

Presseartikel zu Jürg Laederach

Inhalt

Zu Jürg Laederach allgemein:

- Sibylle Cramer, Neue Zürcher Zeitung, 10./11. März 2001
- Heinz Schafroth, Geburtstagsansprache für Jürg Laederach, 6. Januar 2006
- Herta Müller, Laudatio auf Jürg Laederach zum Italo Svevo Preis 2005

Zu «Hackensack»:

- Samuel Moser, Neue Zürcher Zeitung, 13. Dezember 2003
 - Beat Mazenauer, Schweizerischer Feuilletondienst 2003
 - Friedhelm Rathjen, Die Zeit, 7. April 2004
-

Sibylle Cramer, *Neue Zürcher Zeitung*, 10./11. März 2001

Nenn mich bedingungslos Laederach

Ein emsig wirtschaftendes Paradox: der Autor Jürg L.

Der Schweizer Schriftsteller Jürg Laederach zählt zu den radikalen Minimalisten des zeitgenössischen Literaturschaffens. Mit seinen sprachlichen Mitteln treibt er das Erzählen an die äussersten Grenzen heran; seine Texte sind imaginäre Bühnen, auf denen sich der Widerstreit zwischen Schreibakt und Tilgungsprozess abspielt. Aus diesem Kraftfeld ist ein ebenso eigenständiges wie schwieriges Werk hervorgegangen, für das Jürg Laederach am kommenden Freitag den Grossen Berner Literaturpreis erhält.

Die Ersatzteile beschafft Lulu mit der Maschinenpistole. Laederach und Keener kippen sie in den Backtrog und arbeiten vier Tage, dann kriecht ein nässender Krustenklump mit eingewachsenem Reagenzglas auf den Drehstuhl. Ein neuer Zivilist ist erzeugt, doch welch entsetzliches Gewässer! Es äussert Gefühle. Was offenbar als eine Art Bioadapter gedacht war, weiblos sachliche Zeugung menschenfreier Intelligenz, ist zum Ekel der Züchter ein jämmerlich weinendes Kind – und wär' da ein Herz, es müsste bersten. Die sie riefen, die Geister, werden Laederach und Keener nicht mehr los. Unter dem Stichwort «Noch weniger beleuchten», Teilanzeige der Lichtmaschine im Regieraum seines Romans «Im Verlaufe einer langen Erinnerung» (1977), erläuterte der damals 32jährige Basler Erzähler und Dramatiker Jürg Laederach Herkunft, Machart und Existenzbedingungen seiner Figuren. Sie sind in der Welt plumper Mimetik organische Impulswandler, künstliche Immunsysteme – kurzum: Regelmechanismen, die in die schöpferische Welt der Literatur als Löschviren eingesetzt werden.

Ihr produktives Prinzip ist die Wiederholung und, in anonymer Form, Erinnerung an das Erzählen. So räumen sie auf, so machen sie dem rhetorischen Wucher mit schwereloser Gegenständlichkeit, erfinderischen Wahrheiten weltfrommer Evidenz ein Ende. Unter negativen Vorzeichen schreiben sie die Literatur um, als Häretiker des aristotelischen Systems und als Sprachspieler, die demonstrativ Sprache nicht als Form der Wirklichkeit missverstehen.

Laederachs skeptischer Erzähler, der ungern «heisst» und bedingungslos Laederach genannt werden will, verdankt Kierkegaard die Aufklärung über das Ende des Möglichen beim Übertritt ins Wirkliche. Aus einer Bibliothek geht er hervor. Im grossen Bogen um Kochbücher mit «fadenlangen Speisenfolgen», den gestohlenen Kierkegaard in der Tasche, macht er im Erzählauftritt «Weniger sprechen» seiner Figur Keener Platz. Die Geburt des Erzählers als Bücherdieb ist ein programmatisches Signal wie sein Kurs durch die Buchhandlung und der Name seiner Figur zwischen «keiner» und Brechts mechanischem Zeigefinger «Keuner».

Trauer und Komik

Als Roman bezeichnete Laederach 1977, drei Jahre nach seinem Début als Erzähler, die Berichtsammlung «Im Verlauf einer langen Erinnerung». In der Tat, vom Romancier reinsten Wassers trennt ihn lediglich die Glaubensfrage. Die Formvorlage des naturalistischen Reiseberichts reguliert seine Erzählschritte. Aber das organische Leben verwandelt sich in materialhaft sprachliche Tatsachen. Held des Erzählens ist die erzählerische Reflexion. Das Gebären, Essen, Angeln, Jagen, Lieben versachlicht zu Methoden des Gebärens, Essens, Angelns, Jagens, Liebens. Das Leben und seine Ordnung im Text gehören zum Erzählstoff und klären sich wechselweise auf.

Die Trauer über das unwiderruflich verlorene Paradies des Erzählens, in dem wie in den Abenteuerromanen Jules Vernes das Wirkliche ein Aufstieg zum Imaginären wäre und die Sprache ein verschwenderischer Leibgeber, diese Trauer färbt die hinreissende Komik Laederachs und verwandelt die Reise Keeners ins Innere der Welt in einen Austreibungsprozess, der Luft, Licht, Welt, Leben und die Figuren aus den Sinngebieten realistischen Erzählens zurückholt in die pure Sprache. «Im Verlauf einer langen Erinnerung» ist rückwärts, vom Schlusswort «Nichts» gelesen, die Umkehrung des Romans als Spielart des universalistischen Schöpfungsberichts. Elf Jahre vor seinen tatsächlichen Kollegs in Graz ist das Buch Laederachs erzählte Poetikvorlesung.

Die eingebaute Wachstumsformel seines Erzählens hat Laederach drei Jahre vor dem Roman in seinem Erstling, den Erzählungen «Einfall der Dämmerung», erprobt. Hirse nannte er seine Figur. Hirse mischt sich unter alte Bekannte und neue Gesichter, französische Ammen, die schöne Müllerin,

Archibald Douglas, Tom den Reimer, Leghennenzüchter, Nachtsylanten, Basler Wahrzeichen, um als erzählerische Allzweckwaffe in Ballade, Parabel, Gedichtzyklus, Zeitungsmeldung, Western, Moritat, Lexikonartikel und Märchen sein umstürzlerisches Wesen zu treiben. Hirse verwandelt Petrarca's Laura in ein Früchtchen, Brehms Tierleben in eine Stilblüte klassifizierender Sprache, setzt Märchen unter Wasser und der Idylle die Katastrophe ins behagliche Erzählgetriebe.

Vorübergehend wird er vom Bündner Grossen Rat als Plagiator unschädlich gemacht, nur um auf freiem Fuss den Hirsebrei unbeirrt mahlend weiter zu vermehren und parodierend den alten Stoffen und Formen und Stoffen ihr Funktions- und Kausalitätsschema, ihre Gattungsformel und Grammatik einzupflanzen. Sie schliessen die Lebenserzählung mit dem inwendigen Traktat kurz. Das organische Wachstum realistischen Erzählens wird abgelöst durch organisierte Formen sprachlicher Fortbewegung.

Die vier «minimalen» Theaterstücke, die 1981 unter dem Titel «Fahles Ende kleiner Begierden» erschienen, vollziehen in der Sprache die seriellen Tonreihen und rhythmischen Garnituren nach, die in der *minimal music* Steve Reichs oder Phil Glass' ihre Wirkung minimalen Verschiebungen verdanken. Das thematische Material besteht aus Bauelementen. Im ersten Stück geht es um den einen Tatbestand des Verlusts, danach um einen gedrängten Handlungsentwurf sowie das Trieböl, das ihn ankurbeln müsste, und die Sprache, die dies verhindert, schliesslich um Goethe und Friederike im Zustand der Inhaltlosigkeit und um das Schwinden von Mann und Frau.

