

Klaus Gereon Beuckers / Hans-Edwin Friedrich (Hg.)

FERDINAND KRIWET

Visuelle Poesie
und ihre Medialität

neoAVANTGARDEN



et+k

edition text + kritik

Klaus Gereon Beuckers / Hans-Edwin Friedrich (Hg.)

Ferdinand Kriwet

Visuelle Poesie und ihre Medialität

neo**AVANTGARDEN**

et+k

edition text + kritik

neo**AVANTGARDEN**

Herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich
und Sven Hanuschek

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-86916-850-0 E-ISBN 978-3-96707-156-6

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Ferdinand Kriwet mit *Text-Dia* (1968).

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2019
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhalt

Klaus Gereon Beuckers / Hans-Edwin Friedrich

Einleitung 7

Claus-Michael Ort

Kontingenz und ›poetische Funktion‹:

Rotor (1961) von Ferdinand Kriwet 13

Jill Thielsen

Medialität und ihre Funktion – Bemerkungen zu Ferdinand Kriwets Rundscheiben und *leserattenfaenge* 34

Klaus Gereon BEUCKERS

»BILDICHTUNGSGRAFIK«. Zur Text-Bild-Relation und kunsthistorischen Einordnung von Ferdinand Kriwets Rundscheiben 52

Susanne Schwertfeger

Konkretes Leuchten. Zu den Neon-Arbeiten von Ferdinand Kriwet 75

Dirk Westerkamp

Schriftbilder: Jörg Immendorf – Ferdinand Kriwet – Astrid Klein 86

Walter Gödden

Las Vegas im Revier. Ferdinand Kriwets *manifest zur Umstrukturierung des Ruhrreviers zum Kunstwerk*. Exkursionen ins Jahr 1968 109

Hans-Edwin Friedrich

Kriwets *Apollo Amerika* (1969) und der Dokumentarismus 131

Ulrich Kinzel

Raum und Rausch. Ferdinand Kriwets Gedicht *Apollo Amerika* (1975) 149

- 6 Pavel Novotný
»Unklare Genese«. Zu Narrativität und Prozessualität
in Kriwets Hörtexten 164
- Nikolas Buck
»Training und Aufklärung«. Zur Wirkungsästhetik
von Ferdinand Kriwets Hörtexten 183
- Britta Herrmann
Rotoren. Zwei akustische Adaptionen von Ferdinand Kriwets
Lesetext *Rotor* und Aspekte einer intermedialen Werkpolitik 204
- Petra Maria Meyer
»Komponierte Aufmerksamkeitsgrade« und »erfüllte Freiheit«.
Zu textphilosophischen Aspekten von Kriwets energetischem
Konzept einer Akustischen Kunst im Radio 230
- Bildnachweise 255

Ferdinand Kriwet (1942–2018) war ein Frühvollendeter. Sein als Jugendlicher geschriebener ›Roman‹ *Rotor* wurde 1961 in dem 1956 gegründeten, schnell als Publikationsort für junge Künstler etablierten Kölner Verlag DuMont verlegt und mit einer Würdigung von dem Musiktheoretiker Konrad Boehmer versehen – als Kriwet gerade einmal 19 Jahre alt war. Die Gestalt von *Rotor* ohne Anfang und Ende sowie seine sprachliche Form sorgte in den avantgardistischen Literaturkreisen für Furore. In der von Rüdiger Kurt herausgegebenen Anthologie »*Orpheus*« war Kriwet 1957 mit dem Gedicht *Satire* erstmals als Autor an die Öffentlichkeit herangetreten. Er war damals gerade vierzehn Jahre alt, wie der Herausgeber eigens vermerkte. Im Mai 1959 hatte Kriwet dann als 17-jähriger Heidelberger Internatsschüler in der ersten Ausgabe der Münchener Kunstzeitschrift *nota*, die durch Gerhard von Graevenitz und Jürgen Morschel verantwortet wurde, zwei Texte veröffentlicht. Er blieb auch bei den folgenden Ausgaben als Autor beteiligt. Empfohlen hatte ihn an *nota* Peter Hamm, der im gleichen Jahr an der Ulmer Hochschule für Gestaltung zu arbeiten begann und so den engen Kontakt zu den Neuen Konstruktivisten um Max Bill und Almir Mavignier herstellte. Die Frankfurter Galerie *nota* selbst stand in engem Bezug zu dem Düsseldorfer Zero-Kreis, in dem der in Düsseldorf geborene Kriwet bald sein künstlerisches Umfeld fand. Zu dem Nukleus der Avantgarde dieser Zeit, dem ›Studio für Elektronische Musik‹ am WDR in Köln, aus dem nicht nur die musikalischen Impulse von Karlheinz Stockhausen, sondern ebenso die Fluxus-Szene um Nam June Paik heraus entstanden waren, hatte der junge Autor schon über Boehmer Kontakt.

