane» heisst das neuste Buch von Birgit Kempker. 99 Mal liegt Mike darin unter einem Baum, Jane, die ihn liebt, daneben. Das Setting ist so einfach, wie es sich für eine psychologische Versuchsanordnung gehört, und von selbstverständlicher Gnadenlosigkeit ist, was die Autorin im Folgenden an ihren Liebenden durchspielt: Satz um Satz entrollt sie in kleinen Dialogen das unumgängliche Liebesmissverständnis. Sprechakt um Sprechakt kommen sich Mike und Jane in die Quere. Szene um Szene reiben sie sich auf, grotesk innig und leidenschaftlich konsequent, doch weder Sprech- noch Liebesakt vermögen zu überwinden, was zwei Menschen im vermeintlich paradiesischen Liebesgarten sind: getrennt.

Es ist so radikal wie witzig, was Birgit Kempker an ihren zwei Exempeln exerziert. Die Sprache ist einfach, die Absurdität des Zwischenmenschlichen komplex. Immer wieder überraschend sind die Wendungen, die das Missverstehen nimmt. Wohl variiert Birgit Kempker stets die Stimmlagen, in denen sie ihre zwei Akteure das Lieben versuchen lässt, aber «Stilübungen», wie einst Raymond Queneau, unternimmt sie nicht. Vielmehr sind es Sprachspiele, die sich immerfort kopfüber in die Groteske stürzen und dabei einen unsichtbaren Gegenspieler schnöde zurücklassen: den Psychiater Ronald D. Laing, der zu Beginn der siebziger Jahre mit seinen populären Kurzdialogen «Knoten» nach Verständigung und Aussöhnung im Sprechen zwischen den Geschlechtern suchte. Das Arrangement für Mike und Jane ist ähnlich, das Szenario hingegen grundsätzlich verschieden: Moral und Rollenverhalten, Sinn und Mitgefühl – alles packt Birgit Kempker energisch an, um es kurzerhand aus der Idylle der repetitiven Eingangssätze zu katapultieren. Zurück bleiben Mike und Jane, zwei immer neu gezeichnete tragische Helden im falschen Eden, weinselig bis zügellos, Comic-haft bis pathetisch, mit Phrasen dünnster Alltagspsychologie kaum gegen ihr Unglück gewappnet.

Seit mittlerweile 15 Jahren beweist Birgit Kempker der literarischen Öffentlichkeit – sei's mit Textcollagen, mit Hör- und Theaterstücken oder mit Installationen –, dass sie mit den Möglichkeiten der Sprache jedes Spiel zu spielen bereit ist. Wie sehr aus ihrem Spiel hingegen abstruser Ernst gemacht werden kann, musste die Autorin im letzten Jahr erfahren, als ihr Buch «Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag» wegen des darin verwendeten Männernamens verboten wurde. Zwar sind durch den Gerichtsbeschluss die 195 Variationen über die Tücken eines ersten Beischlafs zum bibliophilen Sammlerstück geworden. Aber vom Schrecken, dass ihr trotz postulierter Freiheit der Kunst das Wort verboten worden war, musste sich die Autorin zuerst erholen. Dass ihr Witz und Spielgeist dennoch nicht abhanden gekommen sind, zeigt «Mike und Jane» in so erfreulicher wie erfrischender Weise, und als Variation auf die verbotenen Variationen stellt sich das Buch im Übrigen in die vielfältigsten Bezüge.

Kleine, humoristische Sicherheitsvorkehrungen gegen die Zensur sind dieses Mal jedoch getroffen. «Ach der Beispiele wie diese liegen viele in der Wiese.» Diesen Seufzer von Wilhelm Busch, dem Buch mit kempkerscher Lakonie als Motto vorangestellt, ergänzt der Verlag beschwichtigend: Ähnlichkeiten mit existierenden Bäumen könnten in diesem Falle ausgeschlossen werden.

tandaradei!

Was Birgit Kempker unter dem Baum alles so in Szene setzt

«Mike und Jane» heißen sie, die beiden liebend Liegenden, und eigentlich gähnten wir schon angesichts des Pärchensyndroms, das gar so verbunden vom Cover winkt, steckte da nicht Birgit Kempker dahinter mit ihrem flamboyanten Zugang zu «Paar und Sprache». Will sagen: Für Spannung ist gesorgt. Kempker geht der Sprache an die Wäsche und dem Paar an die Grammatik. Was da spricht und sprießt in der Natur des Menschen, ist ein (bis 99) Kapitel für sich.

Jane, die säkularisierte Eva mit der Widersprüchlichkeit von Zustimmung und Verneinung in den zwei Silben, liebt Mike, der auch Luke heißen könnte, sich dann aber nicht auf «Sloterdijk» reimen würde. «Mike» und «Jane», zwei four letter words wie «Frau» und «Mann», bleiben nicht auf ihren vier Buchstaben sitzen, sondern stürzen sich wagemutig und aberwitzig ins Getümmel zwischen «herz und spass». Wir erinnern uns: Da wird genörgelt und getrickst, da wird das Früher vorgehalten und das Morgen eingeplant, da wechseln sich Vorwürfe mit Verführung ab und koketter Zweifel mit handfestem Frust. Doch haben da die Körper ihr Wörtchen mitzureden, und in Phase II von Birgit Kempkers Verwicklungen – nach den verbotenen Liebschaften aus dem Jahr 1997 – kommen die Schätzchen zur Sache. Sie beschäftigen sich ausführlich miteinander, treiben's bildschinnbunt, lassen die Bubble Gums, die Versuchsballons und die Sprechblasen platzen und erschrecken damit doch nur sich selbst in ihrem immer wieder von neuem akkurat hergerichteten Liebesnest.

Einmal sind Mike und Jane Romeo und Julia, dann wieder Itchy und Scratchy – zur Lust gesellt sich die Gewalt, und manchmal liegen diese nah beisammen. Wenn Jane ihren Mike «ins Nirwana bläst», ist nicht klar, ob sie ihm den kleinen Tod verpasst oder das ganze in groß. Die beiden sind manchmal auch Moritz und Max, womit Wilhelm Busch zur Sprache kommt, der das Motto dieses Bandes liefert und ein Bündel von Assoziationen zum vorhergehenden Werk Kempkers, das 2000 indiziert worden ist und dem der neue Band von außen zum Verwechseln ähnlich ist, ein provokanter Wiedergänger.