Laederach entfaltet Anlässe, Umriss, Funktionsformeln, Spielpläne, Dominosteine nach Art des japanischen Nô-Theaters, in der Brettkunstmanier Karl Valentins und in Becketts Endspielform, wobei Stoff und Methode einander unter Gelächter analysieren und methodisch blossstellen. Die dramatische Werkstatt ist Teil der Bühne und verbreitet die nötige herzlose Geschäftsmässigkeit im Dialog mit der haarsträubend verkehrten Welt auf der Spielfläche, wo leibhafte Menschen in geregelten Zuständen den Umtausch des Lebendigen ins Mechanische vollführen. Wiederholungstechniken, Kanon, Refrain, Reprise, Variation, Umkehrung, Überlagerung, Rotation, Steigerungsformen, vor allem aber Schwundformen sind die erzählerischen und dramatischen Gangarten des Minimalisten.

In Kafkas und Walsers Nachfolge

«Die Löwen entlöwen sich»: mit dem Walser-Zitat trat Laederach als Erzähler an. Es taugte als Wappen seines gesamten Werks. Von Beginn an mischte er sich unter die Vertreter jenes Traditionsstrangs literarischer Modernität, der in der Nachfolge Kafkas und Walsers das Erzählen in einen Tilgungsprozess verwandelte. Der höhere Jux, der zu den abgemachten Tatsachen distanzierter, zwischen Humor und Ironie changierender Erzählformen gehört, verlagert sich hier auf den Produzenten. Bei vollem Bewusstsein seiner Lage ist er eingeklemmt zwischen vitalen Ausdrucks- und intelligenten Vernichtungszwängen, ein emsig wirtschaftendes Paradox, Geschöpf seiner Schreibnatur und Solist einer gegenstandslosen Treibjagd. Insofern gewinnt das Werkzeichen aller Minimalisten, die Wiederholung, die hier nicht bannen, wohl aber das Sprechen entzaubern will, eine heroische Dimension.

Der Geschichten erzählende Geschichtenzerstörer Thomas Bernhard, die seriellen Tautologien Gertrude Steins, die auf der Stelle rasenden Niederauffahrten Giorgio Manganellis, Maurice Blanchots reine Sprachlichkeit, Becketts negative Metaphysiker, Nathalie Sarrautes Tropen, Francis Ponges emphatische Materialkunst, Jürg Laederachs aus Einzelimpulsen zusammengesetzter, aber konzentrischer Lebenstext – immer wird auf imaginären Bühnen der Widerstreit von Löschimpuls und Schreibakt dargestellt.

Der Widerspruch ist untilgbar und treibt ein Produzieren an, das die alten Sättigungszustände nicht kennt. Fülle, Reichtum, Vitalität entwickelt Laederach wie alle Minimalisten schreibmotorisch als unruhiger Statiker, rasend radierender Enzyklopädist, verschwenderischer Nihilist, systematischer Amokläufer. Sein Komplize beim Romandébut war der Slapstick. Bei Buster Keaton, Chaplin, Dick und Doof borgte er ganze Filme, vor allem aber den panischen Hackrhythmus der Prosa. Ein verhinderter Stenograph war am Werk, der einem hektischen Diktat folgte, aber sich von einer rabiat zum Ausdruck drängenden Unterstimme in lange, gestaute Perioden verwickeln liess. Der Selbstabdruck des Autors als Triebtäter des Worts ist der psychologische Rest, den der Text in sich aufnimmt, eine (wirklichkeits-)beweiskräftige Kennmarke aller seiner Texte. Auf den Spuren Robert Walsers schreibt Jürg Laederach die Geschichte der Moderne in der Schweizer Literatur fort. Er teilt mit Walser die «Zerlesenheit» des «literarischen Charakters», von der Walser in den «Mikrogrammen» gesprochen hat. Er beerbt Fritz Kochers alias Walsers «Freithema»-Methode,

wonach nichts unter der Sonne neu ist, kein Stoff, kein Thema, kein Besitz. Poetischen Mehrwert schafft vielmehr die Sprache selber.

Sie ist der Transmissionsriemen, auf dem Leben in Sprache übersetzt und bei professioneller Einstellung taktvoll von Ursachenspuren gesäubert wird. Walsers selbstnegatorische Mikrographie wandelt sich in Laederachs «Neomaschine», abgeleitet von Nähmaschine und umgemünzt auf seinen PC, in einen intensiven Reinigungsakt, der die subjektiven Schreibimpulse in eine allgemeine Innerlichkeitsform übersetzt. Übrig bleibt das Gelächter über die Tarnmanöver. Ahnbar sind Galle, Not, Verzweiflung über die Ausdruckssperre, die verhängt ist, wenn die erzählerische Wirklichkeit die Sprache selbst ist.

Man hackte ihm mit spitzen Eisen zwei Kerben in die Schläfen. Dann wurde er auf den Kopf gestellt. Ein lackiertes Brett hielt ihn, während seine Füße auf Widerlagern ruhten. Mittag. Man ging essen und liess ihn in Lage. Er hing an den Füßen bis drei Uhr, aber rückwärtige Schiene half stützen. Dann öffnete sich endlich der Boden. Die Zange erschien und packte ihn bei den Kerben. Der Schädel platzte nicht. Die Zange war aus demselben Metall wie die Kerbeneinlagen. Spitz, rasiermesserdünn an Greifern und starr. Sie zog ihn hinunter. Sie kamen vom Essen und schoben den Boden darüber...

Das war 1984 die Titelerzählung des Erzählbandes «69 Arten den Blues zu spielen», eine kalte Vivisektion des Figurendramas im Prozess der Schriftwerdung.

Nach «In der Strafkolonie», Kafkas Darstellung des Schreib- und Beschreibungsvorgangs als Hinrichtungsmethode, hat wohl kein Erzähler mehr das Martyrium der Fleischwerdung des Wortes und der Wortwerdung des Fleisches derart ingenieurhaft erzählt. Das erzählerische *human engineering* hat Jörg Laederach industrialisiert. Seine Figuren sind Serienhelden. Sie doublen sich selbst, rotieren, zerfallen, werden übereinanderkopiert und vervielfältigt oder umgedreht und in ihre Ausgangslage zurückgeschickt.

Schattenmänner

Sie sind Wiedergänger wie Scharrow, der nach jugendlichen «Annullierungsphasen» gleichzeitig lebendig und tot ist, «lebhaft» verwest, gestrichen wird, in Obstkörben herumliegt und sich zuletzt dem Leser zuliebe mit dem eigenen Niedergang befasst, ohne ihn im Buchstabengebiet wirklich wahr machen zu können. Sie heissen, in demselben Erzählband «Schattenmänner» (1994), Jean Garn oder «Autor» und erzählen aus ihrem prekären Naturleben zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit, zwischen den kalten Kunststoffen der Literatur und hitzigen Techtelmechteln mit der Kritik. Sie sind wie Emanuel, die Figur des gleichnamigen, 1990 erschienenen Romans, über die Buchgrenzen hinaus vorhanden, vom Autor für diese «Folge» aussortiert und beliebig vermehrbar. Sie sind wie Windder in dem Roman «Passion» (1993) Geschöpfe mechanistischer Anthropologen und Rotationsmaterial des Autors zwischen Geschlechtern, Sein und Nichtsein, Zeiten, Richtungen, ja zwischen Formen ihrer selbst. Windder wird als sein eigener Sohn, mithin als Tautologie, neu geboren.

Die Titelfigur seines zweiten, 1986 veröffentlichten Romans «Flugelmeyers Wahn» ist zwischen Fleisch und Buchstaben eine Auflösungserscheinung und als Sprachfigur die reine Wahrheit in eigener Sache. Der Schriftsteller Flugelmeyer, als Künstler eine Figur heiligen Wahns und wahnhaft als Romanfigur, zerfällt im Verlauf der Befragung durch den Journalisten als Schreibfigur und im Verlauf der Romanerzählung als Lebewesen. Die biographische Suche nach der Person führt ins Leere, die organische Ganzheit des Porträts zerfällt. So verfährt Laederach mit allen seinen Formvorlagen: der Lebensgeschichte in «Das ganze Leben» (1987), dem Porträt des Künstlers als Geschöpf der Imagination in «Emanuel», der Kreuzung aus «Wahlverwandtschaften» und de Sades «Neuer Justine» in «Passion».

