

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 71 (2022)

Artikel: Am Wortgrund : zur Poetik im Werk Göran Tunströms
Autor: Dettwiler, Lukas
Kapitel: 3.2: En prosaist i New York (Ein Prosaist in New York; 1996)
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-981561>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„The images may be like words, but there
is no dialogue yet.“
John Berger

3.2 *En prosaist i New York* (Ein Prosaist in New York; 1996)

Für das tiefere Verstehen von Tunströms (Spät-)Werk bietet *En prosaist i New York*³³ eine breite Palette an Anschauungsmaterial. Aus dem Text lassen sich wesentliche Merkmale seiner Poetik extrahieren. Stil und Szenario der Story erinnern an die Trivialliteratur, Textsorte Liebesromanze, versetzt mit den für sie typischen Ingredienzen: eitler Schein, Geltungssucht, Narzissmus, Sehen und Gesehenwerden, Intrigen, Small Talk usw. Der Plot ist zeitlich um die Jahrtausendwende und räumlich im Dunstkreis der Kunstszene New Yorks mit ihren Galerien und Modehypes angesiedelt, die es zu befolgen gilt, will eine oder einer sich auf der Drehbühne ‚Kunstwelt‘³⁴ mit ihren Konjunkturschwankungen erfolgreich behaupten. Und so wimmelt es im ‚Prosaist‘, wie *Ein Prosaist in New York* auf den kommenden Seiten mitunter abgekürzt wird, nur so von Künstlerinnen und Künstlern, die sich in Szene setzen und zur Geltung bringen.

En prosaist i New York läse sich wie eine gewöhnliche Erzählung,³⁵ wäre da nicht *ein* Satz, von dem das ganze Geschehen und Gefüge dirigiert wird und der jegliche Zuordnung des Textes – am ehesten ein Wort- oder Kammerspiel, das sich in einem Kopf abspielt?³⁶ – zu einem gängigen Genre unterläuft. An der Autofiktion, Metapoesie und Auto(r)reflexion und der hermetischen Selbstreferenz der Erzählung lässt sich so vorzüglich ihr Werden im Wort nachvollziehen.

Auf ihren Kern reduziert lautet die „Handlung“: *Pictor trifft Autor* oder *Wörter vs. Bilder*. Der Schreiber betritt die Arena des Textfeldes mit (s)einem Satz, der Maler tritt auf die Bühne mit (s)einen Bildern.³⁷ Die beiden messen sich; aus dem Paragone geht der Schreiber als „Sieger“ hervor. Oder ist es ein lachender Dritter – der Satz (des Autors)? „Sein“ Satz „Eine leichte Brise ließ das Blattwerk in der Nachmittagshitze erzittern“ ist ebenso Wiege

33 *En prosaist i New York* liegt in der Übersetzung (vom Verf. L. D.) als Anhang bei. Unter der Sigle EPNY: Seitenzahl, beziehen sich alle Seitenangaben auf diese Originalausgabe.

34 Der Begriff ‚Artworld‘ stammt vom US-amerikanischen Kunstkritiker Artur C. Danto (1924–2013), der ihn 1964 in seinem Essay „Die Kunst“ „als unmittelbare philosophische Reaktion auf [Warhols] *Brillo Box*“ geprägt hatte. Vgl. Danto (1996: 52; in: „Wiedersehen mit der Kunstwelt: Komödien der Ähnlichkeit“; ebda.: [47]–70).

35 *En prosaist i New York* trägt keine Genrebezeichnung. ‚Erzählung‘ ist (vom Verf. L. D.) als Approximation gesetzt, um den Text dem Roman von Henning Berger gegenüberzustellen. Im Kolophon von Tunströms Publikation steht: „*En prosaist i New York* utges julen 1996 som en hälsning från Albert Bonniers förlag till vänner och medarbetare.“ [*Ein Prosaist in New York* wird als Gruss vom Verlag Albert Bonnier Weihnacht 1996 an Freunde und Mitarbeiter herausgegeben.] Weihnachtsgruß wäre somit die paratextuelle Angabe. ‚Weihnachtsgruß‘ ist jedoch keine Gattung. – Zur Gestaltung des Titelblatts: Der Autorname ist eingemittet und mit klar größeren Lettern gesetzt als der Titel rechtsbündig oben. Typografisch interpretiert hieße dies: „Göran Tunström“ ist der (eigentliche) Titel.

36 Oder *cinéma-roman*, respektive für den Text Tunströms adaptiert: *cinéma-nouvelle*.

37 Vgl. EPNY: 7: „drei riesige Leinwände“. Wie bereits in vielen anderen (Kon-)Texten Tunströms beobachtet, operiert die (Bild-)Geschichte mit einer Dreizahl.

wie Bahre der Erzählung: Er setzt *und* hält sie in Bewegung, über das Textende hinaus, als Dingsymbol sowie als perpetuiertes *punctum*³⁸ in einem imaginierten (Herbst-)Bild.

Der Maler heißt Bigard, der Schreiber heißt Tunström.

Beide, Tunström wie Bigard, suchen Anerkennung in der Welt des Plots oder der Geschichte, in der sie sich „bewegen“. Der bildende Künstler Bigard stammt von den Cayman Islands³⁹, Sprachkünstler Tunström kommt aus Schweden und hält sich vorübergehend in New York zur Schreibearbeit auf, wofür er auch einen Schreibort benötigt. Dieser Ort ist kein anderer als Bigards Mal-Atelier in Lower Manhattan, das der Schwede als Untermieter bezieht, ein topologischer Raum, in dem die Finanzwelt und die Kunstwelt dicht nebeneinander ihren Geschäften nachgehen und ineinander übergehen. Dass der Handel mit Kunst zu einer reinen Geldanlage oder Parallelwährung zu Geld⁴⁰ mutiert ist, beweisen die astronomischen Verkaufspreise auf Auktionen und Artmessen. Die Ikone aller Kunstikonen, das Ölgemälde *Mona Lisa* („La Gioconda“) von Leonardo da Vinci, ist (Stand 2017) im Besitz des Microsoft-Inhabers Bill Gates, dessen Bildagentur *Corbis* die Rechte am Bild vermarktet.

Die Handlung des Textes spielt in einer „Endzeit“, nach christlicher Zeitrechnung im Ausklang des 20. Jahrhunderts. Der Ort der Handlung, New York, gilt noch als die kapitalste aller Kapitalen und – man denke nur an den sich hartnäckig haltenden Tellerwäscher-Mythos – als ultimative Chiffre für Erfolg oder Misserfolg auf der ‚Welt‘. Was Prosaist ‚Tunström‘⁴¹ in seiner Story erzählt, ereignet sich alles nur kurze Zeit vor der Katastrophe, die am 11. September 2001 über die Stadt hereinbricht und als 9/11 (Nine eleven) in die Geschichtsbücher eingehen und die (Macht-)Verhältnisse über kurz oder lang neu ordnen wird.

Ein zweiter ‚Ort‘, außerhalb des Zeit-Raum-Kontinuums der Handlung(en) der Geschichte und gleichzeitig zutiefst in ihr verbürgt, bildet der Kopf des Autors, diese nicht greifbare Metaebene, in der sich die ganze Erzählung abspielt. Es geht ein Sog von ihr aus. Wer sich mit ihr und auf sie einlässt, ‚schmiedet‘ unwillkürlich eine Allianz mit ihr und bleibt für die Dauer der Lektüre in ihren Fängen.⁴² Wer sie liest, verstrickt sich nur allzu leicht in ihr und gerät kaum mehr aus dem Strudel heraus. Denn die Erzählung ist ein Wort-

38 „Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (*Es-ist-so-gewesen*), seine reine Abbildung.“ (Vgl. Barthes 2009: 105)

39 Die Inselgruppe in der Karibik, auch Kaimaninseln genannt, ist britisches Überseegebiet des Vereinigten Königreichs. „Ich bin dort geboren und aufgewachsen“, erklärt Bigard (vgl. *EPNY*: 7).

40 Beat Wyss: „Seit es Sammlungen gibt, ist Kunst eine Parallelwährung zum Geld, nur dass man mit Kunst viel besser prahlen kann.“ (Wyss 2017: 16–19, hier: 18) im Interview von Martin Helg mit dem Kunsthistoriker. Vgl. hierzu auch Wyss’ Essay *Nach den großen Erzählungen*, worin er die „Leitwährungen der modisch variierenden Metadiskurse“ nach 1968 reflektiert (Wyss 2009).

41 Die Redezeichen um den Ich-Erzähler, der Schriftsteller-Figur ‚Tunström‘, markieren die Differenz zum realen Schriftsteller Tunström. Die Narration findet im Grunde, wie erwähnt, im Kopf seines Erzählers statt, der sich alles ausmalt. Der Text zeigt ausgeprägt theatralische und allegorische Züge, die Personen im Stück agieren als *dramatis personae* und wirken wie Silhouetten.

42 Parallelitäten finden sich in Tunströms „Äventyr i motorbranschen“ [Abenteuer in der Motorenbranche], in der sich alles um das Dingsymbol Fortbewegungsmittel (Marke: Morris Minor) resp. um einen Roller dreht. In: ABF (1994: 79–87). Zu den Themen: Wiederholung, Scheitern-Reüssieren, Polyglossie, das schelmische Spiel mit der Sprache, das Erotische in dem Verhältnis ‚Ich-Du‘ und vieles mehr. Vgl. dazu Tunströms spielerisch-ernsten Selbstkommentar in „Författaren själv“ [Der Autor selbst] (ebda.: 76–78).

Bild-Kaleidoskop: Sie ist Schreibszene, Schreib-Szene und Bilder- und Mal-Szene in einem, eine höchst intrikate Semiose. Auf diese Weise verhindert der Text immer wieder, die richtige Lektüre-Distanz zu ihm einzunehmen. Dennoch, oder gerade darum, soll hier der Versuch unternommen werden, die Erzählstränge zu entwirren, um so ihre Erzählweise freizulegen. Auf wenige Striche gerafft, bilden die genannten Elemente das Textgerüst.

Dem Kerninteresse der Studie gemäß gebühren dem Wort und dem *einen Satz* ‚Tunströms‘ und dessen Bild jetzt die ungeteilte Aufmerksamkeit, stets im Reflex zu dem *Bild des Malers Bigard* und vice versa. Zur Übersicht ist eine schematische Textgliederung vorangestellt. Danach folgen fünf Zugänge, fünf Interpretationsansätze kursorischer Art. Kursorisch, weil mit dem Text, wie noch zu begründen sein wird, an kein Ende zu kommen ist. Seine Komplexität hebelt jeden Interpretationsansatz wieder aus.

Wenn im Folgenden Form und Inhalt der Geschichte – um sie in ihrer Kompositionslogik zu verstehen – seziiert werden (müssen), so geschieht dies im Wissen, dass *Ein Prosaist in New York* einem Möbiusband⁴³ gleicht, das, sobald an einer (Text-)Stelle aufgebrochen, umspringt, im Nu sich von einer neuen Seite zeigt, infinit neue Fragen (der Interpretation) aufwerfend.

Ein anderer Vergleich wäre derjenige zu einem in sich selbst eingerollten Strumpf, wie ihn Benjamin in der Miniatur aus der *Berliner Kindheit* beschrieben hat. Für Kinder ist ein solch eingerollter Strumpf zugleich Tasche und Inhalt. Mit Benjamins (GS, VII: 417) Worten geht es in der folgenden Textanalyse um den utopischen Versuch, mittels fünf grundverschiedener Ansätze der Enthüllung des Textverfahrens „die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen, wie die Kinderhand den Strumpf aus ‚Der Tasche‘“.

3.2.1 Schematische Gliederung von *En prosaist i New York*

- 1: Rahmenhandlung 1 („Tasche Vorderseite“): Ankunft Tunströms in New York, zusammen mit seinem Satz „Eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern“, den er unbemerkt über die Grenzen von Schweden in die USA resp. nach New York bringt. Vgl. *EPNY*: 3–4.
- 2–6: Fünf Binnenerzählungen („Das Mitgebrachte“). Vgl. dazu die Abschnitte 2: *EPNY*: 5–11; 3: *EPNY*: 12–19; 4: *EPNY*: 20–25; 5: *EPNY*: 26–34; 6: *EPNY*: 35–40.
- 7: Rahmenhandlung 2 („Tasche Rückseite“): Zerstörung des Bigardschen Bildes samt Wiederkunft des Satzes aus dem Notizbuch (Wachstuchheft) des Autors. Vgl. *EPNY*: 41.

3.2.2 Zugang 1: Das satirische Drama

- 1: Der Prosaist Tunström landet (aus Schweden angereist) in New York, wo er nach seiner Ankunft an den Grenzbeamten vorbei *einen Satz* ins Land schmuggelt: „Eine leichte Brise ließ das Blattwerk in der Nachmittagshitze erzittern“. Wie ein blinder Passagier ‚bezieht‘ dieser mit dem Autor zusammen das (Schreib-)Atelier an der Chambers Street, als sei er ein

43 Die Möbiusschleife oder die unendliche Schleife ist eine Fläche, deren Unter- und Oberseite, Innen und Außen, da in sich um 180° gedreht, ununterscheidbar bleibt. Benannt nach dem Leipziger Mathematiker und Astronomen Johann Ferdinand Möbius (1790–1868).

von seinem Geheimnis-Träger, dem Autor, separiertes ‚Ding‘. Dabei ‚sitzt‘ der Satz im Bewusstsein des Autors, steuert diesen mit seiner ganzen Macht.⁴⁴

Seitenumbruch (in der Originalausgabe) – Schnitt.

2: (,)Tunström(‘)⁴⁵ sucht nun einen Ort in der Stadt, an dem er an seinem Werk weiter-schreiben kann, und sieht in *The Village Voice*, dass ein Mann namens Bendel Bigard ein Atelier zur Untermiete anonciert. Beim Besichtigungstermin lernt er den Künstler Bigard und seine 120 m² Loft nahe der U-Bahn-Station Chambers Street kennen. Sie werden sich einig über den Modus der Untervermietung. Bei dieser Gelegenheit zeigt dieser auf „drei riesige Leinwände“, die der Grund seien, weshalb er untervermiete. „Sie sollten nämlich an eine Ausstellung auf die Cayman Islands.“ In New York verkaufe er leider seine Kunst nicht. In allen Ländern (der Welt) würden Künstler geehrt und geachtet, nur nicht auf den Caymans, diesem „Steuerparadies“. (EPNY: 7) Im Übrigen teile er sein Atelier mit einem „anderen so genannten Künstler“, der es aber nur selten nutze, er „[m]acht Collagen, Damen in Slips“. „Er hat einen Job, *träum[e]* wohl davon, Künstler zu werden. Wie viele in der Reklamebranche.“ (EPNY: 8) Anschließend an diese Unterhaltung, in der Bigard, frustriert und erfolglos, sich auch über die neuesten Kunsttrends auslässt, zeigt er (,)Tunström(‘) noch die wichtigsten Geschäfte für Besorgungen des Alltags rund um den „Block“. Bevor er ihm sein Atelier ganz überlässt, bittet er ihn um den Gefallen, die drei Bilder im Januar in die Galerie *Tribeca Novelties* zu bringen. Er sei eingeladen, diese dort im Januar zu präsentieren, könne sie jedoch selbst nicht vorbeibringen. Bigard verlässt danach New York in Richtung Cayman Islands.