Im zwischenmenschlichen Trainingslager entwirft Kempker immer dasselbe Setting mit immer derselben stehenden Einleitungswendung wie im Witz («Treffen sich zwei ..., sagt der eine ...»). «Mike liegt unter dem Baum. Jane liebt Mike. Sie liegt daneben», heißt das in diesem Fall, in der Beziehungsfalle? Voll daneben ist die halbe Liebe. Die Übungseinheiten mit der fixen Ausgangssituation gipfeln oft in eine Pointe, manchmal Spiel für Jane, manchmal Satz für Mike. Gelegentlich «Love».

Wie pointiert der Text als Gesamtkonzept ist, zeigt die schöne Bibliothekarsneckerei, Nummer Neunundneunzig ausschließlich auf dem Schutzumschlag stattfinden zu lassen. Der Sprachlosigkeit der omnipräsenten und doch reprivatisierten Sexualität, dem Problem des Benennens im Dilemma zwischen Klinik und Zote («Wie heisst es, fragt Mike. Heisst nicht, sagt Jane.») setzen die beiden mit Erfindungsgeist, Schlagfertigkeit und Gewaltbereitschaft eins drauf. Dem gerade auch sprachlichen Lustverlust begegnet Kempker mit einer ungemein raffinierten Mischung aus Souveränität und Unbefangenheit. Sie langt in die Tasten und erzeugt ein furioses Geklimper – da flitzen Häschenwitz und Blasphemie durchs Bild, da kommen Blödsinn und Gefühl dem Text in die Quere, da fallen Mann und Frau übereinander her und aufeinander herein.

Die Verballhornung der Sprache der Liebe lässt die Liebe zur Sprache auf jeder Seite durchbalzen in diesem ernstzunehmenden Text über das Zusammenleben der Geschlechter, in dem in jeder Einheit hinter all den Wirbeln, Hickhacks und Vereinigungen die Sprache höchstpersönlich auf der Lauer und dem Kalauer liegt. Die Missverständnisse zwischen den Ständern, von einem Akt zum nächsten, legt Birgit Kempker in stets spielerisch wirkender, doch gründlich gestriegelter Bearbeitung von Beobachtung und Erkenntnis auf den Tisch. Auch dass die Geschlechterdifferenz sich durch alle Lebensphasen zieht, kommt in der Anzahl der Einheiten ironisch zur Sprache, ist doch «von 1-99» die gedroschene Wendung von wegen «für alle Altersstufen». Also dranbleiben:

«...und wenn sie nicht gestorben sind, denkt sie noch heute darüber nach, wie umschlungen die Grenzen der Doofheit mit den Grenzen der Schlaueit sind, überhaupt Grenzen, denkt Jane, sind die Grenzen vom Verstehen.»

Martin Zingg, Neue Zürcher Zeitung, 15. Mai 2002

Neue Dimension für das Wort

Hörbücher als Parallelwelten des Buches

[...]

«Die Wuzel des freien Radicalen ist Herz» heisst der eine Text, mit «Ich sage so viel Kafka wie ich will» ist der andere überschrieben. Das neue Hörbuch von Birgit Kempker trägt beide Titel und überlässt alles Weitere dem Ohr; der CD liegt, ausser den Produktionsdaten, kein Text bei. Dieser ist restlos aufgehoben in seiner akustischen Inszenierung. «Mach viel nichts. Das tut gut», heisst es einmal, und ein andermal: «Fürchte keine Bedeutung». Ein guter Teil des Witzes kommt natürlich daher, dass sich in den Kempker'schen Sprachkaskaden die möglichen Bedeutungen immer wieder verändern und verschieben. Die mehrstimmige sprachliche Suchbewegung zieht immer neue Schleifen, ohne sich einem festen, verlässlichen Rhythmus auszuliefern. Man muss genau hinhören, und aufs Hören sind die beiden Texte auch ausgerichtet; ein Hörbuch im besten Sinn.

Georg Patzer, Stuttgarter Zeitung, 13. September 2002

Abgrund

«Chef? Schöff, nicht! Schöff nicht Balkon?» «Möchtest du Balkon sagen? Ratten? Karton?» Birgit Kempkers Hörstück beginnt mit Flüsterlauten und Durcheinander, bis man sich auf einen vollständigen Satz geeinigt hat. «Was Blume an dir ist, bestimme ich», heißt es einmal. Aber ob man bei Birgit Kempker wirklich Blume sein will? Es ist wie bei Alice im Wunderland, wo sich die Wörter in ihren eigenen Abgrund stürzen. Die Wörter gewinnen in freien Fall oft auch wieder Bedeutungen, und die Frage, was uns die Dichterin damit sagen will, löst sich im Gelächter der übereinander herfallenden Wörter auf. Was nicht heißen soll, dass da kein Sinn mehr ist. Unterstützt von zwei Appenzeller Musikern demonstriert sie soviel Herz, wie sie als freie Radikale nur kann, und demonstriert, wie tief und weit man in der Oberfläche tauchen kann, wie «experimentell» unsere Sprache immer noch sein kann: «Gersten flichten. Ja: grzn disn.»

Michael Braun, Basler Zeitung, 12. September 2003

«Sei ... ein Gefäss deines Nächsten Lust»

«Meine armen Lieblinge»: Birgit Kempker erzählt von den Ausrottungsträumen der Liebe

«Sex ist unsere Basis.» Das ist wohl die einzige Gemeinsamkeit der liebesohnmächtigen Figuren Birgit Kempkers. Sie bewegen sich durch ein ideologisch kontaminiertes Gelände, auf dem in altvertrauten Redefiguren das Begehren, die Liebe und der Sex verhandelt werden. So steuern sie zielstrebig nicht auf ihren Wunschtraum von «Liebe» zu, sondern auf ein emotionales und leibliches Fiasko. Es gehört ja seit je zu den beliebtesten Vergeblichkeitsübungen der Literatur und der diversen Unterhaltungsindustrien, der Sexualität ihre verborgene Wahrheit und ihr Geheimnis entreissen zu wollen. Wer hier die letzten Wahrheiten über das Begehren erfahren wollte, irrlichterte meist durch die handelsüblichen Ideologien und Klischees.