Die Biographie Robert Hechts, die in «Das ganze Leben» den Abstand zwischen Autor und Figur vermisst und Hechts Lebenslauf durch leibhafte und erzählerische Auferstehung verdreifacht, ist ein Anschlag auf die Einheits- und Sinnbildung des Genres. Emanuel operiert wechselweise zwischen Sprache und Materie, die ihn gelegentlich «heimsucht», ein «hingerissener Flaneur» zwischen Begriffssprache und einer Erzhälsprache, die Materielles bezeichnet. Der Erotomane Windder ist in einer beliebig verstellbaren Welt die einzige Konstante und in dem polyphonen Stimmgeflecht zwischen Unter-, Innen- und Oberstimmen das naturhaltige Ostinato. Sie haben ein, zwei Eigenschaften, sind Untergeher, klagende «Hiobisten», phantasievolle Realisten des Scheingewerbes und geständnissüchtige Leib- und Liebesjäger und bleiben doch abstrakt, unkenntliche Schatten, Teilstimmen einer unsichtbar anwesenden Ich-Allgemeinheit.

Poesie und Wissen

Sie sind Bruchstücke nicht einer grossen Konfession, wohl aber einer hochreflektierten künstlerischen Manifestation, die an das Schauspiel des über die Bühne sich verteilenden Autors erinnert, an Wladimir Majakowskijs sogenannte Tragödie «Wladimir Majakowskij». Mit dem Theaterstück, dessen Personal aus den abgetrennten und in die Selbständigkeit entlassenen Körperteilen und Ich-Abspaltungen des Autors bestand, teilt Laederachs Werk die anonyme Form von Individualität. Sie reguliert die Bewegung von Figuren in einer Sprachwelt, deren Dinge Worte sind. Zum Finale seiner Grazer Poetikvorlesungen gehört der Tanz seines fiktiven Autors Thomas Pynchon nach vollbrachtem Werk auf die andere Seite, bis er spinnwebartig an den Dingen hängt.

Welch einzigartige Mixtur aus Spielgeist, Witz und Artistik, die Poesie und Wissen versöhnt, auch auf der Werkebene. Zu Jürg Laederachs Œuvre gehört ein umfangreiches Kritik- und Übersetzungswerk, das in zwei Sprachen direkt an die Spitze und in die ersten Kreise der nachwachsenden Avantgarden führt, zu Raymond Roussel, Maurice Blanchot, Gertrude Stein, William Carlos Williams, Thomas Pynchon. Seine Grazer Poetikvorlesungen umkreisen in einem Handbuch der Moderne von Apollinaire bis Robert Walser und Anton Webern die sich verschärfende Paradoxie der Vermittlung von poetischer Subjektivität. Hier ist Jürg Laederach leibhaftig zu besichtigen, als kollegialer Bewunderer und hingerissener Flaneur in der Bibliothek der Moderne.

Heinz Schafroth, Literaturhaus Basel, 6. Januar 2006

Geburtstagsansprache für Jürg Laederach

In Laederachs Geburtstagsansprache ja keine Emotionen, lautete das selbstaufgelegte Gebot.

Es ließ sich nicht einhalten. Es wimmelte sogleich von ihnen. Nicht den privaten, persönlichen. Sie gibt es auch beim Nachdenken über Jürg L. in nicht geringer Anzahl und Intensität. Aber ihnen war Einhalt zu gebieten, angesichts des offiziellen Charakters dieses Anlasses.

Nicht abzuweisen waren hingegen die allgemein verbindlichen Emotionen; diejenigen die das Phänomen L. in jedermann auslöst, der sich damit abgibt. Wer z. B. würde behaupten wollen, er kenne sonst noch ein Menschenwesen, das ebenso derart auf Augenhöhe mit seiner Krankheit umgeht? «ganz dramenlos ganz», könnte man mit einer Formulierung aus «Passion» sagen. Nicht stoisch also. Stoisch ist inneres Drama und von oben herab. Auf Augenhöhe ist beides nicht. Auf Augenhöhe ist eher Turnierkampf. Mal stößt sie, die Krankheit, ihn, L., vom Pferd, mal er sie. Lädt sie beide wieder auf, für die nächste Runde. Es kommt vor, dass sie zu fiesen Tricks greift. Etwa einen Radfahrer vorschickt, der L. über den Haufen fährt. Er zahlt es ihr heim mit einer Hochzeitsreise in die Karibik. Für gewöhnlich aber sind sie enge Vertraute. Die Krankheit, eine Allegorie in Schwestertracht, erzählt ihm, dass sie sich zwar einem gravierenden Mangel verdanke, dass sie jedoch gerade als solcher, L. solle doch Platon lesen, einst mit dem Überfluss als Erzeuger den Eros zur Welt gebracht habe.

Es geht die Fama um, dass in solchen Gesprächen auch L.s Einsatzpläne festgelegt werden. Wo glänzt er durch Anwesenheit, wo durch Abwesenheit. Doch, seine Abwesenheit hat es ebenfalls in sich. «Selten hatte Jauch jemanden gekannt, der mit solcher Ausdrücklichkeit die Luft freiließ, in der er hätte stehen sollen», lässt sich ein Satz aus «Flügelmeyers Wahn» zitieren. Egal jetzt, wer Jauch oder der nicht erschienene Farkl sind, das wäre nachzulesen, aber es soll ja nur die Effizienz von L.s Abwesenheit angedeutet werden.

Trotzdem sind seine Anwesenheiten natürlich vorzuziehen. Angekündigt oder nicht, sie sind immer Epiphanien. Plötzlich ist einer zu entdecken. Irgendwo im Menschengewühl. Oder im Eingang zum Saal. Oder weit weg im Hintergrund. Ein eigentlich Hochragender. Aber leicht gebückt. Eher Burbaki als Schweizer Gardist. Und dann, steht man ihm gegenüber, seine betörende Suada. Man könnte gegen sie aufkommen. Wenn man das nur wollte. Aber sie wird sowieso jedesmal viel zu bald an ein Ende gelangen und L. wieder verschwunden sein. Wir schütteln die Lücke ab, die er hinterlässt, und die Panikgefühle, die aufkommen wollen, weil er jetzt, in finsterner Nacht, irgendwo auf der Autobahn unterwegs ist. Alles unnötig. Nicht einmal einen Schutzengel braucht er. Er ist sein eigener.

Irgendeinmal wird L. «Das Buch der Krankheit» schreiben. Nicht das Buch oder die Bücher der Krankheiten. Die hat er längst geschrieben. Vermutlich von Anfang an. Als Buch der Klagen, als Reise ins Innere der Trauer, als Wahn und Passion. Und auch sein jüngstes (und eines der rätselhaftesten, erschütterndsten), die Blanchot-Übersetzung «Der letzte Mensch», ist eines von ihnen: «... hörten wir in der Nacht wie alle anderen seinen Husten, diesen wilden Lärm, der bald an ein Stöhnen, bald an ein Triumphgeschrei gemahnte, ein Heulen, das nicht zu einem so schwachen Wesen zu gehören schien, sondern zu einer ganzen Horde, die sich neben ihm aufhielt und durch ihn hindurchzustürmen schien.»

So ähnlich könnte es schon mal anfangen, Das Buch der Krankheit. Mit diesem maßlosen Husten, der uneindeutig genug ist, um nicht eine nähere medizinische Bezeichnung zuzulassen, so wie in Laederachs künftigen Buch der Krankheit die Krankheit keines Namens bedürfte und bei weitem nicht mehr seine eigene wäre, jedenfalls bei weitem nicht mehr ausschließlich seine eigene. So wenig wie im Buch der Unruhe die Unruhe allein die des Hilfsbuchhalters oder des Autors sein kann.

Sie, L. und die Stationsschwester nämlich, können provisorisch ja auch schon festlegen, In welcher Sprache das Buch geschrieben sein wird. Nicht um Landes- oder Weltsprachen geht es dabei. Sondern um die vielfältigen Laederach-Sprachen. Und nochmals ist, obwohl sie nun schon strapaziert erscheinen muss, die Formel auf Augenhöhe angebracht. Dieser Autor ist unverkennbar auf Augenhöhe mit allen Sprachen, über die er verfügt. Oder denen er sich zur Verfügung stellt.