Seitenumbruch (in der Originalausgabe) – Schnitt

3: Der Autor bezieht das Atelier als Untermieter und schreibt dort seinen Satz „nieder auf ein Blatt Papier. Zum ersten Mal konnte ich mich zurücklehnen und ihn in seiner physischen Offenbarung betrachten. Zwölf Wörter, die zusammen den Satz bildeten, der eine Welt eröffnen *könnte*. Ein besonderer Augenblick im Leben eines Prosaisten: man will nicht, wagt es nicht, einen zweiten Satz einzufangen.“ (EPNY: 12) Sein Versprechen gegenüber Bigard nicht vergessend, bringt er – da dieser sich anders entschieden hatte – anschließend „drei kleinere“ Bilder in die Galerie *Tribeca Novelties* und übergibt sie dort einem „eigentümlich blondierte[n] Mensch[en], eine Installation für sich“, „die Docke“ genannt. Nach dem Preis gefragt, orientiert sich ‚Tunström‘ an den Preisen, die er in einem Katalog mit Werken von einem Maler namens „Pollock, Jackson Pollock“ auf dem Pult der Galeristin liegen sieht, und beschließt „einen Zehntel von Pollocks Preisen anzuschreiben, was immerhin eine ganz nette Summe ergab, ich setzte \$ 50’000 hin, unterschrieb mit Bendels Name“ (EPNY: 13).

44 Vgl. Thüning (2009). *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts.*

45 (,)Tunström(‘) steht für die Schwellenfunktion realer Autor/Schriftsteller-Figur. Die spiegelbildliche Personifikation oder Schriftsteller-Figur Tunström wird mit einfachen Redezeichen markiert: ‚Tunström‘. Die Fiktion ‚Tunström‘ mit zweifachen Redezeichen: „Tunström“.

Eine unheilvolle Verwechslungskomödie nimmt ihren Lauf; ein intrikates Machtspiel zwischen Wort und Bild setzt ein. Beim Abgeben der drei Bilder wird ‚Tunström‘ automatisch als ihr Schöpfer betrachtet und identifiziert. Von der „Docke“ nach ihrem Werktitel befragt, bezeichnet dieser Bigards Bilder kurzerhand mangels Titel mit „Landschaft I – III“.⁴⁶ Seine Bringschuld eingelöst, kommt nun der Satz zum Zug, mit welchem der Autor in der Rahmenhandlung 1 prominent in Erscheinung trat und dessen „Lockruf“ vom Autor variantenreich modifiziert wird: „Eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern.“ Dieser Satz, der von ‚Tunström‘ als „mein Satz“ bezeichnet und gelegentlich wie ein Lebewesen betrachtet wird („hier sollte mein Satz sich wohl fühlen“; *EPNY*: 6) evoziert ein (Stimmungs-)Bild – flirrend wie die Erzählung selbst.

In insgesamt vier Sätzen oder Sequenzen wird „der Satz“ nun umspielt oder variiert. Diese Gedankeneinschübe oder Par-*en*thesen sind jeweils typographisch eingerückt. Sie schichten und überlagern sich.

Sequenz 1 (*EPNY*: 14): Thematik: Suche nach Identität. „Er“ ist der jüngst noch gewesene ‚Tunström‘, wird von der „Docke“, wie von allen anderen bereits aber als Bigard identifiziert.

Eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern. Er kam wieder zu sich bei der Erinnerung an einen dunklen Gedanken: sein Name war einmal ein anderer gewesen. Doch welcher? Er klaubte an den Sprossen der Parkbank und suchte in einem stillen Gebet nach genau *dem* Namen, dem allerersten einer Serie falscher Identitäten, unter denen er seit Jahren zu leben gezwungen war.

Sequenz 2 (*EPNY*: 15): Thematik: Karnevalistisch durcheinandergewürfelte Kulturgeschichte oder Allotria. Die polyvalente Pointe hier besteht darin, dass ein „Don Augusto Silva de los Angeles“ (ein Brasilianer dem Namen nach) unmöglich je die zitierte Fußnote gelesen haben kann, und falls dennoch, den wirklichen Autor des Zitats, Wilhelm von Humboldt, offenbar mit „einem Joseph von Humboldt“ verwechselt, eine Unbedarftheit, ein Humbug, der einem ein Schmunzeln abringt, denn der preußische Gelehrte lebte von 1767–1835, bereiste ganz Südamerika und war unmöglich am Comersee in Italien des 20. Jahrhunderts anzutreffen, wo Don Augusto ihm angeblich begegnet sein will.⁴⁷

46 Zu (der Metamorphose von) Bigards Bildern sei hier marginal festgehalten: Zuerst sind sie „drei riesige Leinwände“ (*EPNY*: 7), später „vollständig verändert“ (*EPNY*: 10), bei der Abgabe in der Galerie effektiv nur noch „drei, kleinere, frühere Bilder“ (*EPNY*: 13). Im weiteren Verlauf der Narration werden die drei Bilder individualisiert zu Landschaft II und Landschaft III, eine Landschaft I existiert im Text nicht (explizit). Gewichtiger als diese Bild-Verwandlung scheint ihre intranarrative Verknüpfung mit „dem Satz“ zu sein; der Anfang der Binnenerzählung erklärt nämlich: „Der Satz benötigte das [leeres Schreibpult, große Loft, spuckender Heizkörper] für alles, was er beherbergte. Für die Versprechen, die er gab. Hoher Raum, weite Landschaft und in seiner Mitte, noch ungeboren, einige schmerzhaft beleuchtete Figuren.“ (*EPNY*: 6) Was ist und wo ist diese „weite Landschaft“? (Ist es vielleicht das vom Satz hingetuschte (innere) Landschafts-Bild „Eine leichte Brise ließ das Blattwerk in der Nachmittagshitze erzittern“ selbst?) Wer sind die Figuren und wo sind sie? (Sind es die darin eingezeichneten oder die sie „bevölkernden“ dramatis personae?)

47 Don Augusto zitiert (unwissentlich korrekt) aus Wilhelm von Humboldts 1836 erschienener Schrift „Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java“, der Einleitung zu dessen *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren geistigen Einfluss auf die Entwicklung des Menschengeschlechts*, respektive aus Ingardens *Das literarische Kunstwerk*, worin Humboldts Statement in § 11 *Sprachlautliche Gebilde höherer Stufe und ihre Charaktere* in Anm. 2 (vgl. Ingarden 1960: 43) angeführt wird. Die von Don Augusto aufgrund unaufmerksamen Lesens fälschlicherweise mit einem Joseph von Humboldt assoziierte Erklärung W. v. Humboldts ist also Zitat eines Zitats. Ingardens Anm. 2 ist eine Ergänzung zu Humboldts Aussage: „Gewiß, die Einheit des Satzsinnens sowie die Besonderheiten der

Eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern. Don Augusto Silva de los Angeles klappte das Buch zu, das er gerade am Lesen war: Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Ein Satz in einer Fußnote versetzte ihn in Pausenstimmung: In der Wirklichkeit wird die Rede nicht aus ihr voran gehenden Wörtern zusammengesetzt, sondern die Wörter gehen umgekehrt aus dem Ganzen der Rede hervor. W. v. Humboldt. Er rief zu seiner Frau: „Ilse, sind wir nicht einmal einem Humboldt begegnet, einem Joseph von Humboldt? Langes Elend mit Schnurrbart? Am Comer See?“ Die Frau, die gerade am Pool mit dem Ausnehmen von Fisch beschäftigt war, erstarrte und wendete sich heftig ab. Sollte das nie ein Ende nehmen?

Sequenz 3 (EPNY: 15): Thematik: Ein leises Fortspinnen des Gedankens – über spielerisch angedeutete Funktion von Hilfsverben wie „müssen“ – über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (am Ende der Sequenz) einer „sie“, etwas vernebelt zwar von Alkohol. Die Auslassungspunkte zum Schluss animieren dazu, eine Fortsetzung der Geschichte sich selbst auszudenken.

Eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern. Von weitem immer trügere Wellen an den Strandsteinen. Sie nippte an ihrem eiskalten Drink. Der Erfolg hat mich oberflächlich gemacht, dachte sie, aber das ist wohl der Preis für ein Leben auf der Sonnenseite. Sie schloss die Augen. Immerhin stellt man hier keine Fragen. Ich erinnere mich an die Zeit, als man wirklich Fragen gestellt hat. Sie verabscheute die Sonne, aber wohin hätte sie gehen können, jetzt, da sie vermögend war. Sie bestellte einen weiteren Drink, der einzige Trost der geistig Armen, um sich zu erinnern, was ihr in den Sinn hätte kommen sollen. Zu tun? Zu sagen? Beim dritten Drink waren „müssen“ und all ihre Kusinen aus ihrem Wortschatz gestrichen. Und mit einem Mal war es Abend ...

Sequenz 4 (EPNY: 16): Thematik: Gemeinplätze. Wie klisierte Sätze aus dem Register der Trivalliteratur wirken die Gedankensplitter. Wer ist oder war hier „Ich“? Wer ist Britta? Es bleibt alles im Vagen. Der wichtigste Unterschied zu den zwei vorangegangenen Modifikationen ist: In Sequenz 4 fehlen jegliche Überlegungen sprachphilosophischer Art. Die Szenerie (der kontrollierende „Blick in den Nachbargarten“), die Namensgebung (Britta, ein sehr verbreiteter weiblicher Vorname in Schweden) ist einem Alltagsrealismus verpflichtet, um wie in einem Unterhaltungskrimi ‚suspense‘ zu erzeugen:

Eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern. Ich warf einen Blick in den Nachbargarten. Keine Bewegung hinter den Gardinen. Wo steckte bloß Britta?⁴⁸

Satzfunktionen bewirken es, dass auch die zu einem Satze gehörenden Worte zusammengehören und daß sich sogar eine für den Satz als solchen charakteristische Satzmelodie herausbildet, die übrigens noch verschiedene Modifikationen zulässt.“ ‚Tunströms‘ Satz [*Eine leichte Brise...*] auf den Folien von Humboldt und Ingarden gelesen, ist somit die in Literatur und Sprachspiel umgesetzte Periphrase beider Aussagen, wobei dem Ablaichen der „charakteristischen Satzmelodie“ und den „Modifikationen“ ganz besondere Beachtung zukommt. Vgl. „Das wahrhaft selbständige Gebilde einer Sprache bildet eben nicht das einzelne Wort, sondern der Satz.“ (Ingarden 1960: 43; *Das literarische Kunstwerk* kam 1976 auch auf Schwedisch heraus.) Welche Relation besteht zwischen Wort und Satz? Es ist auch die Frage nach dem Huhn und dem Ei. Eine Frage mit der Qualität des Ouroboros; der (Wort-)Kopf ‚beißt‘ sich in seinen (Satz-)Schwanz. Die Stelle spricht somit auch von der „Unhintergebarkeit der Sprache“ (Elmar Holenstein). Vgl. auch EPNY: 6: „Mehr wusste ich nicht, noch nicht einmal, ob Der Satz in seiner Schlussphase angelangt war, weder was seinen *Wortlaut* noch was seine *Bedeutungsschichten* anbetraf, da mehrere Wörter in diesen Tagen der Wohnungssuche an meinem Bewusstsein zu kratzen begannen: ‚ließ‘, ‚des Baumes‘, ‚erzittern‘.“ (Hervorhebung durch Kursivierung vom Verf. L. D.).

48 Möglicherweise handelt es sich bei dieser Sequenz um ein leicht abgewandeltes Selbst-Zitat Tunströms aus *Hallonfallet* (was noch nicht belegt werden konnte).

Bei seinem Botengang zur Vorvernissage trifft ‚Tunström‘ auf Susanne („Da begegnete ich Susanne.“ *EPNY*: 16). Sie hält ihn unerklärlicherweise für ihren, über alles geliebten (Ehe-) Mann Bigard. Hier spätestens ist sein Phantomcharakter unübersehbar. Eher ein Schemen, eine Stimme, ein herumgeisterndes Wesen als eine reale Figur. Unvermittelt nimmt eine Liebelei und damit eine Dreiecksgeschichte ihren Anfang. Als Vanessa St Just, das teure Model, diese „vom Planeten Venus herunter gestiegenen[e] Schönheit“ (*EPNY*: 18) bei der Vorvernissage sich anschließend vor Bigards *Landschaft III* in Pose wirft und zusammen mit ihm, respektive „Bigard“, im Blitzlichtgewitter von einer Schar Fotografen abgelichtet wird, steigert sich der Wert des Bildes, den Gesetzen des Kunstmarktes gehorchend, augenblicklich. Alle Muster und Klischees der Kunstmarktwelt werden aufgeboten, um diese zu karikieren. Und wie im nächsten Moment das Model Bendel (i. e. ‚Tunström‘) fragt: „Darf ich Bendel sagen? Das hier ist eine Werbepromenade. Für meinen Körper.“ (*EPNY*: 19), wird dieser, durch die photographische Wiedergabe dieses Moments in einem Magazin, fortan als Bendel „verkauft“. ⁴⁹ Die Tatsache, dass der richtige Bendel an der Vorvernissage gar nicht anwesend ist, erleichtert die „Authentifizierung“ dieser Zuschreibung. „Im Magazin steht geschrieben, dass sie mich küsst.“ (*EPNY*: 19) Schließlich will Vanessa St Just das Bild Bendels (*Landschaft III*) kaufen. Das geht so vonstatten (*EPNY*: 25–26):

– Mr Bigard, ich möchte, dass Sie mir Ihr Bild nach Hause bringen, sobald die Ausstellung zu Ende ist, und wir regeln die ökonomische Seite der Sache. Hier ist meine Adresse, es ist nur ums Eck.