Es bleibt sprachempfindlichen Schriftstellern vorbehalten, die immanenten Fallen und Lügen des Sex-Diskurses aufzudecken. Birgit Kempker beispielsweise hat das spracharchäologische Graben in den vokabulären Gründen und Bildfeldern des Begehrens vor drei Jahren einen existenzbedrohenden Gerichtsprozess eingetragen. Ihr Prosa-Poem «Als ich das erste Mal mit einem Jungen im Bett lag» (Droschl Verlag, 1998) wurde mit schweren Sanktionen belegt, als sich ein entsetzter Leser im Protagonisten des Poems wiedererkennen wollte.

In den neuen Erzählungen Birgit Kempkers, sämtlich Exempel einer verschlungenen Rollenprosa, die auf jedes auktoriale Psychologisieren verzichtet, bleiben die Protagonisten, die meist nur «der Mann» oder «die Frau» heissen, fast durchweg anonym. Es sind erzürnte, enttäuschte, entzauberte Liebesnarren und -narrinnen, die um die Legitimität ihres Begehrens ringen, um schliesslich an der definitiven Unerfüllbarkeit ihres Liebeswunsches zu scheitern. Dominant sind aber die «hommes fatales», die sich ob der Zurückweisung ihres «Fickliebesgeföhls» grämen und nach Möglichkeiten der Triebabfuhr Ausschau halten. In solchen Konstellationen sind naturgemäss auch vater- oder muttermörderische Triebkräfte wirksam. Die Figuren treiben sich in aggressive Sätze hinein, treiben in wütenden, herrschsüchtigen, verletzenden Sentenzen ihre Macht- und Gewaltphantasien aus sich heraus.

Birgit Kempker hat – so suggeriert der Begleittext des Droschl Verlags – «Erzählungen» geschrieben, die sich ausschliesslich durch das assoziative Spiel mit Wörtern und Sätzen konfigurieren, die jede Handlung in die Rede der Figuren verlegen. Im Buch selbst wird auf jede Gattungsbezeichnung verzichtet. Manchmal, wie im «Prolog» des Bandes, der «Orchideenoperation», treibt die assoziationsgelenkte Rede in verschiedenste Richtungen, wuchert aus zu anarchischer Satz-Turbulenz, an anderen Stellen, wie im Erzählstück «Meine Schwester ist aus dem Lot», wirkt das Bildfeld geschlossener, einer konventionellen Erzählung ähnlicher. Dass aber keine lineare, realistische «Erzählung» zustande kommt, resultiert aus der Überzeugung der Autorin, dass schon den Sätzen selbst eine tödliche Gewalt innewohnt, eine Hierarchie, die Abhängigkeit und Unterordnung einschliesst. Partialisiert und zerlegt wird eben nicht nur der Körper, sondern auch die «Erzählung». Der «Text der Lust» verweigert bei Birgit Kempker eine positive Utopie.

Sex wird fast immer zum männlichen «Ausrottungstraum», zur Eroberung, Zerteilung und Verschlingung des Partners, zum männlichen Verteilungskampf um den weiblichen Leib. Im uferlosen Reden der Männer werden zunächst die geheimen Wünsche benannt. Dann steuern die sexhungrigen Liebesnarren auf die trostlose Konkretion ihres Begehrens zu: «Ich möchte alle Mütter, die sich über mich stützen, mit meinem Leib zersprengen.»

Das «Sexgeschehen», so zeigt sich schliesslich in den Momenten grausamer Ernüchterung, ist eine kannibalistische Veranstaltung: «Der Kannibalismus ist die exklusivste Verbindung zwischen den Beteiligten, sagt meine Frau, bei voller Integrität des Kerns tauschen sich Körper aus und gehen in Verwandlung gegenseitig in sich über.» Wenn Frauen in dieser Rollenprosa sprechen, dann gelangen sie meist gar nicht zum Status eines selbstbewusst redenden «Ich», sondern benennen sich nur indirekt als «die Frau meines Mannes». Das weibliche Subjekt erscheint hier nur als das lateinische «sub-iectum», als das grundsätzlich Unterworfene. «Sei... ein Gefäss deines Nächsten Lust», spricht in der «Orchideenoperation» eins dieser weiblichen Subjekte, um im Folgenden alle Variationen des Unterworfenseins durchzubuchstabieren.

Das wohl intensivste unter insgesamt 16 Einzelstücken des Buches, die Antierzählung «Ich bin ein Wurm», kommt als halluzinatorischer Angsttraum einer aufbegehrenden Ich-Stimme daher, als verzweifelter Versuch, all die Albtraumbilder männlicher Kolonisierung des Körpers zu bannen. Die Auflehnung gilt hier aber auch der eigenen Rede, der verräterischen Stimme, die da «Ich» sagt: «Lügnerischer Lappen, kalte, blaue, giftdurchdrungene, gespaltene, Zunge, Verräterloch, geh durch die Hecke, Hybride...» Nichts Rettendes wächst mehr in diesen artistisch gefügten Rollenreden und Monologen über Liebe und Sex. In den Landschaften der Lüge, die Birgit Kempker hier angelegt hat, ist der Ausgang zur Wahrheit geschlossen.

Ich ist ein Transformationshilfstier

Permanente Metamorphose: Birgit Kempfers Prosa ist adjektivgeil wie kaum eine andere

«Du bist die nauticale Haut. Du navigierst. Heb ab. Wir vernetzen. Du bist eingekreist. Du suchst Erfahrung und Empfindung. Du suchst sie hier. Lüpf Deckel von Schädel. Zieh Hautsack von Fleisch. Kreis Lasso. Nicht fang dich ein. Zirze mit Hüfte. Reiss dich hin.» Der gewöhnliche Leser legt einen solchen Text nach ein paar Seiten weg. Er blickt auf das Nana-Mouskouri-hafte Autorinnenfoto mit Rosen und Hornbrille, da ist die Sache klar für ihn. Was erst fängt ein Kritiker damit an? Möglich, dass er genauso reagiert. Unlesbar, mag er denken, unrezensierbar. Er ist geneigt, Birgit Kempfers Text *Meine armen Lieblinge* mit einem Kurzsatz abzufertigen: «Grütze statt Hirn».