Manche scheinen rauschhaft, exzessiv, wahre Himmels- oder Höllengaben. Aber das täuscht. Laederach ist kein Mystiker, kein Ekstatiker, auch wenn er so schreibt wie einer. «Einiges von dem, was ich sage, muss deutlich machen, dass meine Ausführungen ein Stück Unendlichkeit wollen und sich des Paradoxons bewusst sind, dass Unendlichkeit nicht zu haben, nicht zu erreichen ist, dass man sie aber sehr wohl suggerieren kann.» So steht in den Grazer Vorlesungen, die unter dem Titel «Der zweite Sinn oder unsentimentale Reise durch ein Feld Literatur» erschienen sind.

Die Sätze meinen diese Vorlesungen. Vom eigenen Schreiben und seinem Selbstverständnis als Autor spricht Laederach nur am Rande. Das gilt auch für «excentric», die spätere Sammlung von Rezensionen, Essays und Porträts. Laederach zieht das eigene Werk und seine eigene Person auffällig selten für seine Argumentation heran. Doch wenn er liest und hört bzw. Musik liest und Literatur hört, dann bewegt er sich ausnahmslos in bester Gesellschaft und dort unmissverständlich wie unter seinesgleichen. Seine scharfsinnigen Reflexionen über Kunst und Leben, die bald sanfte Meditationen, bald rabiate Attacken sein können, sind von einer solchen Schlüssigkeit und Brisanz, dass es unvermeidlich erscheint, den Einfall, den Laederach in einem bewegenden Brendel-Porträt hat, auf ihn selber auszuweiten. Laederach hatte, in einer Klammerbemerkung, vorgeschlagen, das Verbum «brendeln» als Synonym zu «nachdenken» in den Duden aufzunehmen. Wenn schon, dann müsste aber als weiteres Synonym «laederachen» dudenwürdig werden. Das wäre dann ein vielleicht etwas rasanteres (aber nicht nur), etwas aggressiveres (aber nicht immer) «brendeln», d.h. nachdenken.

Aber wir waren verblieben bei jener Behauptung Laederachs, dass «Unendlichkeit nicht zu haben (...), aber sehr wohl zu suggerieren» sei. Und suggerieren ist, obwohl nicht so gedacht, zweifellos ein Schlüsselwort zu Laederachs Schreiben, das von seinen Anfängen an und im Verlauf der Jahrzehnte immer unverfrorener der Hohen Kunst der Suggestion verpflichtet ist. Unentwegt suggeriert es im einen Satz oder Absatz Wirklichkeit und Leben, womöglich «Das ganze Leben», das der «Unendlichkeit» schon ziemlich nahe kommt. (Klammer: «Das ganze Leben» ist der programmatische Titel seines ersten Romans, der vergessen und verramscht, noch immer zu seinen schönsten gehört. Klammer geschlossen.) Das ganze Leben ist natürlich genau wie die Unendlichkeit nur zu haben, wenn seine Eliminierung mitgedacht ist. Und so suggeriert Laederach eben im nächsten Satz oder Absatz wieder weg, was er in den vorangehenden wirklich und lebendig hat werden lassen.

Das macht es mitunter nicht leicht, Laederach zu lesen. Mühsam wird es deswegen nicht und nie. Dafür sorgt die sprachliche Abenteuerlust des Autors, die sogleich auf den Leser überzuspringen pflügt. Die Statistik hat bekanntlich herausgefunden, dass Laederach nach Shakespeare und Jean Paul der Autor mit dem umfangreichsten Vokabular ist. Aber daran, an sprachliche Fülle und Verschwendung, würde man sich vermutlich gewöhnen, wenn Laederach nicht genau so lustvoll völlig darauf verzichten könnte – und sich dann ins Lakonische, Melancholische, in die Stille, ja Lautlosigkeit z.B. seiner «minimalen Stücke» zu versenken vermag. Dann schreibt er Sätze, die glänzen vor Verständlichkeit, nur in einen regulativen Sinnzusammenhang stellen lassen wollen sie sich partout nicht. «Ich will keine Familie im Gefrierfach. Nur Lebensmittel.» Das ist so ein Satz. Inhaltlich etwas bizarr. Aber ohne Geheimnis. Erst in seiner Umgebung und mit dem szenischen Personal entfaltet die Gefrierfach-Thematik ihre ganze Absurdität.

Das "minimale Stück", in dem der Satz sich findet, heisst: «Wir nehmen Lift» und steht mit drei anderen in dem vorletzten Jahr bei Engeler verlegten Band «In Hackensack». Müsste der doch wortgewandte Autor erklären, was er mit diesen Stücken zu sagen hat, würde er sich vermutlich darauf berufen, dass - Zitat - «das Fehlen letzter Entzifferbarkeit zum ältesten Traditionsbestand» gehöre. Das wäre nicht eine Ausrede, im Falle Laederachs schon gar nicht. Nur mit plattem Realismus sollte man ihn nicht reizen. Da wird er ausfällig - gegen Flaubert z.B., dem er mit Unterstützung Valerys ganz schön die Leviten liest für den Schulbuchklassiker «Madame Bovary».

Das Adjektiv «platt» vor Realismus ist mit einigen Bedenken gesetzt. Warum soll Laederachs Ausfälligkeit sich nicht gegen jede Art von Realismus überhaupt richten dürfen? Darf sie ja, zweifellos. Aber bei aller Toleranz gegenüber dem Autor, soll eben doch nicht unterschlagen werden, wieviel politische, soziale, psychische, erotische Realität dieser Zeit und Welt in seinen chaossüchtigen Texten sich versteckt und aus den Verstecken immer von neuem hervorblitzt und -blinkt.

Da ist ganz ohne Zweifel und trotz eingestandener Neigung zum Chaos ein Hellsichtiger, Hellhöriger am Werk. In den «minimalen Stücken» nicht weniger als in den – nennen wir sie entsprechend so - maximalen Prosabänden. Von «Flügelmeiers Wahn» an, über «69 Arten den Blues zu spielen», bis zu den beiden letzten großen Romanen, «Emanuel», dem «Wörterbuch des hingerissenen Flaneurs» und

«Passion», die laut Untertitel «Ein Geständnis» ist, aber ausserdem ein veritabler Familienroman der dritten Art. Eines von diesen beiden Büchern (welches, ist noch zu klären) muss als Laederachs «Metamorphosen» durchgehen, sofern der Alte Römer den Titel ein weiteres Mal freigibt.

Im Grunde geht Laederach in diesen großen Prosawerken nicht anders vor als in den «minimalen Stücken»: Er nimmt sprachliche Mosaiksteinchen und ruht nicht, bis er das Mosaik mehr oder weniger falsch zusammengesetzt hat, wohl wissend, dass das richtig Zusammensetzen nur beim ersten Mal Spaß macht.

Gewisse Reizungen der Gehirnnerven bei der Laederach-Lektüre rühren daher, dass wir uns an der Nase herumgeführt vorkommen, sobald wir genau wissen wollen, wer in Laederachs Büchern jeweils «ich» sagt. «Ich habe mich beim Schreiben immer kotzjämmerlich gefühlt, ich wusste, es ist überflüssig, wird nicht wahrgenommen und im schlimmsten aller Fälle sogar gelesen, was die perfideste Form der Nichtwahrnehmung ist.»

Laederachs Ernst kann das wohl nicht sein! Und ist es doch, jedenfalls der der Sätze und Wörter dieser Passage, samt ihren desperaten Widersprüchen und bissigen Sarkasmen.

Vor vielen, vielen Jahren hat Laederach ein Buch begonnen mit den denkwürdigen Sätzen: «Mein Stachel ist, dass ich heissen muss. Nenn mich also bedingungslos Laederach. Zehn Minuten lang bin ich er.» Aus den zehn Minuten ist eine Epoche geworden, und immer noch heisst der poetische Wechselbalg und Proteus der Sprache für uns Laederach. Und auch wenn er nicht er ist, ist er ein literarischer Glücksfall.