Seitenumbruch (in der Originalausgabe) – Schnitt

4: „Bendel“ steht mit dem Bild in Vanessas Wohnung. Es soll genau an der Wand gegenüber dem Bett gehängt werden. „Ein Hauch karibisches Blau, jeden Morgen, wenn du im Winterdunkel New Yorks erwachst.“ (*EPNY*: 20) schmeichelt ihr „Bendel“. Jetzt will sie dem Künstler noch näherkommen und bittet ihn in ihr Bett. Doch daraus wird nicht das, was der Eingeladene sich vorstellt oder erhofft. Der Autor treibt auch ein Spiel mit möglichen Leserwartungen. Statt einer Liebeszene bekommt „Bendel“ Hochglanzmagazine serviert, sieht darin Vanessa als Model für Bademode abgebildet, oder sie gibt ihm ein Video, das er sich ansehen solle, während sie selbst wieder Toilette macht für ein nächstes Date. Das „Rendezvous“ nimmt abrupt ein Ende. Konsterniert sagt „Bendel“ zu sich selbst: „Ich bin gegangen. Auch wenn nicht ich es war, der gegangen ist, kurz, ich ging also, doch wer das war, habe ich nicht verstanden.“ (*EPNY*: 25)⁵⁰

Seitenumbruch (in der Originalausgabe) – Schnitt

5: In der Folge kommt es stattdessen zu einer „echten“ Begegnung zwischen „Bendel“ und Susanne. Die Ereignisse in der Situationskomik der Verwechslungskomödie Autor-Maler

49 Einmal mehr wirft der (Sub-)Text damit die Frage nach dem (Kauf-)Wert eines Kunstwerkes auf.

50 In der folgenden „Liebeszene“ fällt der angebliche Spruch des „Filmstar[s] der Vierzigerjahre“: „So kann man sterben. Betty Sheridan.“ (*EPNY*: 30), was Bigard verleitet, Vanessa kurzzeitig mit Betty anzusprechen. Die demaskierende Volte spätestens offenbart, in welch falschem Film – oder in welch verwirrenden Traumbild? – sich die beiden begegnen, denn eine Betty Sheridan lässt sich in der Filmgeschichte nicht auffinden, hingegen Beatriz Sheridan (1934–2006), Pionierin der mexikanischen Telenovelas, deren Asche in einer der Buchten des Bundesstaats Quintana Roo (!) ins Meer gestreut wurde. Vgl. hierzu https://en.wikipedia.org/wiki/Beatriz_Sheridan (abgerufen am 04.08.2021).

beginnen sich in der Affäre mit Susanne in dieser längsten Sequenz zu überschlagen. Zunächst jedoch bedeckt Schnee das Geschehene.⁵¹ Schnee fällt über die „Warren und die Chambers, die Houston und Spring, die Green Street und den Washington Square, wo ich mich gelegentlich hinbegab und versucht hatte, dazu zu gehören, indem ich die Luft schnupperte und mir Mühe gab, nicht an Henry James zu denken, den alten Dickwanst, der die Dramen der perfekten Intelligenz schrieb, wo keine Waschbecken, Toiletten oder Waschküchen die schimmernde Prosa störten, die einer mit dem Suchen eines Flusspferdes nach einer Erbse verglichen hat.“ (EPNY: 26) Nostalgisch blickt der Prosaist aus einer Doppelperspektive auf das Erlebte, und mit einem Seitenblick auf den Intertext von ‚Kollege‘ Henry James konstatiert er, jenem sei es (beim Schreiben) besser ergangen. „Die Unbändige Schönheit“ Susanne rüttelt ihn auf aus den Träumereien, plötzlich steht sie, als Journalistin „verkleidet“ vor der Tür seines Loft an der Warren Street und begehrt Einlass. Während sie ihn nach seiner Herkunft und seiner Identität fragt, trinken sie ein Glas Rotwein – und kommen sich dabei immer näher. Zwei „Individuen“, beide mit einer falschen Identität „zweiten Grades“ versehen: „Bigard“-‚Tunström‘ redet in Zitaten von Derek Walcott, Susanne, die angebliche Partnerin Bigards, die den echten vom falschen nicht mehr zu unterscheiden weiß, gibt sich als die Ghostmalerin Marilyn Montez aus, die erfolgreiche Künstlerin, die sich mit dem Abbilden von auf der Leinwand vergrößerten Diabildern weiblicher Geschlechtsorgane und Brüste einen Namen macht (EPNY: 32). In diese surreale Phantasmagorie verstrickt, versteigen sich „Bigard“ und „Montez“ in einen Liebestaumel. Danach begeben sie sich direkt in *Plazas Austernbar*. Dort erlaubt uns der Prosaist, ihm Satz um Satz bei der Verfertigung seines Sprachkunstwerkes zuzusehen, wenn es da heißt (EPNY: 32):

Wir saßen in Plazas Austernbar und wärmten uns an einer Clam Chowder.⁵² Clam Chowder mag ich nicht besonders, doch weil dazu *Eine leichte Brise* nicht richtig passte, wollte ich es mit einem anderen Satz versuchen, also begaben wir uns unter dichtem Schneefall über der Avenue hierher, damit ich dies schreiben konnte: „Wir saßen in Plazas Austernbar und wärmten uns an einer Clam Chowder.“

Seitenumbruch (in der Originalausgabe) – Schnitt

6: Bendel Bigard kommt unangekündigt früher von seinem Aufenthalt in der Karibik zurück und erkennt sein Atelier nicht wieder. Es kommt zum Showdown. Er gerät außer sich, als er erfährt, dass sein Bild *Landschaft III* verkauft worden ist. Er verlangt es unverzüglich zurück. Auch Vanessa hat kein Interesse mehr daran. Das Bild in ihrem Schlafzimmer hätte bloß ihrem Image geschadet und ihre weitere Karriere bedroht, gaben ihre Agenten zu bedenken.

Seitenumbruch (in der Originalausgabe) – Schnitt

51 Dieser Schnee besitzt auch metaphorische Kraft. Er überdeckt das Geschehene nicht nur, sondern löscht es, wie ein Freudscher Wunderblock, um für Neues eine neue Projektionsfläche (das nächste, noch unbeschriebene Blatt) bereit zu halten.

52 Eine sämige Muschelsuppe – deren wichtiger Bestandteil die *clams/Venusmuscheln* bilden – passt zu einem Rendezvous selbstredend besser als eine leichte Brise.

7: Bildersturm. Bigard zerstört sein Bild in dem Augenblick, als er es wieder erhält. Auf den jähren Auto-Ikonoklasmus von Pictor Bendel folgt das Autodafé ‚Tunströms‘. Der Prosaist entpuppt sich mit dem Selbstzitat seines *Satzes* „eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern“ als der Dieb, der Worte auch aus seinem eigenen (Notiz-)Buch leiht, nicht nur bei anderen Autoren, aus deren Werken er seine Figuren zitieren ließ. Die Erzählung kommt so an ihr Ende. Das letzte Wort hat der *Satz*. Um ihn zu verstehen, wird er hier im Kontext des ganzen letzten Abschnitts wiedergegeben. In ihm wird der *Satz* über zwei – signalisiert auch im Satzspiegel (s. *EPNY*: 54–[55] – Stufen transponiert.

Ohne jegliches Gefühl von Triumph kehrte ich mit dem Bild zu Bendel Bigard zurück. Er warf einen kurzen Blick darauf, bevor er Rahmen und Leinwand zerschliß:

– Um Gottes willen, was für ein Scheißbild. Wie dumm von mir! Aber typisch für mich. Was hätte ich nicht alles anstellen können mit fünfundzwanzigtausend Dollars. Vielleicht wäre sogar Susanne wieder zu mir zurückgekommen.

– Schon möglich, muss ich darauf erwidert haben. So steht es auf einer Seite in meinem schwarzen Wachstuchbuch:

„Schon möglich“, antwortete ich, „aber das kommt nun zu spät. Susanne und ich fahren am Weihnachtsmorgen nach Quintana Roo.“ Bendel seufzte: „Typisch für mich. Na dann, viel Glück, aber lässt mich damit in Ruhe.“ Das war unsere letzte Begegnung. Denn am nächsten Tag fuhren wir los, Susanne und ich. Nach Quintana Roo, mit seinem Strand und dem blauen Meer und dem gelben Sand. Das ist Quintana Roo. Wir lagen in Liegestühlen und nippten an einem eisgekühlten Orangensaft, von Ferne krächte ein Hahn und eine leichte Brise ließ das Blattwerk des Baumes in der Nachmittagshitze erzittern.

Diese Entlarvung (er)hebt die Erzählung, über die Stufen der Einrückung, auf die Ebene der Fiktion der Fiktion, holt sie gleichzeitig herunter, indem die faktische, oder genauer, angebliche Herkunft des Satzes gelüftet wird: das Wachstuchheft des Prosaisten. Der über zwei Dutzend Erwähnungen gebildete Satz-Wurm „Eine leichte Brise ...“ verhakt so „am Ende“ seinen Kopf in den Schwanz, seinen Anfang und Ursprung. Eine unauflösbare, „endlose“ Geschichte, deren buchstäblicher Schluss-*Satz*, vom zirkulären Textganzen entbunden, sich als selbstständiges, von der (Binnen-)Narration abgenabeltes *Bild* zeigt, kommt zum Vorschein und zeichnet sich (ins Unendliche) ab.

Susanne ist die auserwählte, die im allerletzten Satz – mit dem Autor vereint im *Keim*-Satz aufgehoben – sich mit ihm zu einem „Wir“ vereint. Ein idyllischer Ausklang, ein „Happy End“ ohne Ende (auch ohne Erlösung, denn das Bild bleibt „Entwurf“). Alles wird in der Schwebe gehalten, immerhin wenigstens scheint die Herkunft des Satzes geklärt. Doch ist *der Satz* ein Schlüssel zu einem Schloss, das sich, wenn überhaupt, nur von innen, öffnen lässt.⁵³ Als Leser stehen wir vor ihm, ohne zu wissen, ob wir es von innen oder von außen betrachten (sollen). Am Ende verharren wir – jetzt am Ende der Lektüre – kafkaesk auf der Schwelle wie der „Mann vom Lande“ vor dem Gesetz. Oder ‚dahinter‘ – denn ‚Innen‘ und ‚Außen‘ haben ihre Signifikanz eingebüßt.

Es gibt keinen ‚Schlüssel‘ zu diesem Text.

Verwandt den drei „Königinnen der Nacht“ stellten sich die drei Gehilfinnen in den Dienst der Kunstwelt: eine Galerieassistentin, „Docke“ genannt, ein „eigentümlich blondierter Mensch“, Susanne, die angebliche Geliebte und Partnerin Bigards, und das

53 Schloss steht hier als pars pro toto für die „Gesamtheit“ aller Schlüssel-Stellen im Text.

Topmodel Vanessa St Just (Vanessa Vanille). Die Assistentin ist namenlos (der „austauschbare“ Typus Vorzimmerdame). Susanne, von ‚Tunström‘ ebenso begehrt wie von Bigard beherrscht, weckt die Assoziation an Jacopo Tintoretts berühmtes Bildnis der „Susanna im Bade“.⁵⁴ Der Namenskomplex Vanessa St Just ist schleierhaft wie seine Figur. Erfunden in Jonathan Swifts Gedicht „Cadenus und Vanessa“ (1726), bezeichnet der Name auch eine Schmetterlingsgattung, was für das flatterhafte Wesen der Erzählung sprechend ist. Der heiligende Namenszusatz „St“ [Saint] zu Vanessas Nachname Just, der im Englischen ein Füllhorn an Bedeutungen enthält, versieht diese „Sibylle“ mit höheren Würden und Weihen. An welchem Grad der Phantastik ist die zwischen höchster Banalität und raffinierter Komplexität oszillierende Erzählung nun angelangt? Nach dem Wendepunkt in 6 (letzte Binnenerzählung) sollte die Frage beantwortet werden können.

Der Prosaist ließ uns *in actu scribendi* über seine Schultern zuschauen, „teilhaben“ an seiner Spracharbeit, den Prozessen und Stadien beim *Schreiben und Streichen* (Gisi 2011) von Wörtern und Sätzen. Die Erzählung veranschaulicht, dass ein Schriftsteller (tendenziell) permanent „am Schreiben“ ist⁵⁵ und mitunter in Bildern denkt. Die Erzählbewegung der Geschichte verläuft vom Kopf des Autors über seine Hand in sein Notiz- oder Entwurfsbuch, um später, abermals abgeschrieben, als *En prosaist i New York*, Publikation zu werden. Ein Prosaschriftsteller plaudert aus dem Nähkästchen des literarischen Schreibens, lautet die Quintessenz einer ersten Lektüre. Oder: Die Erzählung beinhaltet auch ihr verspieltes *Making-of*. Diese metafiktionale Machart erinnert an Benjamins Strumpf, in dem die „Tasche“ und das „Mitgebrachte“, „Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind.“ Ein Denkbild, das verwandt ist mit Derridas ‚invagination‘.⁵⁶

54 Tintoretto (1518–1594) schuf mit seinem berühmten Gemälde (1555/56) der biblischen Geschichte um Susanna, die Frau eines reichen Babyloniers, die von zwei älteren Männern (Richtern) begehrt wird, sich standhaft deren Verführungen widersetzt, jedoch von jedem der beiden auf andere Weise vor Gericht verleumdet wird, ihren Ehemann betrogen zu haben (einmal unter einer Eiche, einmal unter einer Zeder). Die Lüge der Lüstlinge wird beim Gerichtsprozess gegen Susanna offenkundig, die Männer der Verleumdung überführt und die Frau freigelassen. Vgl. dazu das apokryphe Buch Daniel (Dan 13, 1–64, hier 13, 9: „Da regte sich in ihnen die Begierde nach ihr. Ihre Gedanken gerieten auf Abwege und ihre Augen gingen in die Irre.“).

55 Die vier Verwendungen oder Kontextualisierungsmöglichkeiten des Satzes (Sequenzen) zeigten dies drastisch mit dem Einblick „in den Kopf des Autors“, seine „Denkfabrik“.