Möglich aber auch, dass sich derselbe Kritiker dann der Essaysammlung «Der gewöhnliche Leser» von Virginia Woolf erinnert. «Wie sollte man ein Buch lesen?» heißt ein Text daraus, in dem übrigens die Kritiker – jene «pelzverbrämten, talarbekleideten Autoritäten der Bibliothek» – gar nicht gut wegkommen, weil sie durch ihre Vorschriften darüber, was und wie zu lesen sei, den zum Lesen notwendigen «Geist der Freiheit» vernichteten und dem Ziel im Wege stünden, zum «Komplizen» des Lesers zu werden.

Halb skeptisch, halb reuig streift der Kritiker also seinen Pelz ab, versucht mit nackter Haut die Komplizenschaft und springt aufs Neue in den mit seltsamem Text-Plasma gefüllten Pool. Tatsächlich: Jetzt geht ihm einiges unter die Haut, von Zeit zu Zeit gerinnt ihm das Plasma zu Mikrostrukturen voller Sinn und Schönheit: «Du sollst nur so viele Himmel über dir haben, wie in dir sind.»; «Die Engel standen hinter mir und reichten mir Wörter von unten mit langen Stangen.»; «Ich kann den Lippen nicht verbieten, nach deinen zu picken, und deinen nicht, dass sie, wenn sie meine sehen, zur Seite gehen, automatisch.» Er versteht jetzt besser Kempfers literarische Ambition: den Versuch, die Ich-Auflösung als Text sichtbar zu machen, dabei jedoch gleichzeitig eine rauschhaft-radikale Subjektivität sprechen und auf diese Weise doch wieder ein, wenn auch extrem quecksilbriges, Text-Ich entstehen zu lassen.

«Auch ich bin nur ein Satz» lautet eine Kapitelüberschrift, ein erster Satz eines anderen Kapitels: «Ich bin die Rede von einem Ich.» Insofern lässt sich die auch auf dem Cover gedruckte Zeile «Altes Ego adieu» programmatisch verstehen. Nach so etwas wie einer Handlung zu tauchen, erübrigt sich also weitgehend, weil der Text keine Erzähltiefe hat, keinen Narrativsinn, auf dessen Grund der blinkende Schlüssel zu einem Verständnis wartet. Stattdessen vollzieht sich die permanente Metamorphose von Assoziationen, Eindrücken und Metaphern. So wird aus einem «Kuscheltier ein Transformationshilfstier. Ein Drache. Ein Schraubenzieher. Ein Wundergestell. Ein Wandergesell.» Ich ist ein Kuscheltier, und zum Spielgefährten und Spiegelbild nimmt es sich ein Du, ein Wir, oder ein ErSieEs. Ob es sich dabei um Emanationen des alten bzw. neuen Egos handelt oder um echte «Andere», vielleicht sogar um Projektionen von «realen», also außer-literarischen Personen, bleibt im Unklaren; auch hier geht das Eine (buchstäblich) ins Andere über. «Mein Mann fickt viel in der Froschgasse, sagt meine Frau», sagt ein männliches Text-Ich, aber zugleich sagt es auch: «mein Mann». Von einer Mutter ist die Rede, traumatische Erfahrungen des alten Ego werden ahnbar, ebenso also die Motivation dieses Egos, «adieu» in Richtung des alter ego zu sagen.

Im Prolog, einer quasi-schamanistischen Anrufung und Beschwörung eines Du, muss dieses Du jene alphabetisch-alchemistische Transformation in Form einer «Orchideenoperation» über sich ergehen lassen. Wie das ganze Buch ist dieser Text gleichermaßen verhext wie versext; so «adjektivgeil» (um ein Kempfer-Wort zu nehmen) ist nur wenig Literatur. Die Vereinigung vom

Text-Ich und einem außerliterarischen Körper-Ich wird buchstäblich sexuell und sexuell buchstäblich, der Stream of Consciousness ist ein Ejakulat. Birgit Kempker kennt viele Stellungen, die Literatur dazu einnehmen kann. Homerisch: «Du bist schattengeliebt, verschlungen, schattengeboren». Profan: «Du vögelst mit deinem Schatten.» Derb: «Die Fresse der Gefickten zu brutal real und erst mal die Fotze.» So bewegt sich Kempker stilistisch virtuos und hochartifizuell zwischen Hohelied und Gosse. Zwischendurch tauchen in dem typographisch wie ein Prosagedicht gehaltenen Text staccatohafte Reime auf (z.B. Wundergestell-Wandergesell), so dass sich das Sprecher-Ich selbst fragt: «Würde ich ein Rapper? Herr, schick mir Oden.»

Doch virtuos ist nicht automatisch meisterhaft, sagt sich der Kritiker, und artifiziell nicht automatisch kunstvoll. Er wird nicht schwanger von all dem Ejakulat, weil es steril ist. Je ambitionierter Kempkers Text wird, desto präventiver gerät er. Er ist radikal in einem negativen Sinn: Der Exzess an literarischer Energie richtet sich gegen sich selbst. Und wie Kempkers Text weiß, sind Exzesse «auf Auslöschung aus, nicht auf Genuss». Wo also das neue Ego sein sollte, bleibt nichts außer einer Leerstelle. Im Vakuum aber ist es kalt.

Das Buch ist insofern spektakulär, als es zugleich radikal und beliebig ist. Die Adjektiv- und Metaphern-Cluster sind zu lang, um im Blick zu bleiben und überfordern sich selbst. «Man hat mir diese Freundin gegeben, damit ich die Angst überwinde, verwechselbar zu sein. Altes Ego adieu und so.» Mit der Freundin mag Friederike Mayröcker gemeint sein, deren Stil mit «und so» zitiert wird, aber hier wird damit höchstens die Angst vor Verwechselbarkeit überwunden, nicht jedoch die Verwechselbarkeit. Oder: «Viele Schlüssel sind Tarnung, und das ist gut, weil die Türen sich öffnen und Trauer herausregnen kann und Ekstase eintritt etc.» Was diesen Satz dominiert, ist das «etc.» und eben nicht «Ekstase» oder «Trauer». Was da nicht alles noch eintreten könnte. Es bleibt im «etc.». Wenn es aber dort bleibt, dann ist es nicht so, «dass alles geschieht, was geschrieben steht», wie das Ich aus dem Kapitel «Ich bin ein Wurm» biblisch verkündet. Dann geschieht – im Gegensatz zu Mayröckers Texten – trotz allen Sprachaufwands letztlich gar nichts, dann ist die Adjektivgeilheit ein Symptom der Sprachlosigkeit, findet vielleicht auch der gewöhnliche Leser. Denn auch der trägt manchmal Pelz und so...