Die großen Kiesel sind die kleinen

Laudatio auf Jürg Laederach

«Mein Stachel ist, daß ich heißen muß. Nenn mich also bedingungslos Laederach. Zehn Minuten lang bin ich er.»

Mit dieser Aufforderung beginnt der Roman *Im Verlauf einer langen Erinnerung*. Aber wichtiger als der Name Laederach, der dem Leser vorgeschlagen wird, sind die beiden Wörter: ALSO und BEDINGUNGSLOS: Nenn mich also bedingungslos Laederach. Der Name ist bloß ein Köder. Ich glaube durch den Köder Laederach entfernt sich der Autor Laederach. Durch diese Provokation «Nenn mich also bedingungslos Laederach» schert der Autor aus. Indem er mir vorschlägt, na du, verwechsle mich doch mit dem aus dem Text, steigt der Autor Laederach aus seinem Namen aus. Und falls das mit dem Aussteigen des Laederach aus seinem Text doch nicht stimmt, dann bleibt er eben ALSO BEDINGUNGSLOS in seinem Laederach drin hocken, rückt aber ganz nach hinten – derart rückt der Laederach in die hinterste Ecke seines Namens, daß in seinem Namen vorne alle Sitze frei sind. Ich spüre beim Lesen, dass alle, an die ich beim Lesen denken kann, will oder muß, also alle, von denen der Laederach keine Ahnung hat – keine haben kann, wer sie sind, daß sie alle in diesen Laederach einsteigen. Aber zuallererst steige ich selber in diesen Laederach ein. Es ist vertrackt, ich weiß nicht, wieso alles, aber auch alles, was an diesem Laederach frei wird, sich sofort mit etwas füllt, was auf mich selber zutrifft.

So auch der Name Keener, auch er ein Köder. Ich lese Keener und es ist dies dialektale Keiner, das Gegenteil von JEDEREINER. Also ist auch aus diesem Namen Keener einer weggegangen, Jedereiner ist weg und Keener ist geblieben. Im Namen Keener wird also aufs Weggehen hingewiesen, so direkt hingewiesen, daß es mir beim Lesen gar nicht auffällt, daß da auch einer ausgesichert ist. Keener ist demnach der Köder von Jedereiner. Und dieser Keener neben dem Laederach bin auch ich. Es ist mir alles klar beim Lesen, es ist schroff und amüsant. Nur wenn ichs für mich wiederholen will, WAS das alles ist, was mir klar ist, seh ich, welche Köder ich inzwischen noch angebissen habe, und wo überall ich noch eingestiegen bin, seit ich durch den Laederach – Text gehe. Je länger ich mit Laederach und Keener durch den Text gehe, umso mehr fällt mir auf, daß ich immer zu spät merke, wie klamm es um mich herum geworden ist. Es wird mir kalt im Kopf von den Beiden. Ich lese auf einmal ganz langsam, weil ich die feinen Nuancen mitkriegen will:

«Und wer redet da mit mir? fragt Laederach.
Du bist es selbst, sagt Keener.
Das wäre ja ein Monolog, sagt Laederach.
Mit dir allein, sagt Keener.
Aber wir sind doch mindestens zwei!, sagt Laederach.
Du redest aber nicht mit MIR, sagt Keener.
Bitte, was tue ich dann?
Du redest mit DIR, sagt Keener.
Aber ich rede doch mit DIR als einzigem, sagt Laederach.
Wir reden miteinander darüber, daß du mit dir selbst redest, sagt Keener.»¹

Ich seh die Sätze eingefädelt, ein Hin-und Her. Kurz und klar. Aber ist es ein Schlagabtausch, der vortprescht. Oder ein geduldiges Insistieren an einer immer gleichbleibenden Stelle. Oder ist es beides. Gehen Laederach und Keener miteinander intrigant um oder gelangweilt. Sind die beiden grad erst aneinander geraten oder sich längst überdrüssig. Ist der Ton hier behutsam oder wütend. Ist dies ein Disput zwischen Laederach und Keener oder nur so ein Reden, dass man was sagt, Dialog mit sich selbst oder Monolog mit dem andern.

Mir scheint, die Keener- Laederach -Situation ist aus einer viel älteren, längeren, vom Autor nicht erzählten, also mir unbekanntem Geschichte herausgelöst. Ein Stückchen der Keener-Laederach-Geschichte, einen kleinen Brocken davon hat der Autor mir hier in Worten vorgesetzt. Aber den großen Rest, den Kern hat er für sich behalten. Der große Rest, den ich beim Lesen zu spüren bekomme, ist der unerzählte Teil der Geschichte. Darum muß ich diesen kleinen erzählten Brocken beim Lesen irgendwo dranhängen, ich hänge ihn an meinen eigenen Kern dran. Diesen eigenen Kern habe auch ich von einer, von MEINER eigenen unerzählten Geschichte im Kopf. Ich baue den

¹ Jürg Laederach: *Im Verlauf einer langen Erinnerung*. Frankfurt am Main 1977. S.54

Laederachtext beim Lesen unvermeidlich in meinen eigenen Kram, der sich auch für mich selbst noch nie artikuliert hat. Mir wird klar, daß sich hier im genauen Erzählen der Großteil eben nicht in Wörtern abspielt.

«Ausatmen. Ein hinterhältiger Strich Natur tut sich vor beiden auf. Sie werden sich durchs Gestrüpp blättern. Ein Sträßchen durchs raschelnde Heidekraut. (...) Austarnen. Abknien. Beide schottern ein Sträßchen. Laederach die großen Kiesel, Keener die kleinen. Das elektrische Kraut verteilt Schläge. (...) Ausatmen. Die Kiesel reichen nicht. Beide kriechen zurück und sammeln den Anfang des Sträßchens wieder ein. Laederach die kleinen Kiesel, Keener die großen.»²

Laederach hat grade eben die großen Kiesel gelegt, einsammeln tut er aber jetzt die kleinen. Ist das ein Vorteil oder ein Nachteil für Laederach. Ist es Zufall oder Absprache, oder im großen Rest ihrer Geschichte, die sich nicht in Wörtern abspielt, gar eine Selbstverständlichkeit zwischen den beiden. Der Autor Laederach hat mir in einem anderen Roman, in dem Keener auch herumläuft, eine Bezeichnung für diese Art Geschichten an die Hand gegeben: *MINIATUR-GESCHICHTEN*. In seinem Roman *Sigmund oder der Herr der Seelen tötet seine* sagt der Psychiater Sigmund Keener, der Lulu kuriert und zerstört und sie ihn:

«Lulu erzählte mir *MINIATUR-GESCHICHTEN*, kindlich, scheinbar unbeteiligt und wie zu einem Tonband sprechend. Schau, schön, hier auf, da vorn, schwarz, er kommt, ich bin geholt worden, See, weit weg, zwei, laß laß, und das aufreizende und nie Entladung findende <fein>. Alles in ihrem sonstigen Leben sei <fein>, ihr Mann sei <ein Feiner>, ihre beiden Kinder leider ungeboren, seien <zwei feine Kleine>, ihre Beziehungen zu den Wienern seien <fein>. Mit jedem komme sie gut aus, denn jeder sei <einfach fein> zu ihr.»³

Wie sind diese Wörter gesetzt, wieviel Ungesagtes enthalten diese Miniaturgeschichten. Wieviel spielt sich hier nicht im Wort ab. Insgesamt tut der Autor Laederach in allen seinen Büchern so, als würde er überhaupt nicht erzählen. Auch das ist ein Köder. Laederach erzählt fortwährend, indem er das glatte Erzählen meidet. Die Reihenfolge der Details ist nur beiläufig von Belang. Stärker als die Chronologie des Geschehens ist das *AUSMASS*: Laederach erzählt seine Geschichten am Ausmaß entlang, und das ist eben nicht Wort um Wort, sondern Wort und Pause. Das Geschehene liegt nicht eingefädelt nebeneinander, sondern übereinander. Es ist gestapelt. Als Erzähler ist Laederach kein Einfadler, sondern ein Hochstapler. Er hat den Trick drauf, so zu erzählen, als würde er das Epische meiden. Aber das Epische bei Laederach ist eben nicht die Länge und Breite einer Geschichte, sondern ihr Ausmaß.