56 „It is taking the form of an *invagination* through which the trait of the first line, the borderline, splits while remaining the same and traverses yet also bounds the corpus.“ Attridge (1992: 236; in „The Law of Genre“; ebda.: 221–252). – Die Konsequenzen von Derridas minuziöser Analyse von Blanchots *La folie du jour* mit der Engführung genre (Gattung)/mode (Verfahren/Methode) auf Tunströms *Prosaist* übertragen, lässt auch dies multimodale Textgebilde in seiner Gesamtanlage als „double chiasmatic invagination of edges“ (vgl. Derridas Schema in: Attridge 1992: 238) erscheinen. Eingehendere Vergleiche der beiden Texte werden an dieser Stelle nicht angestellt. Es sei lediglich konstatiert, dass *La folie du jour* von Derrida keinem Genre zugeschrieben wird (vgl. Attridge 1992: 231), dass Blanchots Text eine ähnliche Länge resp. Kürze aufweist wie Tunströms, beide Texte erstmals an einem peripheren Ort publiziert wurden (Blanchots 1949 in der Zeitschrift *Empédocle* unter „Un récit?“, Tunströms als Separatum „julhålsning“ 1996). Beiden Autoren gemeinsam ist die Erfahrung des Schreibens als prekärer (eig. ‚widerrufbarer‘) Akt, beiden Texten ist bei aller Verschiedenheit der parthenogenetische Charakter gemein. Der Term ‚Invagination‘ entstammt dem Jargon der Medizin und Biologie und meint dort heute noch die Einstülpung eines Bestandteils (einer Organ- oder Gewebeschicht) in einen anderen. – Vgl. hierzu das Nachwort zu Blanchots *Der Wahnsinn des Tages*, „Eine unmögliche Fiktion“ von Michael Holland, in: Blanchot (2016: 43–[78]).

Das Schreiben, Um- und Niederschreiben von Sätzen und Satzanfängen wird bereits in *Prästungen* thematisiert, wo der angehende Dichter ‚Göran‘, im Vergleich zu seinem Antagonisten Lars, der sich zur Bildenden Kunst hingezogen fühlt, von sich selbst sagt: „Als Dichter war ich besser vorbereitet, hatte ich doch in meinem Tagebuch schon dreiundzwanzig fantastische Romantitel zusammengeschustert, u. a. ‚Adam ohne Schlüsselbein‘ sowie mehrere Einleitungssentenzen: ‚Es war Nacht. Sebastian konnte nicht schlafen‘, ‚Eines Tages, als ich in Kopenhagen über die Vesterbrogade ging...‘“ (*PRÄ*: 116).

In *Sunne* diente dem angehenden Schriftsteller ein Tagebuch als Ort der Aufbewahrung von Ideen und Impressionen. Der Prosaist (in New York) führt Buch über seine Skizzen und Entwürfe in einem Wachstuchheft.

3.2.3 Zugang 2: Der Tanz mit einem Satz

Nach einer ersten Lektüre hinterlässt *Ein Prosaist in New York* leicht den Eindruck, einem literarischen Jux um einen närrischen, von einem Satz leibhaftig eingenommenen, buchstäblich ergriffenen Autor aufgeessen zu sein, gefasst in parodistisch gebrochene Altherrenprosa. Dieser Befund ist nicht unzutreffend (und vielleicht ist eine solche Lesart nur eine vom Autor intendierte List, um so deren Antiphrase einzufordern). Es mit ihrer Klassifizierung jedoch bewenden zu lassen, wäre ein Trugschluss. *Ein Prosaist in New York* ist eine Denkschrift, kreisend mit und um einen Satz, um daran anschaulich das Ringen um Erkenntnis über Sprachbilder zu exponieren. Der „Prosaist“ will (spielerisch) zum Nachdenken über die existential-ontologisch zutiefst im Bewusstsein der Menschen sitzende Macht der Wörter und Bilder anregen und damit die Feintarierung der Text-Bild/„Mechanik“ ausloten. Die Erzählung inszeniert ein Gedankenspiel, in dem mittels Überblendungen sich ein Schreibbild gebiert, worin die Spuren von deren Denkbewegungen eingeschrieben sind. Es ist die Geschichte von einem Satz, und was dieser für „Geschichten anstellen“ kann (mit sich „selbst“, dem Autor wie uns, die ihn lesen). Der ‚Gegenstand‘ Satz ist, für den literarisch schreibenden Menschen, die praktische Erfahrung seines Arbeitsalltags, seine Auseinander-Setzung mit dem Wort, kurz: mit der Sprache, ob nun skriptural in Form des „niedergeschriebenen“ oder ideal, in Form des erst gedanklich „vorgefertigten“ Satzes, was im *Prosaisten* obsessiv in den ‚loops‘⁵⁷, seinen Reprisen, Wiederauflagen, Revisionen, vorgeführt wird. Die ganze Erzählung „dreht“ sich um diesen Satz, sie wird von ihm ebenso ausgelöst wie ausgelöscht, generiert wie destruiert, vereint wie in theoretisch unendlich viele mit seinen Neigungen (Verästelungen) entzweit. Nebst seiner irdisch meteorologischen Dimension verströmt *der Satz* eine nicht minder überirdisch metaphorische: Ein Mann (Baum) mit seinen Neigungen, Verstreben und Verästelungen (seinem Blattwerk) erfährt in seinem lodernden, zu Ende gehenden Mittelalter (Nachmittagshitze) durch eine neue Erfahrung (leichte Brise) noch einmal Regungen (das Erzittern seines „Laubwerks“). Die Brise hält an – bis sie, am Ende als bloßer Satz aus dem Wachstuchheft entschleiert, auf der, nun zum Bild transzendierten Ebene zur Ruhe kommt. Im Entwurfsheft ist der Satz sowohl der Rahmenhandlung wie auch allen Binnenerzählungen entzogen

57 Der Begriff bezeichnete in der (analogen) Musikpraxis ursprünglich ein an beiden Enden zusammengeklebtes Stück Magnettonband (eine „Endlosschleife“). Durch die Praxis wurde das Wort zum Synonym für eine (theoretisch) endlos abspulbare Sequenz (von Tönen).

und fungiert als *Avant-Text* wie eine autonome Entität⁵⁸; ein Mitbringsel „aus Schweden“, welches der Autor zu seiner großen Freude unverzollt⁵⁹ über die Grenze schmuggeln konnte. (*EPNY*: 5) Dieser Satz ist sein Schrift-Gut, was er hegt und pflegt, in Geschichten verwickelt, variiert, moduliert und am Ende in ein mögliches Anfangs-Bild transponiert. Er kommt mit dem Satz an, eröffnet damit sein Buch, entwickelt mit und um ihn eine Erzählung und derselbe, doch längst nicht mehr gleiche Satz entbindet sie wiederum, beschließt das Buch, lässt Autor und Satz zurück als Entwurf – eine einzige Wortspiegelung.

Die Erzählung ist gespickt mit Anspielungen auf Weltliteratur. Nebst Büchern finden auch Bilder und bildende Künstler Eingang in den Text. Rembrandt und Andy Warhol zum Beispiel werden gleich auf der ersten Seite schon genannt. Der niederländische Meister in einem – für die Lesart der Geschichte – bedeutenden Kontext: „Da kommt einer und sagt ‚Ich‘.“ (*EPNY*: 3), Tunströms' Selbstbildnis seines Ich spiegelt sich im stabilen Selbstporträt Rembrandts, das sich in der Malerei und ihrer Ideengeschichte als erstes herausgebildet hat. (Die Ausgestaltung des Ich ist das persistente Thema von Tunströms *Försök med århundrade*, vgl. Kap. 3.3) Fragil erscheint daneben das Ich ‚Tunströms‘, so wie es sich später im Text, mit dem Zitat F. Scott Fitzgeralds, seiner selbst zu vergewissern sucht.

Die frivole Oberflächlichkeit (*Talk of the Town*) wird andauernd kontrastiert mit eingestreuten kulturgeschichtlichen Fakten, Klatsch und Tratsch (der Masse) und die hohe Literatur (der Intelligenzia) stehen ungetrennt nebeneinander, durchdringen einander. Diese Spielart der Durchmischung von ‚Hohem‘ und ‚Niederem‘ ist ein Zeichen der Postmoderne, das in dieser Erzählung von Tunström zur Hochblüte getrieben wird.

Der Titel *Ein Prosaist in New York* ist mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Allusion auf Garcia Lorcass *Poeta en Nueva York – Dichter in New York*, die Gedichtsammlung des spanischen Poeten. In *Prästungen* setzt er ihm ein Andenken im Kapitel *Federico Garcia* (*PRÄ*: 143–162), worin er seine hohe Verehrung und frühe Begeisterung für dessen Gedichte nachzeichnet, die ihn bei seiner ersten Lektüre 1955 bereits unmittelbar berührt und sich ihm tief eingepägt haben.

Ich trug das Buch⁶⁰ ständig auf mir und wollte überall daraus vorlesen, ich konnte ja all dies nicht allein tragen, es war zu schwer, zu groß. Hatte es doch das Leben verändert, stellte Möbel, Gefühle, den Schulstoff in eine neue Ordnung, öffnete die Blusenknöpfe der Mädchen auf der anderen Flussseite, bevölkerte die Häuser entlang der Straßen, brachte das Blut in Zirkulation.

Mit der Lektüre von Nerudas und Lorcass lyrischen Sprachlandschaften sei bei ihm ein Sprachschwall aufgebrochen. „[I]ch hatte mein Land gefunden, dort sollte ich nun für immer verweilen.“ (*PRÄ*: 154) *Ein Prosaist in New York* und *Dichter in New York* sind stilistisch, sprachlich und dem Genre nach, gänzlich verschiedene Werke. Inhaltlich teilen

58 Eine Entität, die, aufgespart bis zum *Schluss*-Satz, sich als dies ausgibt, „in Wirklichkeit“ jedoch bloß ein Vorwand (*pré-texte*) ist, um die Verwandlung von Schrift in Bild vorzuführen, in ein Bild, das im Grunde im Anfang oder vor ihm, immer schon, seit jeher (*fixes*) ‚Bild‘ war.

59 Die Stelle erinnert an Luthers Satz aus seiner Schrift „Von weltlicher Obrigkeit“ (1523), „Gedanken sind zollfrei“, der im Kern auf den römischen Juristen Domitius Ulpianus (170–223) zurückgeht: „Cogitatio nis poenam nemo patitur“. Karl Kraus erweiterte die römische Strafrechtsregel zum Aphorismus: „Gedanken sind zollfrei. Aber man hat doch Scherereien.“ (Kraus 2007, Nr. 237: 7). *Ein Prosaist in New York* bestätigt dies von der zweiten bis zur letzten Zeile.

60 Vgl. *PRÄ*: 152. Gemeint ist *Vistelse på jorden. Dikter av F Garcia Lorca och P Neruda*. Tolkade av Artur Lundkvist. [Besuch auf der Erde. Gedichte von F. Garcia Lorca und P. Neruda. Übertragen von Artur Lundkvist]. Stockholm: Bonniers 1950.

sie sich die Thematik der Suche nach Identität und Geborgenheit. Beiden gemeinsam ist der Stoff: Die Ausgesetztheit eines Individuums, eines Schriftstellers, dessen Sprache ebenso wenig jene der Megacity ist, auf der Suche nach Identität. Beide haben sich in einer (persönlichen) Krisenzeit und Umwälzung gesellschaftlicher Prozesse in diese „beschwerlichste, rücksichtsloseste, ehrgeizigste, konfuseste, komischste, traurigste, kälteste und menschlichste aller Städte“ – diese „gekenterte Stadt“⁶¹ begeben, sich in ihr gespiegelt und darüber berichtet.

Fragmente und Passagen von Literaten, Denkern, (Sprach-)Philosophen, aber auch Filmemachern, werden im Lauf der Erzählung, hier der Reihe nach aufgeführt, als Intertexte genannt. Sätze wie dieser von Roman Ingarden (*EPNY*: 6):

Was den Wortlaut betrifft, kann man freilich behaupten, ist Schwedisch nicht im gleichen Maß abhängig wie das, Cassirer zufolge, beispielsweise die Sudansprachen sind, die durch den verschiedenen Ton der Silben, durch Hoch-, Mittel- oder Tieftone, oder durch zusammengesetzte Tonschattierungen wie den tiefhohen steigenden oder den hochtiefen fallenden, ganz unterschiedliche Bedeutungsnuancen ausdrücken können, und dennoch verdient er Beachtung.

‚Tunström‘ kopiert hier bei Ingardens *Das literarische Kunstwerk*, wo es heißt: „Daneben sind es insbesondere die Sudansprachen, die durch den verschiedenen Ton der Silben, durch Hochton, Mittel- oder Tieftone oder durch zusammengesetzte Tonschattierungen, wie den tiefhohen-steigenden oder den hochtiefen fallenden die mannigfachsten Bedeutungsnuancen zum Ausdruck bringen können.“ (Ingarden 1960: 36)

Auf F. Scott Fitzgerald (1896–1940) alludiert der Prosaist mit einem resignierten „No ground under our feet“ (*EPNY*: 15) aus dessen Roman *The Great Gatsby* und seinem gleichnamigen Helden.⁶²

Indem ‚Tunström‘ sich bemüht „nicht an Henry James zu denken“ (*EPNY*: 26) wird der große Dramatiker und Romancier (1843–1916) umso lauter herbeigerufen. Die gleich darauf evozierten heiteren Bilder aus dem Film-Musical *Singin’ in the Rain*⁶³, von ‚Tunström‘ als Video ausgeliehen, korrespondiert über das Thema (Heirats-)Schwindel mit der Grundthematik ‚Schwindel‘ der Erzählung, stellt so verschiedene Bild-Bild- und Text-Bild-Bezüge her.⁶⁴

Alle drei von Tunström in den Text eingestreuten Zitierungen korrespondieren mit erstrangigen Referenzwerken der Kultur- und Literaturkarte New Yorks, wo sie bleibende Zeichen und Spuren hinterlassen haben.

Mit Worten des lucianisch-britischen Dichters und Nobelpreisträgers Derek Walcott (1930–2017) gibt sich Prosaist ‚Tunström‘ unter dem „Decknamen Bendel“ gegenüber der

61 Brennan (2016: 7, im Vorwort der Autorin). Es handelt sich bei den Erzählungen von *New York, New York* um die Lizenzausgabe der 2012 bei Steidl erschienenen Ausgabe, basierend auf der von Brennan unter dem Titel *The Long-Winded Lady* 1969 zusammengestellten Prosastücke, die sie zwischen 1953 und 1968 für die Kolumne „The Talk of the Town“ der Zeitschrift *The New Yorker* publiziert hatte.

62 Das Bonmot stammt von 1923, als der Autor mit dem Schreiben von *The Great Gatsby* (1925) nicht vorankam, die Probleme damit sowie die Querelen mit seiner Ehefrau Zelda in Alkohol ertränkte; siehe dazu Tate (2007: 6).

63 Das in der Geschichte des Films bis heute wohl bekannteste, in Technicolor gedrehte Film-Musical aus dem Jahr 1952 kam in der deutschsprachigen Synchronisation als *Du sollst mein Glückstern sein* in die Kinos.

64 Die von ‚Tunström‘ im Video gesehenen (und von uns, wie er sie wohl sieht) imaginierten Bilder ‚interagieren‘ still untereinander.