Der Schatten der Scham

In einem deutsch-amerikanischen E-Mail-Wechsel leuchten Birgit Kempker und Robert Kelly die schamverschatteten Winkel ihrer Gedanken und Gefühle aus. Kein Röntgenbild, vielmehr ein Kaleidoskop des Schamgefühls ist dabei entstanden.

«Bücher sind dickere Briefe an Freunde.» (Jean Paul) Doch statt an Herbsttagen zu wachen, zu lesen, lange Briefe zu schreiben und endlos zu monologisieren, kann man ja auch mal mit jemandem reden, zu dem man nur per E-Mail Kontakt hat. Ein Gespräch über ein Thema, bei dem man sich zwangsläufig näher kommt. Ein Gespräch, bei dem man sich vorsichtig einander nähert. Ein Gespräch, bei dem es darum geht, den anderen und sich selbst kennen zu lernen, einzelne Punkte aufzunehmen, weiterzuspinnen, statt den Gegenüber gleich mit Fragen festzunageln. Auf ein solches Gespräch in Form eines E-Mail-Austauschs haben sich die deutsche Autorin Birgit Kempker und der amerikanische Autor Robert Kelly eingelassen.

Was ist Scham?

Was ist Scham und wofür schäme ich mich? Um diese Fragen kreist das literarische Zwiegespräch, in dem sich die beiden Autoren zunächst vorsichtig an diesen empfindlichen Bereich herantasten. Die Antworten fallen zunächst – wie man es bei E-Mails durchaus erwarten konnte – relativ kurz aus, werden jedoch bald umfangreicher und lassen von Anfang an Spielraum für freie gedankliche Assoziationen. «Not the same. Knote den Samen. Notiere den Namen.» Statt eines konventionellen Gesprächs entsteht so ein Nebeneinander oder eine Überlagerung von Motiven, die immer wieder aufgenommen und variiert werden, so dass viele unterschiedliche und unerwartete Aspekte der Scham aufscheinen. Erlebnisse werden erzählt, die allgemein gehaltene Aussagen anschaulicher werden lassen und Intimität vermitteln. Realität? Fiktion? Eine eher unwichtige Frage. Literarische Voyeure kommen bei Kempker und Kelly nicht auf ihre Kosten. Wohl aber diejenigen, die sich auf ein Wechselspiel von Gedankenexperiment und Wortkunst einlassen.

Ein Wort, einmal ins Spiel gebracht, löst hier zuweilen eine Lawine von Erinnerungen, Anklängen und Assoziationen aus. Sprache als Wecker der unter der persona schlummernden Empfindungen. Einerseits. Andererseits aber auch die Möglichkeit, sich selbst und den anderen als Figur in einem Schauspiel zu erschaffen. Mal entsteht so ein – im Hinblick auf die Redeanteile – eher sokratischer Dialog, mal wird daraus ein Dreigespräch. Positionen werden konstruiert, bezogen und wieder verlassen. Der Spielcharakter, den dieses Gespräch trotz seiner zuweilen existenziellen Eindringlichkeit auch gelegentlich annimmt, wird auch von «Promised Pop-Songs» unterstrichen, lyrischen Inseln in diesem Gedanken- und Erinnerungsstrom.

Scham markiert Unterschiede

«Die Scham ist ein Riss»: sie markiert Unterschiede zwischen den Menschen. Die verschiedenen Muttersprachen der Autoren sind nur einer der Unterschiede, die dieser Kollaboration Brisanz verleihen. Eine – manchmal kommentierte – Übersetzung durch die Autoren ist der Originalfassung gegenübergestellt. Meinungsunterschiede werden auch durch die Übersetzung ausgetragen: aus Kempkers «O Rilke I hate you» wird in Kellys Übertragung «Ach Rilke liebe ich sehr». Allerdings verringert sich die Sprachdifferenz zwischen Kempker und Kelly teilweise dadurch, dass beide auch Textpassagen in der Sprache des anderen schreiben. Anglizismen und auch offensichtliche Fehler in der Fremdsprache werden nicht kaschiert und lassen erkennen, wie sich die Gesprächspartner auch sprachlich einander nähern. Der Eindruck spontanen, ungeschminkten Schreibens entsteht, unterstützt durch häufig fragmentarische Abschnitte und kurze Sätze. Eben kein klassischer Briefstil, wie bei vielen Autorenbriefwechseln, sondern eine Folge rasch skizzierter Gedanken.

Zwischen Zeigen und Verbergen

Zusätzliche Intensität erhält diese Kollaboration durch die Geschlechterdifferenz. Natürlich ist die männliche oder weibliche Perspektive den Texten eingeschrieben. Aber versetzt sich nicht vielleicht hier und da jemand in die entgegengesetzte Rolle und schaut, was dabei herauskommt? Scham hat natürlich auch etwas mit ihrem Gegenteil, der Entblößung, zu tun; besonders dann, wenn die Schatten des Schamgefühls ausgeleuchtet werden sollen. Bei Kempker und Kelly ist kein literarischer Exhibitionismus herausgekommen, sondern die Texte oszillieren zwischen Zeigen und Verbergen, zwischen dem Überwinden und dem Aufrechterhalten mit der Scham. Natürlich spielt Sexualität eine Rolle, jedoch geht es weniger um Verklemmtheit im Umgang miteinander, sondern um das Problem der Körperlichkeit allgemein. «Seele im Fleischrock.» Die Sprache wirkt dabei wie ein Kaleidoskop, das keine einfache Abbildung liefert, sondern ein vielfältiges Spiel der Facetten des Schamgefühls entstehen lässt, wobei auch drastische Ausdrucksweisen mit dazugehören: «Frauen sterben am Hals, werden durch die Kehle getötet, wenn es ihnen die Gebärmutter nicht von unten brutal von selbst besorgt...» Birgit Kempker und Robert Kelly versuchen in ihrer sehr interessanten Kollaboration nicht, die bestehenden Unterschiede in ein einheitliches Bild aufzulösen, sondern lassen ausdrücklich Differenzen zwischen den verschiedenen Ansichten zu.