«Keeners Träume spielen sämtlich landschaftlich auf Frauenbäuchen. Eine Blockhütte ist der Ort der Handlung, keine Handlung oder Handreichung ohne Blockhütte. (...) Hinter Keener sitzt ein zufällig Hereingeschneiter Zweiter in der Blockhütte, er wird von einer vergitterten Hängelampe erhellt, und er ißt seine Hände. Er ißt nicht Keeners Hände, sondern er ißt ausgerechnet die eigenen Hände (..). Jeder ißt in der Gegend, die zum Sichtkreis gehört, seine eigenen Hände; auch Keener, wollte er Hände essen, würde die eigenen essen müssen.»⁴

Die Spezialität in der Laederachschen Erzähltechnik ist das Stückeln und immer so fortfahren im Geschehen, daß es wie Abbrechen aussieht. Dieses vermeintliche Abbrechen ist aber ein ständiges Verlängern, das Zerreißen ein Zusammensetzen, ruckweise erweitern die Handlungsfetzen das Ausmaß:

«Keener sitzt im Hütteneingang» (heißt es drei Seiten später) «und der Zweite hinter ihm, unter der petroltropfenden Gitterlampe, ißt Keeners Gesicht und wischt ihm den Mund, ehe er es ißt, und wischt sich den Mund, nachdem er es gegessen hat.»⁵

Es entstehen Parabeln, viele, eine ist der andern auf den Fersen. Aus dem Sprachwitz in den Sprachschmerz getrieben, lassen sie sich keine Zeit. Sie sind auf sich selber nicht neugierig. Laederachs Sprachbrillanz gibt sich gewöhnlich. Auch das ist ein Trick, daß Laederachs Spracherfindungen daherkommen, als würden sie ihm grad mal passieren. Als würde nicht der Autor, sondern das Wort «Handlung» sich selber mit dem Wort «Handreichung» ironisieren, und sich das

² *Im Verlauf ...*, S. 55

³ Jürg Laederach: *Sigmund oder Der Herr der Seelen tötet seine*. Frankfurt am Main 1986. S.31

⁴ *Sigmund ...*, S. 7f.

⁵ *Sigmund ...*, S. 11

Wort «Rührung» selber mit dem Wort «Entzündung» schikanieren. Die großartigen Laederachschen Sätze tun so, als wären sie ganz harmlos. Zum Beispiel:
«Oft ist Glück ein großgewordenes Kinderspielzeug.»⁶
Oder: «Fürs Vergessen gab er sich immer große Mühe. Allerdings hatte er die leidige Angewohnheit angenommen, an das, was er vergessen wollte, laut zu denken.»⁷
Oder: «Ich bin der unermüdliche Onanist meines eigenen Lächelns.»⁸
Oder: «Was soll ich tun, fragte ich mich und bekam den Satz nicht zusammen.»⁹
Oder: «Meine Stimme klingt, als könnte ich mich damit rasieren.»¹⁰

Um das Ausmaß zu erreichen hüpfte das Wort in Laederachs Geschichten zwei- dreimal als Wiederholung wie ein Echo in seinen eigenen Klang hinein. Es trägt sich weit ins Geschehen. Neben dem Ausmaß muß man beim Laederachschen Erzählen immer auch von der TRAGWEITE des Wortes sprechen. Und von den wildgewordenen Wiederholungen, von den Behauptungen, die sich zelebrieren, bis das Gegenteil herauskommt, und dann auch noch das Gegenteil des Gegenteils. Und wenn die Behauptungen und Gegenbehauptungen einander mehrfach ramponiert haben, werden sie abrupt fallen gelassen. Die Folge des Behauptungsgefechts ist dann eine ganz frische, unverschämte Gleichgültigkeit. Den Disput zwischen Behauptung und Gegenbehauptung (ob zwischen zwei Personen oder im Kopf einer Person) gewinnt mühelos die Indifferenz. Sie ist die stärkste, sie hat keine Meinung, muß sich nicht verausgaben. Sie muß sich nur zeigen und dann ist sie da, als bittere Stille mit dem Beigeschmack von: Ist mir wichtig und fast egal.
«Habe ich die Pappeln dort vor mir gesehen? Ach so. Es ist geistig, mein Auge. Davor also die Pappeln. Wieviele? Ich bin mir noch nicht klar. Bestimmt mehr als Null. Treue zur Wirklichkeit muß sein. Wird vielleicht sogar belohnt. Materiell. Pappeln waren es, oder Fichten. Und es waren keine Fichten. So sehe und glaube ich es. Aber ich sehe es nicht. Dann bleibt mir nur der Glaube. Mir oder einem anderen. Bloß gibt es keinen anderen. Obgleich ich einen anderen erinnere. Ich bin von einem anderen als ich selbst höchst überzeugt.»¹¹

Solche Passagen haben es in sich. Ich lache von einem Satz zum nächsten, bis ich dann feststelle, daß ich unterm Lachen verletzt bin, dass dieses Laederachsche Flunkern mich zuerst mit seinem Witz ansteckt, dann aber hart wird, mich trifft. Ich mag diesen Laederachschen Witz, der mich mitreißt, bis er mich, oder sogar weil er mich vor mir selbst blamiert. Durch diesen Humor springt ein Akrobat, der beim Turnen die Geräte wechselt, der den Schalk vorschickt, wenn der Schrecken kommt. Ich mag all diese Personen und Orte und Landschaften, die bei Laederach ineinandergestopft sind. Die ich sehr genau sehe, weil sie NUR oder nicht einmal angedeutet sind: Personen und Orte, die nichts füreinander übrig haben. Und die Laederachsche Optik mag ich, die vertauschten Kategorien mag ich, diese abstruse Wahrnehmung, daß die Höhe einer Miete durch einen ganzen Text hindurch buchstäblich mit den Eigenschaften eines Gebäudes beschrieben wird; daß der Geschlechtsakt im Park hölzern verrichtet wird, während die Akazie fleischlich daneben steht, daß die Großmutter an die 900 Kilo wiegt und ihre einzige knochige Stelle die Kniescheibe ist. Daß der Kopfstand der Tatsachen ernst genommen wird, daß er zur Tatsache gemacht wird, mag ich an Laederachs Texten. Und ich mag bei Laederach die abschüssige Art zu verkürzen:
«Der Hotelier in Biel ist der Hotelier. Er erreicht die Intelligenzmarke nicht ganz. Er hat eine Frau, die ist die Frau. Auch sie erreicht sie nicht. Es ist Abend.»¹²

Ich mag an Laederachs Personal die Sturheit, das Apodiktische der Behauptungen, das genauso Apodiktische in der Zurücknahme der Behauptung. Die Süffisanz, die bei der Zurücknahme entsteht, weil durch die Zurücknahme an der Behauptung nichts korrigiert, sondern die Behauptung maliziös bestätigt wird: «Die Straße wird um zehn abends gewaltsam zur Ruhe gebracht. Meist gewaltlos.»¹³
Und ich mag die Porträts in den Texten:
«Er trug eine kurze Hose, einen rechtschaffenden, unbedeckten Adamsapfel, knochiges Gesicht. Leicht grünlich gefärbten Anzug, zweifellos frisch gestrichen. Eine Persönlichkeit war der Herr Grogohr,

⁶ Jürg Laederach: *69 Arten den Blues zu spielen*. Frankfurt am Main 1984. S. 248

⁷ *69 Arten ...*, S. 19

⁸ ebd.