Freelance-Journalistin, die „Bendel“ zum Interview trifft, auf die Frage, wer er sei, als „Vielleicht bin ich ein Kind der Moskitoküste“ aus. (EPNY: 26) Worauf er umgehend reflektiert: „Es war eine merkwürdige Erfahrung: sich in Zitaten aufzuhalten, wie ein Fisch zwischen den Gittern der Zitate sich hin und her zu schlängeln.“ (EPNY: 28) In dieser längeren Passage, äußerlich der Dialog zwischen der Journalistin und „Bendel“, der sich auf ihre Fragen in Zitaten Walcotts ergeht,⁶⁵ klingt unterschwellig auch die Stimme Tunströms mit (in der indirekten Rede seines Erzähler-Ichs): „Wer bestimmt darüber, welche Sprache poetisch ist und welche alltäglich. Warum sollte man Wörter wie ‚infinitesimal‘ in einem Gedicht nicht gebrauchen können? Was ist hoch und was tief?“ (EPNY: 28) Mitten in diesem „Interview“ in dem grotesken Maskenball, Sprachspiel, Mummenschanz *Ein Prosaist in New York*, in dem alle nach ihrer (wahren) Identität suchen, forscht auch der Prosaist, der sich „wie ein Fisch zwischen den Gittern der Zitate“ bewegt. Beim Wort genommen, impliziert dies, dass der schreibende Prosaist stets schon in einem Semiotop, einer Logosphäre fremder Worte sich bewegt und bedient und sein Werden im Wort so alimentiert: mit „Fremdwährung“, so wie hier unter fremder Flagge, im Tarnmantel des karibischen Malers „Bendel“.

Sigurd Hoel (1890–1960), Mitarbeiter des Sexualforschers Wilhelm Reich (1897–1957, der sich ab 1935 in Oslo niedergelassen hatte), wird zitiert mit dessen Buchtitel *Fjorten dager før frostnettene* (Orig. 1935; schwed. Übersetzung 1950) [Vierzehn Tage vor den Frostnächten], dessen eigene „Variation [...] zu schreiben“ (EPNY: 33), was sich der in Gedanken und Projekte versunkene Prosaist ‚Tunström‘ oder gar Tunström (?) vornimmt.

Und ein zweites Mal wird der große US-amerikanische Autor F. Scott Fitzgerald herbeizitiert, dieses Mal mit: „Writers aren’t people exactly. Or, if they’re any good, they’re a whole lot of people trying so hard to be one person.“⁶⁶ „Fitzgeralds“ Leitsatz darf als Selbstdeklaration des Autors Göran Tunström gelesen werden. Er begründet partiell, weshalb in der ganzen Story keine Identitäten festzumachen sind. *Ein Prosaist in New York* entwirft so ein hochgradig verklausuliertes Selbstporträt seines Verfassers (,)Tunström(‘), der heterofiktional sein Selbst(ein)geständnis mit den Worten eines anderen (Fitzgerald) ausspricht, die in Wirklichkeit eine Replik einer seiner Romanfiguren ist.⁶⁷

Wer ist Bendel Bigard? Woher kommt der Name. Wer ist dieser Antagonist? Gibt es ein literarisches Vorbild zu der Figur?

Um die mysteriöse Gestalt zu „identifizieren“ oder wenigstens ihre mögliche Herkunft zu erschließen, wird mit dem nachfolgenden komparatistisch-intertextuellen Versuch dieser Frage nachgegangen.

Dazu ist ein kurzer Gang durch die jüngere Literaturgeschichte Schwedens unerlässlich.

65 Was „Bendel“ denn auch mit seiner Replik eingesteht: „Das waren allesamt Zitate, ich war ja noch nie im Leben in der Karibik.“ (EPNY: 31)

66 EPNY: 53, vgl. den unvollendeten Hollywood-Roman Fitzgeralds *The Last Tycoon* (1941). In der Übersetzung auf Deutsch lautet die Stelle (interessanterweise mit dem Zusatz „beim Film“): „Schriftsteller beim Film sind nicht eigentlich Menschen. Oder, wenn überhaupt, sind sie eine ganze Gruppe von Menschen, die sich krampfhaft bemüht, eine Person zu sein.“ (Fitzgerald 1977: 19) Der Satz ist die Antwort Wylies an Cecilia, die im Roman als Erzählerin-Ich fungiert.

67 Vgl. dazu Pellin/Weber (2012). „All diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. *Autobiographie und Autofiktion*.

3.2.4 Zugang 3: Vor-bilder?

Wer ist der Bildkünstler Bendel Bigard? Die Frage drängte sich auf, eine Antwort hingegen ließ sich nicht finden. Vermutungen kamen auf. Vielleicht eine pure Erfindung des Autors aus Gefallen an diesem Namen, dem klingenden „Modell“, dem Jazzklarinettisten Barney Bigard, 1906–1980 nachgebildet, der, wie Bendel Bigard, von einer kreolischen Familie abstammt? Plausibel wäre das, weil Barney wie Bendel (Bigard) beide in den USA lebten und wirkten. Doch alle Recherchen ergaben: Bendel Bigard scheint exklusiv und allein im Text Tunströms als erzählte Figur zu existieren. Ein bildender New Yorker Künstler seines Namens ist realiter unauffindbar. Und: Bigard ist ein bis heute in Frankreich, im West-burgund und in der Provence verbreiteter Familienname.

Die Frage blieb offen: Wer ist Bendel Bigard?

Zusätzliche Nachforschungen brachten eine Erzählerfigur der schwedischen Literaturgeschichte ans Tageslicht. Ihr Name: Helge Bendel. Ob diese Figur aus Henning Bergers Roman *Bendel & Co* Tunströms Bendel auf die Spur hilft? Helge Bendel lautet der Name des Protagonisten des 1910 im Verlag Albert Bonniers erschienenen Buches *Bendel & Co. En Chikagonovell*. 1914 publiziert S. Fischer in Berlin den Roman in der Übersetzung von Gertrud I. Klett als *Bendel und Co. Ein Chicago-Roman*⁶⁸. Auf dieses Buch des „früh in Vergessenheit geratenen Prosaisten“⁶⁹ sowie seine mögliche Bedeutung als Intertext für Tunströms *En prosaist i New York*, soll nun genauer hingeblickt werden.

Zunächst ein (er)klärendes Wort zum Namen Bendel Bigard. Der Vorname Bendel lässt sich in keinem Verzeichnis ermitteln.⁷⁰ Unabweisbar ist, dass der Familienname von Bergers Helge Bendel den Vornamen zu Tunströms Bendel Bigard abgibt. So gelesen stellt ‚Bendel‘ eine Art (Namens-)Brücke, eine fein angedeutete Verbindung zwischen den beiden Werken her, unterschiedlich dem Genre nach, doch vereint, aus europäischer Sicht, durch den gemeinsamen Handlungsort: eine Großstadt in der Neuen Welt.⁷¹ Bergers Titel verweist auf die Stadt Chicago nach der Jahrhundertwende als Erzählraum, bei Tunström ist dieser Raum durch das „in“ exakt verortet: New York, hundert Jahre später, zur Jahrtausendwende.

68 Wie Sven Lagerstedt in seiner Bergerstudie (von 1963) richtig bemerkt, ist Roman die adäquate Genrebezeichnung und nicht die durch das englische ‚novel‘ irrtümlich in den Untertitel des schwedischen Originals geratene *novell* (Novelle). Das Buch erschien 1976 neuaufgelegt in der Serie „Sverige läser“ bei Förlagstjänst (Gamleby) als Pocket-Ausgabe.

69 Vgl. Lönnroth (1999: 418, wo Henning Berger – Freund u. a. von Hjalmar Söderberg, der sich wie jener nach Kopenhagen ins Exil begab – als „tidigt bortglömd prosaist“ [früh in Vergessenheit geratener Prosaist] apostrophiert wird).

70 Reinhard Schulze schreibt auf die Frage nach einer eventuellen Herkunft des Namens aus dem „Arabischen“: „Bendel“ als der Vorname, den der Maler trägt, ist mir nicht bekannt. In Israel ist der Familienname Bandel/Bendel – wie Sie richtig bemerken – weit verbreitet (בנדל). Als Etymologie wird dazu oft angeführt: Süddeutscher, jüdischer, aschkenazischer Name, der als Berufsbezeichnung den „Bandhersteller“ (Bündel) meint. / Als Vorname könnte es sich wohl um eine Koseform des aus dem Griechisch-Lateinischen stammenden Namens Pantaleo („Alle Löwen“) handeln. Im Arabischen führte der christlich-palästinensische, nationalkommunistische Publizist und Historiker Bandali al-Jawzi (geb. 1871 in Jerusalem, gestorben 1943) diesen Vornamen in der Form Bandali. [...]“ (E-Mail vom 27.06.2017 an den Verf. L. D.) Bendel als Vorname scheint von Tunström als Rufname poetisiert, um mit dem Nachnamen Bigard aus lautmalerischen Gründen gut zu funktionieren, so wie seine Kreation Marilyn Montez, deren Bilder von der Ghost-Malerin Susanne fabriziert werden (vgl. *EPNY*: 32).

71 Die ‚Neue Welt‘ der Vereinigten Staaten von Amerika war zu Bergers Zeit noch viel „neuer“ als heute, über hundert Jahre später, in einer globalisierten „vernetzten“ Welt, in der Europa und Amerika sich längst nicht mehr in demselben Maß unterscheiden voneinander wie damals.

Beide Großstädte sind⁷² Ankunfts- und Durchgangsorte, Schmelztiegel für Ankömmlinge aller Herren Länder *nach* einer Emigration und, bleiben sie länger, *vor* einer möglichen Assimilation oder Weiterreise. Orte, aufgeladen mit Sehnsuchtsvorstellungen und der Verheißung von Glück. Ein fleißiger Mensch wird den *American dream* garantiert Wirklichkeit werden lassen.

Bergers Roman zeigt sprachliche Eigenheiten und Gemeinsamkeiten mit Tunströms Erzählung. Dabei fällt bei einem Vergleich der beiden Texte gleich der erste Satz in Bergers Roman auf; wegen seiner Rhythmik aber auch wegen seiner Semantik.⁷³

Dieser Satz, zugleich der erste Absatz, eröffnet den Roman. Er steht buchstäblich am Textanfang und lautet wie folgt:

En hvinande snöstorm piskade från nordost Chicago. (15 Silben)

(B&C: 5)

Ein heulender Schneesturm peitschte aus Chicagos Nordosten. (15 Silben)

De isande snärtarna från decemberornadons hvita chambriär lade sig längs Michigansjöns frusna kajer och nere i djupen vrålade som från ett oerhördt menageri alla upptänkliga vinterns vilda ljud.

(B&C: 5)

Die eisigen Peitschenschläge der weißen Dezemberorkanhiebe gingen längs der gefrorenen Kais des Lake Michigan nieder und in den Tiefen brüllten wie aus einer riesigen Menagerie alle erdenklichen wilden Laute des Winters.

„Tunströms“ in die USA „importierter“ Satz *En lätt bris fick trädets lövverk att skälva i eftermiddagshettan* ist (nach einem Doppelpunkt) der zweite in seinem Text.⁷⁴ Im ersten erinnert sein Erzähler bekanntlich, dass er diesen *Einen Satz* bei seiner Ankunft in New York mit ins Land brachte. Tunströms Satz steht somit nicht wie Bergers wortgetreu am Anfang, sondern schiebt sich, durch seine stete Perpetuierung eher wie ein Schirm über oder vor allen Anfang im Text. Die dauernde Repetition und Variation gibt ihm noch mehr Gewicht als der erste, sich einprägende Satz eines Buches. Außerdem bildet er wörtlich den Schluss-Satz. Bergers wie Tunströms „Anfangssatz“ schildern beide eine (rauhe) Wetterlage.⁷⁵ Bergers Roman grundiert eine Winterstimmung, in Tunströms Erzählung wird ein Spätsommertag heraufbeschworen.⁷⁶

72 Für die aufstrebende Industriestadt Chicago war dies zur Zeit von *Bendel & Co* genauso.

73 Die folgenden Zitate beziehen sich auf die E-pub-Version von *Bendel & Co* in litteraturbanken.se, die in der Bibliografie dieser Studie detailliert angegeben ist; Sigle: B&C.

74 Der Satz wird in der Erzählung insgesamt knapp dreißigmal genannt, ganz oder als fragmentarisches Zitat, als Allusion oder als Erwähnung oder Verweis auf den Satz.

75 Bergers *Ysail. En berättelse från Chicago* beginnt so: „En eftermiddag i september stod i norr ett stort moln öfver Clark street.“ (Berger 1905: 7) [An einem Nachmittag im September hing eine große Wolke im Norden über der Clark Street.]. War dieser Satz Vorbild für den *Prosaisten*? – Fredrik Sjöberg erinnert in einem Zitat aus Bengt Lidforss' *Ysail*-Rezension an Bergers komplexe Stimmungsbilder: „Was ist das Farbenspiel eines Sonnenuntergangs am Meer gegen die Lichtreflexe einer nächtlichen Feuersbrunst in einer Metropole, was ist der Duft von Wald und Wiese gegen den krankhaft aufreizenden Geruch von Veilchen, Asphalt und parfümiertem Tabak.“ (Sjöberg 2016: 95).

76 Es finden sich mehrere Schilderungen von Wetterstimmungen in B&C, hier sei mit einem Satz aus einer Rückblende stellvertretend für alle übrigen eine weitere erwähnt, nämlich wie Bendel seine Ankunft in New York erinnert: „Det var en fuktig senhöstafton, som dock var mild, och i diset öfver reddan lyste millionstadens töckenljus, afbrutna af svängande strålkastares breda floder.“ (B&C: 128) [Es war ein feuchter Spätherbstabend, der jedoch mild war, und im Nebel über der Reede leuchteten die Dunstlichter der Millionenstadt, unterbrochen von breiten Strahlen wackelnder Scheinwerfer.]

Helge Bendel, der gebürtige Schwede, ist „vor neun Jahren ins Land gekommen“ (B&C: 19) und arbeitet in einem Chicagoer Speditionsunternehmen, das seine Dienste auch als Reise- und Auswanderungsagentur anbietet.

Beide Erzählungen operieren zur Hauptsache mit einem Ich-Erzähler: In *Bendel & Co* ist es Helge Bendel, in *Ein Prosaist in New York* heißt das Erzähler-Ich ‚Tunström‘.