Ron Silliman, zu Birgit Kempker / Robert Kelly, Scham / Shame

<http://ronsilliman.blogspot.com/2006/01/joanne-kygers-night-palace-wasnt-only.html>

Monday, January 30, 2006

Joanne Kyger's *Night Palace* wasn't the only Backwoods Broadside I received from Sylvester Pollet last week. Enclosed in the same envelope was *Samphire* by Robert Kelly, a series of eight poems «offered as homage to John Cowper Powys.» It's an ambitious project to shoehorn onto a single sheet of paper, and the eccentric Powys is a good fit for Kelly's imagination. Yet, coincidentally enough, this was only one of three separate Kelly projects that found their way to my door all in the same week, no two coming to me from the same source. With *Lapis*, a rich new collection of poems issued as a Black Sparrow Book by David Godine last May, one might even see *Samphire* as one of four separate books Kelly has issued in the last year. If, that is, you will grant a one-page publication the status of a book. The way Kelly works, it makes sense.

For over 40 years now, Kelly has enacted the most restless imagination conceivable, with more than 60 books to his credit offering a startling range of interests & formal competence. He conceived the form of the lüne & his *Axon Dendron Tree* remains one of the great booklength poems of the last half century, which also means that it is about the furthest thing conceivable from the fixed format of the three-line lüne. Tho it is in fact no less formal.

No poet in the New American tradition has written nearly as much as Kelly, not even Larry Eigner. Kelly's output is less on a scale of Pound or Olson, more almost on a scale of Arthur C. Clarke or Isaac Asimov. One consequence of this is that, if you read the critical writing that is growing up around Kelly's oeuvre, you realize that his readers have very different ideas as to what might be his best or most representative works. I have a tendency to focus on a string of early books, not because they're his best, necessarily, but because they were of great importance to me as a younger poet trying to gauge a sense of what might be possible. *Axon Dendron Tree*, *Finding the Measure* & *Songs I-XXX* had a huge impact on me, one that I can still see reflected in my writing all these decades later. One way to honor that is to continue talking about these books, all of which have been out of print for decades.

The third book in Kelly's quartet is a small green chapbook, privately printed & distributed, called *Earish : Thirty Poems of Paul Celan*, in homophonic (or, as Kelly writes it, homeophonic) translations, following the signifier of the German syllable for syllable, letting the sense come out as it will:

WILD YOU THEN NOTE SHARING FONDEST

in the view's tongue

rune the shattered yards hounded a neighbor to rouse

and hay run thick – thank him

Feel like it's a war,

dash here the freed of twice failed curb's rock

out tone – go face them.

Having done homophonic translations from the German myself, I'm fascinated at how differently Kelly's Celan sounds from my somewhat randier Rilke, tho hardly surprised: Spicer sounds nothing like Duncan, for example, tho both use the same language & do so without the yawning gaps in intention, time or purpose that cleave Celan's austere neologisms from the too-rich rhythms of Rilke.

But what may be the most original – and deeply fascinating – text in Kelly’s quartet is a long prose collaboration with the German-born Swiss poet Birgit Kempker, called *Shame*, so new from McPherson & Co. that the book is not yet listed on its website. Kempker is 21 years Kelly’s junior, so that the project engages not just language, gender & geography but generations (or perhaps, in scare quotes, «history») as well. This book ranks with Lyn Hejinian & Leslie Scalapino’s *Sight*, as one of the most ambitious & fully realized collaborative poems ever written. The text is 118 pages long, presumably with Kempker & Kelly alternating passages, Kempker writing in German peppered with English, Kelly writing in English peppered with German. Those are the right-hand pages of the book. On the left are translations of these passages, English into German & vice versa so that the total book comes in at around 240 pages. The «salted» passages of English in the German texts (und vice versa) are left in their original tongue in these translations, but positioned in italics. Actually, it’s more complicated than this, in that both poets felt permitted to respond in the midst of their translations and these are also included, in italics & bracketed by slash marks.

If *Sight* is indeed the theme of the Hejinian-Scalapino project, *Shame* is every bit as directly confronted here. And every bit as playfully. Here is just the opening portion of the sixth of the book’s sixteen passages, as scripted by Kelly:

Shame is a white tree. Ich bin war. Now is then. I was wrong, not a horse. Shame is a white tree. I know it when. I am was . The past is not the past.

Here is Kempker’s translation:

Scham ist ein weisser Baum. Ich bin war. Jetzt ist damals .Ich war falsch ,nicht ein Pferd .Scham ist ein weisser Baum. Ich weiss es wenn .Iam was . // Das Pferd ist nicht zuhaus, horse, mein englisches Pferd ,ist dein deutsches Haus . // Vergangen ist nicht vergangen .

I would translate Kempker’s interpolation here as *The horse is not at home, horse, my English horse, is your German house.*

The tone of this project is extraordinary – abashed & shame-faced, guilty & perpetually self-flagellating, a work of extraordinary masochism – and a text as erotic in its own way as any of the novels of Kathy Acker’s. This, you might point out to M.L. Rosenthal were he still alive, is really what confessionalism means. And it doesn’t sound at all like Anne Sexton’s drunken nursery rhymes:

I am ashamed now, really ashamed. I said skin when I meant sky, I confused you, I confused us both. I confused you with the equinox, I mean the solstice.

Did you know I was born on the equinox? How could I confuse you with my birthday. Sometimes I’m ashamed of being born.

James Belflower, *First Intensity* #21/2006

After reading *Shame/Scham* I felt compelled to augment the publisher's statement, «Above all *Shame/Scham* is a collaboration.» True, but its ambitious and complex realization, comparable only to Lyn Hejinian's and Leslie Scalapino's book-length collaboration, *Sight*, results in so much more. Through the synaptic-like prose passages, one has the pleasure of witnessing the commencement, development and fruition of a dialectic marriage between two bodies of language. Being familiar with the German poet and performance artist Birgit Kempker's multi-genre work (i.e., hypertexts, audio plays, interactive poetry generators, etc.), I was surprised to read that she had initiated the collaboration with Robert Kelly, whom she knew only by reputation. In comparison, Kelly has forayed into very different areas of experimentation (for example, textual interpenetration, «homeophonic» translation, verbal «illustration,» etc.). However, both artists are familiar with the challenges and rewards of collaborative creation and it is most evident in the tender cohesion of the multivalent content and delicately responsive structure of *Shame/Scham*.