⁹ Jürg Laederach: *Schattenmänner*, Frankfurt am Main 1994. S. 9

¹⁰ *Im Verlauf ...*, S. 128

¹¹ *Im Verlauf ...*, S. 118

¹² *69 Arten ...*, S. 17

¹³ ebd.

welche sich kaum erwärmte, gleichmäßig kalt blieb, erstaunlich viel sprach. Aus seiner einen Braue ragte ein Schamhaar, sich kräuselnd über die knittrige Stirn. Er blieb ohne die Schwankungen der handelsüblichen Spitzenspitzel. Überlegter, zögernder Schritt, ebensolches Sprechen. Sätze mit vielen reservationes mentales, der allumfassende Vorbehalt hatte Grogohr eingeholt und zwang ihn in die Knie; mit Würde, mit Würde. Dann langer ausgreifender Schritt. Dann schnelles Marschieren.»¹⁴ Das Ganze spielt in Moskvav, Herr Grogohr ist ein Herr Grigor, ein Spitzel oder doch kein Spitzel. An all den Laederachschen ICH-Figuren mag ich die Paarung von Intelligenz und Blödheit. Sie sind dermaßen kopfintelligent, daß sie davon gefühlsblöd werden, sich mit einem an Wissenschaftlichkeit grenzenden Durchblick zwanghaft kaputt analysieren. Ich mag ihre hilflose Arroganz, ihr großkotziges Jammern, die Hysterie ihrer Gefühle. Ich mag das Vulgäre am Verzweifeln. Ich mag Laederachs windigen Realismus.

Und das alles zusammen ist das Ausmaß der Laederachschen Geschichten, das meine ich, wenn ich sage: Das Epische an Laederachs Geschichten ist das Ausmaß.

Vor diesem und jenem und vor allem und vor allem anderen entsteht dieses Ausmaß durch die wunderbare Selbstironie des Jürg Laederach.

«Ich spielte sie alle der Reihe nach, sie waren nicht zu spielen»¹⁵, sagt Sigmund Keener so ungefähr im letzten Drittel des einen Romans. «Nenn mich also bedingungslos Laederach. Zehn Minuten bin ich er,» sagt Laederach im ersten Satz eines anderen Romans.

Und was soll ich dazu sagen?

Also unter der Bedingung muß ich sagen: Ich danke dir Jürg Laederach, daß du, und sei es nur im Geiste, in jedem deiner Sätze zehn Minuten lang drin bist.

¹⁴ *69 Arten ...*, S.157f.

¹⁵ *Sigmund ...*, S. 83

Samuel Moser, *Neue Zürcher Zeitung*, 13. Dezember 2003

Maximal minimal

«In Hackensack» – vier Einakter von Jürg Laederach

In Jürg Laederachs vier Einaktern, gesammelt unter dem Titel «In Hackensack», geschieht nichts, weil alles, was geschehen kann, immer schon geschehen ist. Alle Katastrophen, aber auch die Heilungs- und Läuterungsversuche. Das unterscheidet sie von der klassischen Tragödie. Laederachs Stücke handeln davon, wie es weitergeht, wenn es weitergeht. Ihr Skelett ist die nackte Mechanik von Beziehungsmaschinen. Fleisch am Knochen wird nicht gezeigt. Aber man kann es sich denken. In «Kanner» liegen zwei Männer Kopf an Fuss auf einem Brett in innigster Getrenntheit. Nähe «scheint eine unter das Vergrößerungsglas geholte Ferne zu werden», sagt Sriver. Kanner wiederholt immer nur den Satz: «Du kümmerst mich kaum.» Sriver erinnert Kanner an seinen Weg in die psychiatrische Anstalt. Er ist selber Kanner, spiegelverkehrt. Unter dem Brett ein Bunsenbrenner. Es tropft sanduhrmässig; Kanner und Sriver verschmelzen. Ein Pfleger misst das «Liquidum». Kanner piesackt mit einem «Distanz-Überbrück-Tool» (ausklappbarer Arm «wie zum Apfelholen auf hohem Baum») einen Papagei, der nur den Satz wiederholt: «Du kümmerst mich kaum.» Kurz vor Schluss noch ein letztes Aufflammen Kanners, er kotzt Sriver die Geschichte, die dieser hören wollte und schon wusste.

Komische Substanz

In «Wir nehmen Lift» fährt ein Lift munter rauf und runter, ab und zu steigt jemand ein oder aus, ein älteres Paar, zwei achtzig Zentimeter hohe Knaben, ein Mann, der einen Sarg an einer Schnur zieht, später ein zweiter, dann Handwerker, weil der Lift «verschraubt» wird. Oder ein Orang-Utan, das ginge ja noch. Aber wie bringt man «zehn Fliegen» in einen Lift? Die Personen sind austauschbar. Wer den Lift betritt, heisst «Noanoa». Sie definieren sich über das, was sie sagen, aber sie haben nichts zu sagen, die Eintretenden hängen sich an die Sätze der Aussteigenden. Draussen bleibt der Zuschauer, verwirrt ob dem Satz-Paternoster und seiner eigenen Demenz, wenn ihm die vorbeigelifteten Themenfetzen (Kühlschränke und Immobilien und Familien und Familien in Kühlschränken und Städtebau und männliche Sexualität und Salzburg und die Sexualität in Salzburg usw.) wie alte Bekannte vorkommen, deren Namen er vergessen hat. Hier zeigt sich die komische Substanz von Laederachs traurigen Stücken.

Man könnte Laederach für einen halten, der das Theater an den Rand des Nervenzusammenbruchs bringen will – wäre er nicht selber der Erste, der seine Einfälle unterläuft. Was soll ein Regisseur anfangen mit der Anweisung «Kanada»? Nichts! Nur keine Einfälle! Laederachs Stücke sind «minimal» wie die, die er 1981 unter dem noch geradezu mystischen Titel «Das fahle Ende kleiner Begierden» herausgegeben hatte. Sie sind nur noch minimaler, d. h., sie handeln noch maximaler vom Verschwinden. Eine andere Regieanweisung lautet: «hinübergehend, Welt verlassend». Verzweifelt heiter kommt das im Künstlerporträt «Mister Thelonious» daher. Thelonious ist noch, aber nicht mehr der Monk, sondern ein in den Fängen von Ehefrau, Schwiegermutter und Butterfragen aufgeweichter Hausmann. Wenn er die Fernsteuerung bedient, fällt das Frühstücksei ins kochende Wasser, und das Klavier spielt einen Akkord – nicht seinen, sondern den der Ehefrau, der Etüden übenden, Eiterbeutel werfenden, Nellie. Das Leben siegt immer.

Mit seinem «Ich als Thelonious» bleibt Thelonious aber in siamesischer Verbundenheit. Der nervöse Gang zwischen Tisch und Klavier ist das Produkt seiner zwei Lappen im Hirn. Seine «Schmerzmusik» ist zum Mundwerk mutiertes Handwerk: «In der Daumenperiode zum Anschlag auf die schwarzen einen gebogenen Daumen hochkant wie eine Tropenholz-Unterholz-Beilschneide fallen lassen . . .» Wörter und Sätze sind in Laederachs Stücken die Protagonisten, die Sprecher ihre stummen Antagonisten. Mister Thelonious' Äusserungen sind «Innerungen», mit denen er sich von sich in die Biografielosigkeit verabschiedet. Andere Figuren machen den Mund gar nicht auf.

Minimaler Agententhriller

Noch aufdringlicher als Thelonious' Frau Nellie schweigt der unfassbare Al Codge in «Codge's Phase». Codge's Phase ist die Verschiebung. Zwei, drei oder mehrere «MAN» warten auf ihn zur Vertragsunterzeichnung. Codge kommt nicht oder ist schon wieder weg oder ist immer schon da. Wenn MAN ihm die Hand drücken will, greift MAN durch ihn hindurch. Das ist der minimale, nackte Agententhriller: ein Flughafen, ein Koffer, eine Organisation, ein paar nervöse Typen. Nur nicht mehr

Einfälle, bitte!

Laederach, zuletzt hervorgetreten mit der Übersetzung des unübersetzbaren Buches «Alphabetical Africa» des Amerikaners Walter Abish, ist kein Übersetzer seiner selbst. «Erklärungen, so erkläre ich, werten ab», sagt Mister Thelonious. In diesen Stücken sind die Dinge, wie sie sind. Wer in «Hackensack» wohnt, wohnt in einem Wort, das nichts anderes meint, als was es meint: das nackte Grauen. Grund zur Aufregung gibt in Laederachs Stücken nichts. Auch die Regieanweisung «Kanada» bedeutet nichts anderes als: «Schnee. Hohe Kälte. Kahles Land». Daneben bezeichnet es im Stück noch die kurzen Pausen. An solche Verschiebungen sollten wir eigentlich gewöhnt sein. Und Hackensack ist übrigens eine Stadt in Amerika.