Die Suche nach Identität – für die Erzählung Tunströms bereits hervorgehoben, ist auch Thema in *Bendel & Co*. Bendel bekommt von seinem Kollegen Griff zu hören:

Du går med mask för alla och är rädd att visa ditt verkliga jag, som du tror är för vekt och inte duger. Och så spelar du komedi – egentligen borde du ha blivit skådespelare – tills det blivit din natur. (B&C: 110)

Du zeigst allen eine Maske und hast Angst, dein wirkliches Ich zu zeigen, von dem du glaubst, dass es zu weich ist und nicht taugt. Und so spielst du eine Komödie – eigentlich hättest du Schauspieler werden sollen – bis dies deine Natur wäre.

Ähnliche Frauengestalten bevölkern die zwei verschiedenen Bücher, die kurze Erzählung ebenso wie den mittellangen Roman. Den Vanessas und Susannen bei Tunström stehen als Entsprechung die beiden Fanchetti-Sisters in Bergers *B&C* gegenüber. Helge Bendel besucht sie gerne im Variété, wo die gebürtigen Schwedinnen auftreten und ihn, auf andere Weise als Bigards Gespielinnen, am Ende jedoch mit demselben Effekt, an der Nase herumführen: Er ist ihr Spielball.

Schreibmaschinengeklapper, Bücher und Bibliotheken sind des Weiteren gemeinsame Topoi der beiden Narrativen. In *Bendel & Co* sind die ‚Tippfräulein‘ und Schreibgehilfen in den Großraumbüros zu hören, wie auch das Raspeln der Federn auf dem Papier. (Vgl. bspw. B&C: 258) Im *Prosaisten* manifestiert sich das Schreiben nicht nur konstant in den verschiedensten Szenen ihrer *Autorfigur* ‚Tunström‘, selbst die Galerieassistentin ist leidlich damit beschäftigt. Wie in Tunströms New York-Erzählung, so nehmen im Chicago-Roman Bergers Bücher eine herausragende Rolle ein.⁷⁷ Der schweizerische Hilfsbibliothekar Martell an der Newberry Library erlaubt sich den Spaß, Bücher resp. Autoren samt Buchtitel zu erfinden, so u. a. einen französischen Klassiker namens „Dutoifois“ (B&C: 285). Was Erfindungen und Fiktionen anbelangt (frei erfundene Figuren sowie frei erfundene Tatsachen), steht Tunström Berger in keiner Weise nach. Das Sittenbild Chicagos⁷⁸ zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt im Vergleich mit dem Pastiche aus New York erstaunlich viele Übereinstimmungen. Liegt es am Stoff (das Leben und Treiben der nach Erfolg strebenden Menschen und ihren Krisen in einer großen Stadt, die auch als „Textstadt“⁷⁹ dient), der diese Thematik entfaltet, oder hatte sich Tunström von Bergers Büchern, insbesondere von dessen *Bendel & Co* inspirieren und zum Schreiben seines Selbstporträts anregen lassen? Die Frage kann mit einem kursorischen Vergleich allein nicht beantwortet werden und muss offenbleiben.

77 Zur Erinnerung: Tunström, anfangs noch der reale Autor, hat eben ein Buch beendet (den Roman *Skimmer*, 1996 publiziert) und lässt nun ‚Tunström‘ in New York einen Schreibort aufsuchen, um da sein dichterisches Kleinwerk anzugehen.

78 Das ebenso ein Selbstporträt Bergers ist, wie Lagerstedt in seiner reichhaltig mit Quellenmaterial dotierten Studie aufzeigt.

79 Pethes (1999: 218, in „Die Textstadt ist Ort einer Krise“, im 7. Kapitel. Topographien: „Die Stadt als mnemotechnischer Behelf“; ebda.: 204–218). – Chicago, die zur Zeit Bergers größte Industriestadt der Welt; New York, die ‚damals‘ (zur erzählten Zeit) größte Welthauptstadt von Kunst und Kultur.

Nach zehn Traumjahren sticht Helge Bendel an einem nebligen Novembermorgen als Passagier eines Überseedampfers in New York in See – Destination *Unbekannt*, vermutlich jedoch, über den Atlantik, zurück nach Schweden, Europa; das Foghorn tutet bei der Abfahrt kräftig, so wie bei „Bigard“ ein Hahn (verräterisch) kräht, als dieser in der Nachmittagshitze in Quintana Roo am eisgekühlten Orangensaft zu nippen beginnt.

Auch wenn, angesichts der Übereinstimmungen, vieles dafürspricht, dass Tunström von Berger inspiriert war, kann nicht behauptet werden, dass *En prosaist i New York* eine Kontrafaktur auf *Bendel & Co* ist. Die zwei Texte, beide mit allen Anzeichen literarisierter Selbstporträts (vgl. Jeleby 2007; Sperling 2005) versehen, verquickt mit der Namensbrücke ‚Bendel‘ allerdings ein onomastisch unüberhörbar starkes Band.

Trotz der Gemeinsamkeiten in den aufgezeigten Parallelstellen ist nicht zu übersehen, dass die beiden Bücher gänzlich verschieden sind. Bergers Roman ist einem Sozial-Realismus der Moderne verpflichtet, während Tunströms Erzählung der Wort-Werdung eine Etüde in postmodernistischer Schreibweise ist, die sich selbst zu ergründen sucht, poeto-logisch in *real time* über sich nachdenkt und mittels Mimikry operiert.

3.2.5 Zugang 4: Wortkunst und Bildkunst

Zahlreich sind die Interdependenzen im Schaffen des Künstlerpaares Lena Cronqvist – Göran Tunström. Was verbindet die beiden in ihrer künstlerischen Arbeit. Gibt es gemeinsame Themen und Topoi? Wenn ja, werden sie unterschiedlich angegangen?

Beide Werke stehen je für sich und durchdringen dennoch einander – die *Bildkünstlerin* Lena Cronqvist schafft Bilder(welten), der *Wortkünstler* Göran Tunström imaginiert Welten mit Wörtern. Wort und Bild sind in der Geschichte der Menschheit Komplizen, bilden eine anthropologische Konstante, bedingen sich gegenseitig, wie ihre Geschichte lehrt.⁸⁰ ‚Gemeinsam‘ in der künstlerischen Partnerschaft Tunström – Cronqvist⁸¹ heißt hier,

80 Ontogenetisch wäre hier das weite, noch junge Feld der Bildforschung aus neurologischer Perspektive einzubeziehen. Phylogenetisch stehen die prähistorischen Höhlenbilder von Lascaux Garant für diese alte Beziehung Wort – Bild.

81 Diese gegenseitige Einfluss-Wirkung (in Anlehnung an Harold Blooms Theorie der ‚Einflussangst‘) ist m. W. bisher nicht erforscht worden. Sichtbar ist sie bspw. an den Buchcovern von *Svartsjukans sånger* (1975), *Sandro Botticellis dikter* (1976), *Sorgesånger* (1980) sowie an Buchillustrationen. Auf der Textebene finden sich, manifest wie latent, Spuren in *GUD* und *DHG*, wie in Kap. 4 zur Sprache kommt. Ansätze zu einer (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit der Einfluss-Frage, liefern die Aufsätze von Mårten Castenfors in: Castenfors (2003). *Lena Cronqvist. Sveriges Allmänna Konstförenings Årsbok*. In seinem Überblicksartikel „Lena Cronqvist och det absolut nödvändiga“ [Lena Cronqvist und das absolut Notwendige] (ebda.: 9–115) weist er allein auf das „Vor-Bild“, Jan van Eycks „Arnolfini-Hochzeit“ hin, von dem Cronqvist sich zu „Trolovningen“ [Verlobung] von 1974/75 habe inspirieren lassen (vgl. ebda.: 66, Abb. Trolovningen: [67]). Weitere Hinweise zu Tunström-Cronqvist geben die Beiträge von Eva Runefelt: „Partitur“ (in: Castenfors 2003: 119–135), Eva Ström: „Lena Cronqvist – ett samtal“ [Lena Cronqvist – ein Gespräch] (in: Castenfors 2003: 137–145). Tunströms Gedicht „Poethustru“ [Dichterafrau] aus seinem Debut *Inringning* (1958) ist dort ebenfalls abgedruckt (177). Runefelt erwähnt, Cronqvists Bild *Isen* [Das Eis] sei eine Kontrafaktur von Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ (*La nascita di Venere*, um 1485/86), wie Tunström in einem Essay geschrieben habe (leider ohne die Quelle dazu anzugeben.) – In Garpe (1983: passim) finden sich Hinweise zur künstlerischen Korrelation. – Nordgren führt als Beispiel der Zusammenarbeit die bei Edouard Weiss in Paris erschienene, bibliophile Ausgabe von Strindbergs *Ett drömspel* an, versehen mit Steinlithografien von Lena Cronqvist und einem Vorwort von GT. Zu dem im Buch abgebildeten Bildteppich *Bördan* [Die Bürde, auch ‚Tracht‘] von 1983 (vgl. Nordgren 1990: 20) gibt es keinen Hinweis, dass Teil I von Tunströms Lagerlöf Hörspiel-Triptychon denselben Titel trägt.

das eine Werk ohne das andere ist nicht oder so kaum denkbar, sind sie sich doch ein Arbeitsleben lang in ihrem Schaffen reziprok Impulsgeber gewesen. Aus der Sicht des Autors sieht die ‚Zusammenarbeit‘ so aus: „Lena målar mina bilder och jag skriver hennes taylor“ [Lena malt meine Bilder und ich schreibe ihre Gemälde].⁸² Beim Wortsinn genommen: das Gesamtkunst-Werk Cronqvist/Tunström ist als *eine* Schöpfung in zwei Ausführungen anzusehen.

Tunströms Gedankenbuch (tankebok) *Under tiden*⁸³ beinhaltet einen reichen Fundus an Überlegungen seitens des Autors zum Verhältnis Wort-Bild wie auch zur Sprache, zum Buch und zur Bibliothek. Daraus zitiert seien hier nur zwei besonders augenfällige: „Jag märker det också i min läsning: jag letar hela tiden efter vad Borges kallar punkten Aleph, den obetydliga sprickan i muren genom vilken man kan skåda hela världen.“ (UTI: 68) [Ich merke es auch, wie ich lese: ich suche beständig nach dem, was Borges den Punkt Aleph nennt, den unscheinbaren Riss in der Mauer, durch den man die ganze Welt betrachten kann.] „skåda hela världen“, die ganze Welt schauen – um sich von ihr ein Bild machen zu können. Der seit seiner Kindheit an Geografie interessierte Autor fragt später: „Var ligger förresten Cognac? Åh, inte alls långt från Bordeaux, det är en stad jag alltid velat se. Fast jag vet inte varför, men en gång ville jag ju se allt. Det är så vackert att se allt.“ (UTI: 83) [Wo liegt im Übrigen Cognac? Oh, ganz nah von Bordeaux, eine Stadt, die ich schon immer sehen wollte. Auch wenn ich nicht weiß, warum, aber einmal wollte ich alles sehen. Es ist schön, alles zu sehen.] *Alles* sehen zu wollen. Ist dieser Wunsch hervorgerufen durch den Klang des Wortes Cognac oder von Bordeaux? Es ist nicht klar, von welcher Stadt hier genau die Rede ist, wichtiger scheint, „[e]s ist schön, alles zu sehen.“

Die Auseinandersetzung Wort-Bild durchzieht Tunströms ganzes Schaffen. Auch in *De heliga geograferna* finden sich dazu aufschlussreiche Gedanken. Der Erzähler sagt darin beispielsweise von Hans-Cristian, dieser Verkörperung eines ‚Wort‘-Menschen par excellence: „Det var Hans-Cristians diktande som gjort bilder mellan verkligheterna.“ (DHG: 68) [Hans-Cristians Dichtung schuf Bilder zwischen die Wirklichkeiten.] Wie Hindernisse stellen sich diese Bilder den Wirklichkeiten (von Paula und Hans-Cristian) in den Kommunikations-Weg. Auch andere Protagonisten lässt Tunström über die Wort-Bild-Problematik sinnieren, wenn etwa vom ‚guten Bild‘, das ein Mensch von sich abgibt, die Rede ist. Bezeichnenderweise ist es wieder Hans-Cristian, der sich mit dem Konflikt Wort-Bild konfrontiert sieht und sich ihm stellt: „Men Hans-Cristian var rädd att berätta om detta, för det skulle störa Bilden. Den goda bilden. Den hela Bilden utan sprickor och flagor.“ (DHG: 208) [Aber Hans-Cristian scheute sich davor, davon zu erzählen, denn das würde Das Bild stören. Das gute Bild. Das heile Bild, ohne Risse und Splitter.] Dass „Bild“ im Schwedischen zweimal mit Großbuchstaben wiedergegeben ist, macht die kritische Aussage über das scheinbar „heile Bild“ umso bedeutungsvoller.

82 Sandelin (1980). Dies ist nur eines von mehreren Statements Tunströms zu ihrer gegenseitigen künstlerischen Inspiration und Zusammenarbeit.

83 Nach dem Prolog „En infarkt om våren“ (UTI: 7–[9]) [Ein Infarkt im Frühling], folgen die drei Hauptabschnitte: *Trädet och tystnaden* (13–[48]) [Der Baum und das Schweigen], *Boken och tystnaden* ([49]–[94]) [Das Buch und das Schweigen], *Himlakroppen och tystnaden* ([95]–[185]) [Der Himmelskörper und das Schweigen]. Das dreifach aufgegriffene Schweigen (vs. Schreiben *können* resp. *nicht können*) allein schon verdiente profundere Beachtung statt bloßer Beobachtung.

Als frühes Beispiel der stillen künstlerischen Zusammenarbeit in Form gegenseitigen Aufeinandereinwirkens von Lena Cronqvist und Göran Tunström sei hier ihr Bild „Tag och skriv“ angeführt. Das Acrylbild mit den Originalmaßen 100 × 81 cm stammt von 1966.⁸⁴

Tag och skriv – Nimm und schreib, lautet in Gunnar Ekelöfs Gedichtzyklus *Färjesång – Fährgesang* von 1941 die einleitende, fünfteilige Suite.

Im gleichnamigen Bild „Tag och skriv“ sehen wir eine Figur hinter ihrer Schreibmaschine, im Wagen, in dem das Schreibblatt eingelegt sein sollte, ist keines eingespannt, obschon diese Schriftsteller-Figur mit ihrer Linken gerade eine Taste niederzudrücken scheint, folglich im Begriff ist, ein Wort- oder Satzzeichen auf die unleserlich schwarze Leere der Gummiwalze zu tippen. Zwei unbeschriebene Blätter liegen auf der Tischplatte links von ihr. Mit der überlangen rechten Hand stützt sich diese Autor-Figur hinter der Schreibmaschine am Tisch ab. Unter der Figur, steht ein, im Verhältnis zu seiner Körpergröße, mächtiger Papierkorb voller Papier(schnipsel), vermischt mit stilisierten Blüten oder Blumenstielen, die, in größerer Zahl, vor ihr am Boden, einem „Erd-Teppich“, sich wiederfinden. Der „Papierkorb“ ist im goldenen Schnitt platziert, als bildete er die Basis oder den „Unterleib“ dieser wortlosen Figur (eine Schreibmaschine ohne Blatt kann keine Worte aufnehmen und aufbewahren); dass die Figur wiewohl Beine und Füße hat, deutet das vor dem Büchergestell liegende Paar schwarzer Socken an.