The book began over two years ago when Kempker contacted Kelly in the hopes of creating a collaborative text. After agreeing on specific constraints, such as: no contact except through email, multilingual composition, and a focus centered on the human experience of shame, they began to compose the sixteen entries titled «Shame 1,» «Shame 2,» etc. These were not the only constraints – they also had to overcome the boundaries of age (Kempker is 21 years Kelly's junior), gender, nationality, language and the myriad difficulties that come from discussing a universal experience. Finally, after composing for two years, the editor suggested that each author translate the other's work. This created the final form of the book: Kempker's texts are the odd numbered entries and Kelly's are the even ones. One can read the book through in German, English, or both, in the original texts or in translation. During the process of translation, both authors periodically interject or riff on the other's text. These entries are included within the original text, bracketed in double slashes and italicized. This emphasis on interaction and reciprocity truly places the book in the «Third Mind» collaborative genre.

The collaboration/relationship of *Shame/Scham* begins as many do, one person nervously sounding the other, attempting to anticipate his/her responses, feelings and/or opinions, the other answering similarly. Both authors list and then expound on circumstances, objects and situations that create shame. The initial entries are brief and somewhat guarded; trust is not yet an element of the mélange. Kempker writes, «Reading means: to make room for fear» (4), to which Kelly responds by asking «Aren't we ashamed, also ashamed, to have feelings» (7)? Trust, however, is quickly introduced and discussed as Kelly confronts shame's embodiment in the individual's physiognomy: «But now it is time to howl. My desires have been uncovered. My will is naked. I have to scream to distract you from my silence» (7).

The examination of shame's embodiment continues, becoming a shared theme of confession. The relationship's initial boundaries are breached as Kempker aligns the process of composition with the theme of bodily shame:

When two parts of shame stick into each other and fit, disquiet commences. Disquiet is not happiness. Happiness is a bomb. I like having a fever because my body burns. I find this burning not a personal thing. Whatever can get burned, I find this quite impersonal, it burns. I don't think it's a good idea to provide people with holes, it would be good enough if we could slit them. Distance from feelings is shame (12).

It is evident that the authors are still establishing trust because they focus broadly upon the feeling of shame, rather than disclosing their personal and private struggles. Kelly's next entry follows the same corporeal thread but also extends the new boundary of trust, by revealing personal struggles and by sonically associating «shame» with «shim:»

Shame sounds like shim, the hidden shave of wood you use to prop up unbalanced furniture, the disordered structure of my life. Shame holds me up, shame keeps me bold, shame makes me shout. Shame makes a target of me, shame that has been on its way two thousand years comes to accuse me, all shame comes to everyone. Shame from the beginning ... All of literature means to shame each reader (21).

Kelly continues, linking shame to «sham» and «Shem,» son of the biblical character Noah: «Shame has a lot to do with sham ... Shem, shame of a name, of being named, of bearing a sound all the days of your life that marks you» (24).

After establishing many of the motifs of the book, both Kempker and Kelly lengthen their responses as they grow more comfortable in each other's company and begin to confront their differences. The rhythm of the prose accelerates, as the pace of feelings demands an equally paced response. The subjects revolve around revelation (historical, religious, sexual, psychologically, imaginative), violence and shame, and the textual resistance to the reader strengthens. The prose becomes a call and response as the authors quickly exchange meditations:

B: I'm ashamed to speak your language badly. I want to have language immediately.

R: The feeling is mine, I know it so keenly. I know your feeling, this knowing without speaking ... (71)

Kelly returns to the previous theme of skin, and pinpoints the new stage of their relationship, «Because touch listens. All language touches itself» (61). The previous meditations define all but one boundary: the confrontation of the other in radiant alterity. At this point in the book, neither author has disagreed with the other. They stylistically meld into a single voice. This radically alters when Kempker, resuming a previous form named «Birgit's Promised Pop Song Number Three,» writes about her disagreement with Rainer Maria Rilke's sexual politics: «O Rilke I hate you/ as much as I can/ I kill you each night/ While I wait for my man» (189). Kelly immediately counters this with his poem, «Ah Rilke I Love a Lot: Robert's Alternative Pop Song to Counter Birgit's Pop Song Number Three,» «Ah Rainer René Renée/ I love you a lot/ you discovered/ yes, no, you invented/ the intersexual language» (188). The disagreement marks a turning point.

Through the previous groundwork formed by the meditations on shame's embodiment within the individual, the authors are able to confront the disparity of their own sexual politics through the filter of Rilke. From these moments, the authors realize their final stage of relation, the acceptance and embrace of each other's subjectivity.

Now resting in the comfort of their extended correspondence, Kempker broaches the question of love:

*firmament is word for limit
but there is none
there's a transmitter
a trance mother
translators, Styx experts, loving
embodiments and what holds them (224).*

Kelly returns to the style of the initial exchanges and responds:

Could it be that the famous mediaeval leprosy became in the nineteenth century the disease that was called Love? The fatal disease that banishes a man from his friends and drives him out into the

wilderness where only one goal is steadily before him, the beloved, the cure for love, the healing other, die ferne Geliebte, Heiland, healing, help? Only her. Only her for only him (235).

Kelly concludes the book in fragile comfort, with his provocatively deep-image style, joining, through alliteration and throbbing metaphor, Mary Magdalene and Madeleine Usher, (de)centering their histories on the significant role that doors played in their lives and the life of the authors:

The Magdalene, the Madeleine, is the memory that keeps coming back, he cannot repress her, madman, he cries to his friend but really to himself, madman, mad to think I could banish her devotion, her sickness that wastes all her separation into yearning for me, banish my yearning, madman, she is at the door!

And with a shriek, the madman falls and the house falls with him. A famous story.

I am ashamed of doors (237).