Kein vorschnelles Einverständnis

Jürg Laederach: In Hackensack. Vier minimale Stücke

Jürg Laederach steht im Ruf eines schwierigen Autors. Seine Literatur verweigert sich der leichten Lektüre. Dies gilt auch für die vier minimalen Stücke, mit denen er diesen Herbst aufwartet.

«Bei mir müssen sie nicht einverstanden sein», verlautbart eine der Figuren in «Codge's Phase», die wie alle andern mit MAN bezeichnet ist. Es geht um Verträge. Aber das ist nicht entscheidend. Wichtiger ist: bloss kein Einverständnis.

Um Einverständnis dagegen kämpfte der Bebop-Pianist Thelonious Monk während langen Jahren, bis es ihm spät zuteil wurde. Ihm widmet der leidenschaftliche Saxofonist Laederach das erste Stück. Mister Thelonious hinkt unsterk zwischen Klavier, Küche und Sitzgruppe hin und her, versuchend, die eigene viel geschmähte «Schmerzakustik» zu erklären.

«Meine Äusserungen seien höchstens Innerungen», hätten verständige Kommentatoren geschrieben, monologisiert er. Dazwischen unterbricht die stumme Nellie, seine Frau, zuweilen ihre Hausarbeiten und tippt eine «raindrop keeps falling on my head»-Melodie auf dem Klavier an.

Die karge Ausstattung, die monologischen Dialogschlaufen widersetzen sich wie Monks Musik dem schnellen Einverständnis. Ob ausschweifend wie in «Mister Thelonious» oder minimalistisch wie in der Film-Noir-Paraphrase «Codge's Phase», Laederach trommelt auf den Sprachkörper und erzeugt in ihm ein hohles Gerede.

Symptomatisch dafür ist «Wir nehmen Lift»: Stimmen, die allesamt NOANOA heissen, reden durcheinander und vermantschen unwillkürlich Familie und Kunst, Handwerk und Sexualität. Der Entfremdungseffekt basiert auf einer zuhörenden sinnentleerten Mechanik der sozialen Zwiesprache, in der formelhafte Leerhülsen ausgetaucht werden.

Die Nähe zum Drama Becketts wird inhaltlich am stärksten spürbar in «Kanner». Zwei Kranke liegen auf einer Pritsche aneinander gebunden und klagen sich ihr Leid. Beiden ist gemeinsam, dass die Komik ihrer Dialoge zwischen den Zeilen stecken bleibt, nicht an die Oberfläche dringt.

Leicht machen will es Laederach seinen Lesern nicht. Seine Stücke entfalten sich vor allem übers Gehör: über den Takt, den die strikte Verknappung des sprachlichen Ausdrucks anschlägt. Die vier minimalen Stücke unter dem Titel «In Hackensack» drängen daher förmlich auf die Bühne.

Splitterrede

Jürg Laederachs minimale Stücke

Der Chaosforscher ist wieder da: Es gibt doch ein Leben nach Suhrkamp. Der Schweizer Altmeister Jürg Laederach meldet sich auf der literarischen Bühne zurück, in dem er uns vier «minimale Stücke» präsentiert. Was das sein soll? Nun denn, Stücke sind nichts Ganzes, die Figuren dieser Einakter sind folglich keine Individuen, sondern ganz entschiedene Dividuen: teilbar mehr denn mitteilbar. Und minimal sind die Stücke, weil im Grunde immer nur eine Stimme spricht, zudem über sich selbst, über ihr Sprechen, das sich dividuiert.

Das erste Dividuum heißt *Mister Thelonious*, steht nicht allein auf der Bühne, doch seine Partnerin Nellie bleibt stumm, «näht meist» und «trägt ein einfaches Hauskleid». Thelonious trägt Splitter einer Geschichte über «Mein Ich als Thelonious» vor. Man weiß nichts Genaues, schon gar nicht als Leser, aber das muss auch so sein, denn «sobald man weiß, ist nichts mehr am Wissen dran».

Wir nehmen Lift spielt «zwischen drei Stockwerken» und gibt sich verstockt durch Dauerplappern. Alle auftretenden Personen heißen Noanoa, freilich ist Noanoa jedes Mal ein anderer. Noah? Arg verwässert. «Wovon träumt der Mann, wenn er kopuliert?» Noanoa und Noanoa und ihre gleichnamigen Mitlifter debattieren wortreich und sinnarm über «die Befreiung von allen Resten der Brunft». Was sehen wir auf der Bühne? «Ich sehe euch mit Besorgnis und mich mit hoher Besorgnis, wie ich euch sehe.» Das sind Perspektiven, die sich in sich selbst verknäulen, wir sehen nichts außer abgeschalteter Anschaulichkeit, «Kübel und Kabel sind, was übrig bleibt, wenn man aufs Bild verzichtet».

Codge's Phase ist eine dialogisierte Phrasensammlung im Gangstermilieu; alle Gangster heißen Man. Jeder Man leidet an einer «Dysfunktion», vielleicht auch an mehreren. «Ich funktioniere noch immer», sagt Man, vermutlich ist das die Dysfunktion. «Muss geprüft werden.» Es geht um Koffer, um Inhalte, freilich ist der Koffer leer. «So ist Al Codge.» Alfred Kolleritsch? Skripte für Man. Schließlich finden wir uns «im typischen neufundländischen Flughafenimbiss» wieder, wir wissen sofort, was gemeint ist, speisen wir doch habituell in neufundländischen Flughäfen. Und Abflug: «In einer Stunde stellt er die Uhr zwei Stunden zurück.»

Bleibt noch ein letztes minimales Stück, *Kanner* heißt es und lockt mit einer unerwartet langen Dramatis-*Personae*-Auflistung. «Die Stimmen» sind freilich nur Stimmen, der Papagei plappert sein Echo, der Pfleger pflegt fast stumm. Bleiben Sriver und Kanner, zu einem Brettbett verschmolzen. Kanner heißt Kanner, weil er noch etwas kann; Sriver heißt Sriver, weil er sagen kann: «Mein Name ist Sriver.» Schreber? Daniel Paul, vielleicht. Sriver erzählt in der zweiten Person eine Krankengeschichte, die wohl Kanners ist, «in triebhafter Unruhe». Diese fragmentarische Geschichte fokussiert schließlich die Gestalt eines weiblichen «Duschraum-Ichs», das freilich gern «einen zweiten Mich in der Nähe gesehen» hätte. Dividuiierung gescheitert, viele Ichs ergeben kein Ich, fliehen es vielmehr.

Falsch gezählt und falsch erzählt. Laederach erzählt nicht, er «entzählt», und das tut er auch, wenn er seine «verknoteten Reden» auslagert aus seinem gewohnten Prosa-Ich und sie Bühnenfiguren in Kopf und Mund legt. Ich ist ein anderer, so lernten wir früher einmal, aber nein, ich sind in Wahrheit viele; ob sie wirklich anders sind, ist freilich die Frage. Das Ich hat weiter nichts zu sagen als: Ich bin ich, ich bin ich als ich, ich spreche hier als viele Ichs. Laederach rächt sich als Laederach (das ist womöglich seine Dysfunktion), er weigert sich, etwas auszusagen, indem er etwas sagt (diese Weigerung ist seine Funktion). Der Sprechakt des minimalistischen Plappersers muss sich darauf beschränken, vom Sprechen zu sprechen, einem Sprechen, das alles negiert, wovon es spricht.

Übrig bleiben Sätze nicht etwa ohne Sinn und Verstand, denn sie referieren stets eindeutig auf Welt, aber diese Referenz kippt die referierte Welt stets in Aberwitz. «Der Bürger muss in die bauliche Frage rein» – das ist so ein Satz. Die stumme Nellie, erfahren wir von Thelonious, ist «die tüchtigste zuverlässigste Arbeiterin, die ich kenne, aber müsste ich genau sagen, was sie arbeitet, käme ich in Verlegenheit». Bei Laederach sind wir pausenlos in solch herrlicher Verlegenheit.