Das fünffach repetierte Mantra *Tag och skriv! – Nimm und schreib!* im zentralen dritten Abschnitt der gleichnamigen Suite wird aufs Heftigste konterkariert mit: „I verklighet är du ingen“ (In Wirklichkeit bist du niemand).



Abb. 5: Lena Cronqvist „Tag och skriv / Write it Down“, 1966

84 Vgl. die Abb. in Castenfors (2003: 27; Titel: *Tag och skriv/Write it Down*). Die Farben und Formen, die Krümmung des Raums und Zeichnung des Körpers im Bild Cronqvists erinnern an die Bildsprachen von Frida Kahlo (1907–1954) und Francis Bacon (1909–1992); vgl. hierzu Eva Ström: „Lena Cronqvist – ett samtal“, in: Castenfors (2003: 137–145).

Verzerrt und beklemmend zur Nichtigkeit klein, ist der Schriftsteller in seinem aussichtslosen Unterfangen in dieser „Schreibszene“ eingefangen, die ein Widerbild zum Text ist „Du liknar en docka, kastad av barn, / viljelöst fogande dig i det meningslösa!“ (Du gleichst einer Puppe, von einem Kind hingeworfen, / willenlos dich dem Sinnlosen fügend!). Und doch lautet die Aufforderung im zweiten Abschnitt in diesem mystischen Zyklus *Fährgesang*: „Endast som vittne är människan till: / Tag och skriv!“ – Einzig als Zeuge vorhanden der Mensch: / Nimm und schreib!⁸⁵

„(Was das Bild repräsentiert, ist sein Sinn.)“ schreibt Tunström im selben Jahr der Datierung von Cronqvists Bild (1966), ein Kommentar zumal des Denkbildes der beiden Zeilen zuvor: „Und die Weltgeschichte hört nicht hin / lädt nicht in die Kneipe ein.“⁸⁶

Die Bilder („klotter“ / Kritzeleien) Cronqvists in *Prästungen* als visuelle Inskriptionen des (mit Worten) Unsagbaren oder Mittel zur Verdeutlichung und Übersetzung des im Text Gesagten, sind hier ebenfalls zu erwähnen. Oder die Bemerkung in *Under tiden*: „Nyligen, vad ett sådant ord nu betyder, fick jag, vad nu ‚jag‘ betyder, i födelsedagspresent ett akvarellskrin och vita papper. Jag fick andra presenter också, dyrare, tyngre, men ingenting upprörde mig som denna färglåda, dessa vita papper.“ [Kürzlich, was immer ein solches Wort auch bedeuten mag, bekam ich, was immer denn ‚ich‘ bedeuten mag, zum Geburtstag einen Aquarellkasten und weiße Blätter. Ich habe auch andere Geschenke erhalten, teurere, gewichtigere, doch keines hat mich so erregt wie dieser Farbkasten, diese weißen Papiere.]⁸⁷

In *Guddöttrarna* gibt es mehrere Passagen, in denen es um Malen und um Bilder geht. Hier stellvertretend nur eine davon, dafür eine etwas längere, gleich in übersetzter Form:

[...] Er [Ivan] dachte: Ich habe keine Zeit, alles zu malen. Das Wichtige ist, dass ich mich erinnere. Er legte die Leinwände aufs Preiselbeeren-Reisig. In ein schwarzes Notizbuch notierte er die Farben.

Er war sehr genau. Er zeichnete die Leinwand auf das Papier und schrieb: Wald grün, Laub, Krabbenlack, der Himmel neapelgelb – ultramarin. Er markierte mit Ringen den Platz der Farben im kommenden Motiv. Er hielt das Buch weit von den Augen weg und betrachtete die Skizze; sie war schön, sie würde Sylvia gefallen.

[...] Er nahm eine Variation vor. Er schrieb Goldocker schräg über Krabbenlack, drehte und wendete das Papier und schrieb in eine andere Richtung: Veroneser Grün.

So wurde es schön. So sollte es aussehen.

[...] Er erfand ein Zeichensystem mit Ringen, Pfeilen und Kreuzen. Sie umschlangen einander, bis sie zu leben begannen.

Eine Kraft ging von den Zeichen aus.

Er kam in Gang. Jetzt ging alles wie von allein. Er hatte nur seiner Hand zu folgen. Die Zeichen dirigierte die Hand, da waren sie gleichsam, ehe er sie sich ausgedacht hatte.

85 Ekelöf (2003: 70–71). Übersetzung: Klaus-Jürgen Liedtke.

86 „Och världshistorien lyssnar inte / bjuder inte på krog.“ (*DHS*: 61, in „Fångarna“ [Die Gefangenen], dem Schlussgedicht im Band *De andra, de till hälften synliga* [Die anderen, die zur Hälfte sichtbaren]). Das Gedicht endet mit Laurence Sternes, von Tunström durch Majuskeln akzentuierten Schlussworten aus dessen Prolog in *A Sentimental Journey through France and Italy*: „AND I HAVE SCARCE SET FOOT IN YOUR DOMINIONS.“ (ebda.: [62]).

87 *UTI*: 118. Göran Tunström schildert anschließend, wie er damit „auf der schönsten Insel im griechischen Archipelag“ seine Zeichenkünste erprobt und einsehen muss, dass er kläglich scheitert.

Es war natürlich. Selbst war er ein Punkt auf der Karte, in der Zeit, im Raum. Er war geboren und sollte sterben. Doch Punkte und Kreuze gab es schon immer. Er war jetzt nahe. Er durfte nicht aufgeben. Es war eine große Verantwortung, den Zeichen so nahe zu kommen.

Er lief schneller und wilder. Die Papiere schrumpften und drehten sich. Es gab kleine Zeichen ebenso gigantische Zeichen. Auf gewissen Papieren hatte nur das Rund eines Fragezeichens Platz. Es gab Seiten mit nur zwei Punkten und einem tiefgründigen Zwischenraum. Es gab Punkte von einem Gewicht von Steinblöcken. Es gab Papiere, auf denen nur Teile von solchen Punkten zu sehen waren. Er musste schlafen.

Es gab Papiere, die sich umschlangen, weit weg von sich, von den unsichtbaren Konturen des Zeichens.

Es musste schlafen.

Aber ein richtiger Maler muss malen, was flieht, und etwas flieht immer. Etwas muss sich jemandem mitteilen. Er wusste das sehr wohl. Er war kein Idiot mehr. Um diesen Beweis ging es ja. (vgl. GUD: 210–212)

Das Textbeispiel zeigt einen radikal anderen Umgang mit der Malkunst als jener Bendel Bigards, des New Yorker Malers von den Kaimaninseln. Über das Aussehen von dessen Bildern lässt uns der Erzähler im Dunkeln. Die bildlosen Bilder stimulieren so umso mehr die Imagination des Lesers. Der Erzähler behält das Geheimnis für sich. Einzig von einem „Hauch karibisches Blau“ ist einmal Rede, das von *Landschaft II* ausgehe. Kein Wort ist darüber zu erfahren, wie der Maler dieses Blau auf die Leinwand brachte, mit welchen handwerklichen und ästhetischen Problemen er sich konfrontiert sah.

Ein Prosaist in New York blickt kritisch hinter die Kulissen des (speziell in den 1990er-Jahren in New York) Hypes um angesagte Kunst und setzt sich damit vor Ort ins Bild. Als regelrechte Demaskierung kann Tunströms Erzählung so auch gelesen werden. Immer im Spiegel der Sprache, des Worts. Mit einer ungewöhnlichen Leichtigkeit und Verspieltheit wird das „Theater“ (= das Sichtbare) um die Kunst und deren Marktwert ad absurdum geführt. Auf der Bühne ‚New York‘ wird sich ein Schriftsteller namens (,)Tunström(‘), umgeben von Filmleuten und Bilderhändlern, zu denen er nolens volens zeitweilig selber dazugehört, bewusst über den Zirkus und den Mammon um Kunst und Bilder und schafft sich – mit Worten – ein eigenes Bild (davon und von sich).

Oder ist Bendel Bigard, der Name des Malers, lediglich einer der Decknamen im Spiegelkabinett des Erzähler-Ichs (eine *Über*-Schreibung im Autor-Bild Göran Tunström), eine Skulptur (aus Wörtern), sibyllinisches Palimpsest?

Die Umkehrung demzufolge gilt auch: Wörter können wie Bilder wirken.

Am Ende ‚stehen‘ wir vor einem gänzlich verinnerlichten Bild: wir ‚sehen‘ ein zitterndes Blattwerk. Ein bewegtes, phantasmagoriertes Bild, das spricht. Das gleichzeitig ein Stillleben ist: Autor und Susanne liegen in Liegestühlen am Strand. Idylle. Der Hahn kräht.⁸⁸ Die Geschichte „fliegt auf“! Denunziert nimmt sie sich selbst zurück auf der Metaebene des Zitats aus dem Wachstumbuch, erlischt, geht wörtlich zu Ende. Geht nach dem erzählten Ende über ins wortgemachte (poetische) Bild, das aus Wörtern kreierte Bild, das in sich

88 Vgl. die Verleugnung Jesu durch Petrus in der Passionsgeschichte (Mt 26, 75: „Da erinnerte sich Petrus an das Wort Jesu, der zu ihm gesagt hatte: Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen. Und er ging hinaus und weinte bitterlich.“).

zusammenfällt, wie der Maler Daozi, der in seine Leinwand hinein schreitet und darin verschwindet.⁸⁹ Der Prosaist schließt die Erzählung mit dem Hinweis auf die Verortung des Satzes in seinem Wachstuchheft, dessen Existenz wir jedoch nicht nachprüfen können, und lässt die Lesenden (vor einem Lügengebäude) stehen. „Ut pictura poesis“⁹⁰ könnte einer voreilig folgern; ein Prosaist in New York indes ‚sieht‘ die Wort-Bild-Beziehung allerdings komplexer.

(,)Tunström(‘), ein ausgesprochener Prestidigitateur der Wörter, zaubert – nach der Überschreitung einer unbegehbaren Schwelle (Schweden und New York trennt ein riesiger Ozean) – aus seinem Hut (Haupt) *in nuce* ein Satz-Kunst-Stück, bringt dieses als *Kern-Satz* virtuos zur verzwickten Entfaltung in Form einer „Geschichte“, um am Ende dieses verbalen Illusionstheaters diesen Satz wieder an sich zu nehmen, in seine Obhut (sein Wachstuchheft, sein materialisiertes „Haupt“, sein Wort- und Ideenarchiv). Gängige Logik missachtend und widersprüchlich wie fast alles an dem Denkbild *Ein Prosaist in New York*, generiert diese Verfahrensweise ein Emblem in Wörtern.⁹¹

Die unsichtbar bleibenden Bilder Bendel Bigards werden am Ende, das zugleich den Anfang bildet und somit wortidentisch oder bildgleich diese Bewegung im Erzähl-Kreis fort- und weiter dreht – überstülpt von einem Text „Tunströms“, der ein Urbild⁹² statuiert, das jeglicher exakten Beschreibung (mit Worten? mit Bildern?) entsagt. Alogisch wird diese „Idee“ transzendiert in eine Form der Perzeption, die abseits der Dichotomie Wort/Bild eine eigene Kategorie statuiert, am ehesten ein verstecktes Bild (*mise en abyme* und Vexierbild) von sich abgibt.

Ein paradoxes Emblem. Es setzt sich aus den drei Merkmalen zusammen:

Inscriptio: *En prosaist i New York* – als der gesetzte *Titel*

Pictura: *En lätt bris fick trädets lövverk att skälva i eftermiddagshettan* – das *Satz-Bild*⁹³

Subscriptio: *En prosaist i New York* – die gleichnamige autor(r)reflexive *Narration*, die zwischen Echtheit und Fiktion oszilliert, von ‚Tunström‘ erzählt und mit Göran Tunström unterzeichnet.

Paradox ist dieses Emblem deshalb, weil es gänzlich mit der Logik der Emblemtradition bricht, deren Prinzip auf Verständlichkeit und Veranschaulichung beruhte. Wort und Bild, Subscriptio und Pictura formieren im klassischen Emblem einen Erklärungszusammen-

89 Vgl. hierzu Lindqvist (1967). *Myten om Wu-Tao-tzu*. – Tunström bezieht sich auf Lindqvist und seine Bilder im Gedicht „Vår ö – vår tid i havet“ / „Unsere Insel – Unsere Zeit im Meer“ (vgl. dazu *UNS*: 46–47).

90 Das Dictum „wie ein Bild [sei] das Gedicht“ ist in der *Ars poetica* des römischen Dichters Horaz (65–8 v. u. Z.) verbürgt, der Gedanke dazu stammt jedoch aus älterer Zeit von griechischen Denkern und Dichtern.

91 Siehe dazu Groddeck (1995: 250): „Das *Emblem* ist freilich kein rhetorischer Terminus mehr, sondern eine historische Weiterentwicklung der Metaphorik und insbesondere der Allegorie. Das typisch dreiteilige Emblem besteht aus Überschrift (Inscriptio), Bild (Pictura) und Unterschrift (Subscriptio) und hat in dieser Form über drei Jahrhunderte hinweg das Bilderdenken in Europa geprägt; an den Emblemen wird die Logik der durch ihre *Obscuritas* verrätselnden Allegorie auf spezifische Weise transparent.“

92 Die etymologische Herkunft und Ur-bedeutung von ‚Bild‘: „<ahd. *bilodi*, -*adi*, -*idi*, ‚Wesen, Gestaltetes‘, dann ‚Abbild, Nachbildung‘, zu germ. **bil-* ‚ungewönl. Kraft, Wunderkraft‘; verwandt mit *billig* u. dem 2. Teil von *Weichbild* u. *Unbill*.“ (Wahrig 1980: 687).