It is the final amalgam of deep image and confessionalism, which propels me to reexamine the entire book. I recall the previous confusion of shame, with «shim,» and realize that a shim is fundamentally a type of useful wedge. For a door to work properly it must be balanced by this miniscule wedge: shame is an essential wedge. A wedge of sorts forms the emotional edge that *Shame/Scham* delicately strides. There are many moments that could lapse into the «poor me» confessionalism of the past, especially considering the nature of the project; however, this was not the case. Sincerity is key, as both authors generally follow a form of directly stating their views of shame, exploding into various connective tissues, then reflecting on the anatomy of their work. I thoroughly enjoyed the opportunity to observe two em-bodies of text conversing together, generating a union based on a rupturing, yet essential, wedge of shame.

Peter gepanscht

Peter Pan. Mutig ist es schon, sich einmal mehr an den scheinbar unverwüstlichen, 1904 zunächst als Theaterstück erschienenen Kinderklassiker zu wagen. Hinzu kommt, dass er in der neuen Ausgabe weder übersetzt noch nacherzählt werden sollte, sondern ausdrücklich „nachersetzt“ – eine Mischung aus beidem, oder besser: etwas, das es bisher genauso wenig gab wie dieses Verb. Damit aber ist das Buch Geist vom Geist Birgit Kempkers, die es in ihrer eigenen Prosa kess und knallig liebt. Tatsächlich lässt ihr Verfahren der partiellen Sentimentalität der englischen Vorlage keine Chance. Beherrscht rafft sie und fabuliert aus, lässt Passagen weg und fügt andere hinzu. Auf weite Strecken lesen wir uns so in einer phantastischen Erzählung fest, wobei auch verwegene Modernismen in Semantik und Syntax nicht allzusehr stören: „*ach wäre er im Comic und würde weggebeamt und nie mehr hier*“, heisst es etwa, als sich Peter einmal „*mulmig*“ fühlt. Und weil der alte viktorianische auf diese Weise zu einem Text voller Witz und Spielfreude mutiert, gestaltet sich die Wiederbegegnung mit dem Jungen, der nicht erwachsen werden will, besonders prickelnd.

Erst recht in einem Appendix mit der Überschrift „Peter Pan bin ich“ ist die Nachersetzerin ganz bei sich. Als „*kleine Poetik*“ angekündigt, liegt hier eine begeisterte Variation über *ein „Jenseits von Zuschreibung, Abklärung, Aufklärung und Deutung“* vor. Ihr Cantus firmus ist ein bedingungsloses Lob – eine Panegyrik sozusagen – auf lustvolle Verantwortungslosigkeit, die der Alltagswelt, in der wir uns nach der Pubertät gewöhnlich einrichten, eine Nase dreht. Kempkers Vorliebe für die präziöse Inszenierung, mit der sie als Erzählerin selbst geneigten Lesern manches zuzumuten pflegt, wirkt hier weniger anstrengend als sonst, da sie sich im Einklang mit der Anarchie des Helden aus „*Nieland*“ befindet (wie, statt des geläufigeren „*Nimmerland*“, das englische „*Neverland*“ wiedergegeben wird). Was sie uns mitzuteilen hat, läuft darauf hinaus, dass dieser Peter Pan so ziemlich alles zu sein vermag und auch dessen Gegenteil, vom „*Muster im Universum*“ bis zum klitzekleinsten Detail. Oder, um es so auszudrücken: „*Sigmund Freud ist Peter Pans Lumpi, und des Pudels Kern ist die verlorene Zeit.*“ Ein klarer Fall für die paulinische Theologie zugleich – man schlage nur im 1. Brief an die Korinther nach, Kapitel 1, Vers 27 – und allemal Zeichen von „*Armut pur*“. Was wiederum bedeutet: „*Das Panprinzip ist rücksichtslos, jünglingshaft und hat sich selbst im Sinn. Es pfeift auf Potenz und Erguss und liebt doch Prunk und Schnack.*“ In der Tat musste dies einmal so deutlich gesagt werden.

Vor und trotz allem aber gibt die Wahlbasler Autorin mit ihrem nachgestellten Manifest für die freie Phantasie dem unterschätzten Text seine literarische Würde zurück – mag dafür auch *das „liebevoll ... Wegkastrieren“* manch „*tantentuntigen*“ Zeigefingers erforderlich gewesen sein. Während sie selbst Peter Pan zu einem zweiten „*Bartleby*“ erklärt, wird unter der Hand eine andere Verwandtschaft ungleich deutlicher: dass nämlich der wackere Vielschreiber Sir James Matthew Barrie (1860–1937) die Grösse seines älteren britischen Landsmannes Lewis Carroll hier immerhin streift. Gleichwohl bleibt der Abstand zu dem vorsurrealistischen Sprachzauberer und Nonsense-Poeten beträchtlich, nach dessen Überzeugung unser Geist (mit einem Wort André Bretons) bei jeder Schwierigkeit noch einen Ausweg im Absurden finden könne und somit die Bereitschaft, dies zu bejahen, dem vernünftig gewordenen Menschen das geheime Reich wiederzugewinnen helfe, in dem die Kinder leben.

Solche Bezüge muss der Leser allerdings selbst herstellen, denn das von Kempker abgebrannte Feuerwerk leuchtet jene nicht aus. Über den Autor, der uns fast genau in der Mitte des Buches recht nachdenklich anblickt, erfahren wir gar nichts, was desto bedauerlicher ist, als sich ihn betreffend selbst gute Literaturgeschichten auszuschweigen pflegen. Die Metamorphosen vom ersten Auftreten Peter Pans (damals noch im Kensington-Garten) in Barries „*The Little White Bird*“ (1902) bis zu der üblicherweise als Vorlage herangezogenen Erzählung „*Peter and Wendy*“ (1911) bleiben

unerwähnt, und von wem die mit deutschen und englischen Satzpartikeln versehenen Illustrationen stammen, hätte man auch gern gewusst. (Der Signatur zufolge dürfte es sich um den bekannten „Punch“-Zeichner Edward Linley Sambourne handeln.) Jedenfalls tragen auch sie zur Qualität der rundum ansehnlich gestalteten Edition bei. Und da diese in nur 700 Exemplaren aufgelegt wurde, sollten Enthusiasten mit dem Erwerb nicht zu lange zögern.