93 Zum ersten Mal im ganzen Text kombiniert nun mit dem ‚Autor‘-Ich – als Nachsatz oder Nebensatz zum vorangehenden Hauptsatz, und wie mehrfach erwähnt, der Anfangs- und Schlusssatz.

hang, der in Tunströms *Prosaist* nicht offensichtlich ist. Aufgrund seiner selbstbezüglichen Struktur verweigert der Text sich gerade eindeutigen Erklärungsmustern und sabotiert damit den Sinnbildungsprozess zugunsten von Unschärfe und beirrender Polyvalenz. Mit anderen Worten: Sein Autor bootet das konventionelle ‚Sprachspiel‘ aus, auf das alle – nicht nur in der Kunstwelt – vertrauen und steigert damit auch die Unsicherheit, womit wir es bei seinem Text zu tun haben: Autobiografie, Essay, Fiktion, infinite Figuration, Bagatelle (für einen Satz, für ein Bild)?

„Die Kunstwelt ist der institutionalisierte Diskurs der Gründe. Mitglied der Kunstwelt zu sein, heißt damit, die Bedeutung der Teilnahme am Diskurs der Gründe für seine jeweilige Kultur zu kennen. In gewissem Sinn lässt sich der Diskurs der Gründe für die jeweilige Kultur mit einem Sprachspiel vergleichen, das bestimmten Spielregeln unterliegt. Und entsprechend der Regel, daß es nur dann Gewinner und Verlierer und Spieler geben kann, wenn es ein Spiel gibt, existiert Kunst nur da, wo es eine Kunstwelt gibt.“ (Danto 1996: 62)

Ausgehend von der These dieser Arbeit, dass sich in Tunströms Werk unablässig (zur eigentlichen Narration hinzu) ihr Werden im Wort *mitschreibt*, wurde hier der Versuch unternommen, die metareflexive Erzählung *Ein Prosaist in New York* als Auseinandersetzung mit der Bildkunst gelesen, darin seine Poetik des Wortbildes aufzuzeigen. Auf inhaltlicher Ebene bringt seine Erzählung Literatur und Kunst in Opposition, auf poetologischer Ebene indes werden die beiden Künste wiederum miteinander amalgamiert, auf eine Ebene gebracht, die sich als paradoxes Emblem entfaltet: als sich selbst in der Schrift spiegelndes oder vielmehr vexierendes Selbstporträt eines Prosaisten (namens „Tunström“) aus Wörtern.

3.2.6 Zugang 5: *Vita ark*. Ein Doppelporträt

Ein Blick sagt mehr als tausend Worte. Hat dieses Bonmot auch Gültigkeit für das Bild *Vita ark* von Lena Cronqvist? Wenn ja, so müssen zwei Augenpaare, zwei Blicke, vier Augen in Betracht gezogen werden, selbst wenn zwei davon gebrochen sind.⁹⁴

In einem hellgrauen Raum spärlichst angedeuteter Tiefe steht eine weißhaarige Frau, den Blick gesenkt, eine offene rote Bluse übergezogen, die vom Hals bis zum Tischrand ihr (madonna-)blaues Hemd hervorlugen lässt. Der „Raum“ wirkt zweidimensional, platt. Ist es ein Außen- oder ein Innenraum? Das in dunklerem Grau gehaltene vertikale schmale Rechteck, lässt die Deutung offen. Immerhin verleiht es das Raumgefühl. Als Halbfigur ist die Frau gemalt, von der Taille abwärts verdeckt eine schwarze Fläche ihre ganze Gestalt. Handelt es sich bei diesem „Vordergrund“ um eine Tischfläche? Die darauf abgelegten weißen Blätter insinuieren es. Weil dieser „Tisch“ bis an den Bildrand unten links und rechts reicht, dehnt er sich theoretisch nach all diesen Seiten hin weiter aus, ist „in Wirklichkeit“ vielleicht noch viel größer als sein Ausschnitt dies vorgibt.

94 Mit ‚Blick‘ ist ein doppelter Blick intendiert: Jener der Augenpaare im Bild sowie jener des Betrachters der Bilder (hier des Verf. L. D.), der die Schärfung seines Blickes auch Steffen Siegel und seinem Aufsatz verdankt „Der haptische Blick oder: Vom Begreifen der Bilder“, vgl. Lepper (2005: [127]–147). Siehe dort ebenso: „Im doppelten Sinn des *Begreifens* eines Kunstwerks ist die unaufhebbar ambivalente Struktur ästhetischer Erfahrung, ihr Oszillieren zwischen Präsenz und Sinn, markiert.“ (ebda.: 146) Dieser eine Blick des Betrachters ist ein intuitiver, vor aller Bildbeschreibung, vertiefender Bildbetrachtung und Kenntnis der Kunstgeschichte. Dieser Blick sucht nun nach Worten.

Die Frau steht nicht allein da. Behutsam, wie eine Mutter, die ihr Neugeborenes in Armen hält, trägt sie in ihrer Linken ein Menschenkind, das sie, die rechte Hand auf die Brust dieses Kindes gelegt und zugleich dessen Rechte umfassend, in seiner Lage beschützt und stabilisiert. Ein stilles Wiegen geht von dem Akt dieses Mutter-Kind-Paares aus. Die Körperhaltung der Frau verströmt Andacht und Sorge, eine gewisse Gefasstheit, der Betrachter wähnt sie mit beiden Beinen auf dem nicht sichtbaren Boden.

Aus den Augen der Frau spricht Fassungslosigkeit, Erstarrung, wie sie in sich hineinsieht, ihr Blick spricht von Trauer, Ratlosigkeit, Verwirrung, Erschöpfung, Versteinerung, Trostlosigkeit, Leere.

Ihr ‚Kind‘ – ein *puer aeternus*? – neigt sich, seinen Kopf etwas angehoben und gedreht, über den Arm der mütterlichen Frau sich hinweglehnend, in dieselbe Richtung und ‚starrt‘ hinweg über den „Tisch“, die schwarze Fläche, auf der 13 weiße Blätter liegen. Oder sind es Leichentücher? Oder Deckblätter geschriebener oder ungeschriebener Bücher – die weißen Stellen scheinen deutungslos, sagen nichts – umso lauter ihr gebissartiger Schrei nach Deutung.

Weshalb liegen 13 „Blätter“ über den „Tisch“ verstreut, oder ‚haften‘ sie eher daran? Schreibwerkzeuge sind nirgendwo zu sehen. Also bleiben sie unbeschrieben, die Augenpaare erzählen, die Hände.



Abb. 6: Lena Cronqvist „Vita ark – White Sheets“, 2003

Zu sehen ist eine um „das Wort“ augmentierte Kontrafaktur auf die seit der Renaissance in zahllosen Variationen gemalten Bilderszene ‚Madonna mit Kind‘. Grau sind die Wände, schwarz ist der „Tisch“, weiß sind die Blätter. Obschon der Blick des Betrachters von den

Augenpaaren der Personen im Bild angezogen wird, sieht er, dass die Hände der Figur ‚Mutter und Kind‘ in der Bildmitte sind. Unbeweglich, verbunden, umschlungen – doch die Rechte des ‚Kinds‘ bleibt unsichtbar, aufgehoben.

‚Zweidimensional‘ betrachtet: Die angeknickte Horizontale der Hose des ‚Kinds‘ geht mit der Vertikalen, dem blauen Hemd der ‚Mutter‘, eine fragile kreuzförmige Verklammerung ein. ‚Organisch‘ betrachtet: Die Beine des ‚Kinds‘ „ersetzen“ – da symbiotisch mit ihr vereint – jene der ‚Mutter‘. Divergierende Farbflächen liieren die beiden Gestalten zu einer. Wo deren beiden Blau konvergieren, liegen beim Infans das Geschlecht, bei der Madonna der Nabel. Das stumme ‚Kind‘, infans,⁹⁵ nicht ist von sauerstoffarmem Blut der Vene (Blau) gekennzeichnet, sauerstoffreiches Blut der Arterie (Rot) ‚fließt‘ nur im Gewand der Madonna.

Eine unüberwindbare Distanz liegt zwischen der „Madonna mit Kind“ und den weißen Blättern auf dem „Tisch“. Ein (dicker) schwarzer Schlussstrich. Stillstand. Etwas ist an einem Endpunkt angelangt. Das ‚Punctum‘ ist unsichtbar, und gerade deshalb auffallend markant. Es ist die von der Hand der ‚Mutter‘ geschützte Rechte des starr daliegenden Infans, die Schreibhand des kindhaften Autors.⁹⁶ Seine Hand ‚spricht‘ nicht mehr, vermag keine Blätter mehr zu beschreiben. Sie bleiben leer, gespiegelt im leeren Blick der Betrachterin. Der Mund des Autors ist rot, als sei noch Leben in ihm. Er möchte noch sprechen (er wird „sprechen“, das Werk spricht für ihn). Sein (Leichen-)Hemd schimmert rötlichweiß. Hellsichtig spricht ein „*Hereinbrechen der Erinnerung*“⁹⁷ aus dem Bild. Edmond Jabès dazu:

Es gibt immer ein Wort, um die Geschichte der Sprache zu erzählen. Zu sagen, es sei ein jedes Buch ein Buch der Erinnerung, verleitet zum Schluss, dass auch die Vokabeln ein Gedächtnis haben; doch das ist wohl abwegig. Wir erinnern uns um ihretwillen, und wir vermögen dies kraft der Bilder, welche sie an sich ziehen.

95 Vgl. lat. ‚in-fans‘ in: Menge-Güthling (1967: 378–379): „(fari, eig. nicht sprechend, nicht reden könnend) [...] 1. stumm, sprachlos [...] 2. a) *subst.* unmündiges od. kleines Kind bis zum 7. Jahre, auch *ungeborenes Kind, Kind im Mutterleibe [...]“.

96 Diese „schützende“ Hand ist die Hand der Malerin, die das Bild „Vita ark“ – Doppelporträt und Autoporträt in einem – hervorgebracht hat, also auch ihr Spiegelbild ist. Vgl. zum Bild der Hand die Hand-Stellen in Tunströms „Worte unter dem Pflaumenbaum“ (UNS: 14–15): „Kan liv / och föreställningarna om liv / täcka varandra / som hand lagd i hand?“ [Können Leben / und die Vorstellungen von Leben / einander decken / wie Hand in Hand?] und (ebda.: 18–19): „Hand lagd i hand. I språket. / Det omsluter mig / Hand lagd i hand. I drömmen“ [Umschlungene Hände. In der Sprache. / Sie umschliessen mich / Umschlungene Hände. Im Traum]. – Mona Sandqvist bespricht die Kooperation Cronqvist/Tunström und deren Bild/Text-Beziehungen anschaulich in: „Bröllopet stod i ägget“. Alkemiska variationer hos Göran Tunström och Lena Cronqvist“ [Die Hochzeit stand im Ei. Alchemistische Variationen bei Göran Tunström und Lena Cronqvist], vgl. Sandqvist (1995: 91–116).

97 „All dies geschieht in jedem *Hereinbrechen der Erinnerung*, das die Zeitform des Aorist bezeichnet, wenn eine Handlung ‚als sich ereignende Handlung, als absolute Heraufkunft empfunden, geäußert und gedacht wird, deren Ereignis ein pures Hereinbrechen darstellt.‘ Gustave Guillaume, der Henri Maldiney hier als Inspirationsquelle diente, beschrieb den Aorist als ‚eine Heraufkunft, die sich *in der Vergangenheit* in Form des *Sich-ereignenden* entwickelt“. Didi-Hubermans (2011: 205, im Unterkapitel „Gedächtnis“; ebda.: 198–208 von Teil V: Die Geschichte zurückgehen und neu montieren; ebda.: 151–214). Didi-Huberman spricht an der Stelle auch vom „rätselhaften *es gibt*, das seine heterogenen Elemente wie auf einem Montagetisch nebeneinander setzt“ (205) – ein Gedankenbild für Cronqvists *fristloses, a-oristisches* Bild.

Wir hätten es folglich mit einem ständigen Austausch von Bildern zu tun; wobei eines auf das andere verwies. Die ganze Arbeit des Schriftstellers besteht darin, diesen Austausch aufrechtzuerhalten. Was bleibt, ist zuletzt vielleicht bloß die unkenntliche Spur; die Rückkehr zur ursprünglichen Weiße.⁹⁸

Wie Opfergaben auf einem Altar sind die weißen Blätter dargebracht, die „Mutter und Kind“⁹⁹ vereint kontemplieren. Das weiße Blatt ist *der* Ort für das Wort, symbolisiert Anfang und Neuerung (‚Kind‘ / das Werden) wie Ende und Ergebung (‚Greis‘ / das Vergehen). Direkt dieser ‚Wand‘ oder diesem Altar gegenüber, der horizontal über den Bildrand in die Lebenswelt und damit in das Lebensrad hinaus reicht, ist der Betrachter – auf der anderen Seite der Bildszene – demselben Mysterium ausgesetzt, konfrontiert mit der absolut selben Leere des Blattes, die alles offenläßt.¹⁰⁰ Die weißen Blätter, Tragflächen möglicher Worte, verkoppeln ihn mit dem Gegenüber. Das in den Armen der (Malerin-) Mutter aufgebahrte greise Schriftsteller-Kind verkörpert diese Ambivalenz: Aufgehoben in einer Außer-Zeitlichkeit fallen in ihm Anfang und Ende in eins. Die weiße Fläche introjiziert (in) den offenen Imaginationsraum.

Das Wort ist latent immer da – in der Geburt wie im Tod – in der Weiße. *Vita ark* versinnbildlicht die (Weih-)Gabe des Wortes, ob geschrieben, gesprochen, so heilig wie profan.

98 Jabès (1989: 32; betr. écrit/récit im Kap. „Schreiben, erzählen. Gespräch mit Marcel Cohen“; ebda.: 25–39).

99 Vgl. Tunströms Gedicht „Ord under plommonträdet“ / „Worte unter dem Pflaumenbaum“, wo es im übertragenen Sinn von den Herbststürmen heißt: „Sie sind Mutter und Kind / gefangen / in unendlichen Reihen / von tödlichem Leben“. (UNS: 13)

100 Kenya Hara dazu: „Papier ist materialisiertes *itoshiroshiki*, das aus dem Chaos herausragt. Seine extreme Reinheit, die aus einem trüben Gebräu geschöpft wird, ist eine Ansammlung von Möglichkeiten. [...] Sein Weiss zeichnet sich durch ungestörte Stille aus, wie sie in den spannungsgeladenen, konzentrierten Momenten herrscht, bevor Dinge zum Ausbruch kommen, und durch das erregende Gefühl, dass etwas noch Unsichtbares in einer gigantischen Umsetzung münden kann.“ Hara (2010: 16–17, betr. das weiße Blatt Papier; vgl. dazu „Der Leerraum als Raum unermesslicher Möglichkeiten“; ebda.: 45–49 und „Suikō. Die Feinarbeit und die Unwiderruflichkeit des gedruckten Textes“; ebda.: 74–84, insbes. 74–76).