Alle diese Kreise beschäftigten sich mit intermedialen Fragen, mit der Erweiterung der Kunst durch standardisierte, entpersonalisierte, jedenfalls nicht mehr subjektive Verfahren. Die Konkrete Poesie, die – wie auch sowohl die musikalischen als auch bild- und aktionskünstlerischen Bewegungen – ihre Wurzeln in der Klassischen Moderne zwischen Dada und Surrealismus hatte, experimentierte genauso mit literarischen und dokumentarischen Formen. Kriwets frühe Veröffentlichungen waren flankiert von aktiven Kontaktaufnahmen zu Kunstgalerien und bekannten Autoren des literarischen Feldes. In den ersten Jahren erscheinen diese im Hinblick auf die

Poetiken eher wahllos – zum Spektrum gehören noch Marieluise Kaschnitz, Gertrud von Le Fort und Rudolf Hagelstange –, doch bald schon orientierte er sich ganz an der Avantgarde, die sich in diesen Jahren im deutschen Sprachraum mit den Autoren der Konkreten Poesie, dem Kreis um Max Bense und der Wiener Gruppe formierte und in den 1960er Jahren die Leitästhetik des Literatursystems zu bilden begann. Noch vor der Veröffentlichung von *Rotor* wurde Kriwet 1960 von Hans Werner Richter zur Tagung ›Das literarische Hörspiel‹ eingeladen, welche die Hochschule für Gestaltung in Ulm, drei Radioanstalten und die Gruppe 47 ausrichteten. Hier fand Kriwet zu seinem Medium, das er in der Folge mit ›Hörtexen‹ vielfältig ausgestaltete. Die Ausstellung in der Galerie Niepel in Düsseldorf 1963 trug diesen literarischen Tendenzen noch auf eine andere Weise Rechnung, indem sie nicht unter dem Autorsignet Ferdinand Kriwet, sondern unter *PUBLIT* subsumiert wurde. Dieses Etikett als Abkürzung für ›public literature‹ sollte die »*Flucht der Literatur aus dem Buch heraus und nach vorn in die Öffentlichkeit*« dokumentieren, und eine Transformation des traditionellen Autorkonzepts anzeigen, dessen emphatische und pathetische Züge in Konrad Boehmers Nachwort zu *Rotor* kulminierten: »*Die Eigenständigkeit dieses Kunstwerks ist die der Reduzierbarkeit nur auf sich selber, die seiner ihm immanenten Ursache. ROTOR's Autonomie ist die der Welt schlechthin. Seine Formel: l'art pour l'art pour l'homme.*«

Und diese gestaltete Kriwet gleichzeitig auch visuell aus, indem er nach grafischen Strukturierungen seine Texttoren und Textüberlagerungen erfand, die ihn Zeit seines Lebens begleiteten. Er erläuterte sie 1962 in selbstanalytischen Texten sowie dann 1965 in den *leserattenfängen*. Seine Differenzierung von Hör-, Seh- und Lesetexten war dabei schon 1961 weitgehend ausgebildet und wurde noch weiter ausgestaltet, als Kriwet insbesondere als Hörspielautor für Beachtung sorgte, wo er durch seine Collagen zum Medienpionier wurde, als gleichzeitig Nam June Paik Ende der 1950er Jahre solche Collagen in die Aktionskunst einführte. *Mixed Media* hieß dann auch die große Ausstellung, die Kriwet 1968 in Düsseldorf präsentierte. Die zugehörige Aufführung bei den Essener Songtagen mit Frank Zappa auf der Bühne zeigte im September 1968 große Ähnlichkeiten zu Fluxus-Konzerten und den Aktionen der rheinischen Avantgarde im Atelier der Kölner Künstlerin Mary Bauermeister der späten 1950er Jahre. Kriwet blieb seinen um 1960 bereits ausformulierten Konzepten treu.

Aktionen, Lesungen, grafische Bildgestaltungen und die objekt-hafte Aufwertung von Texten zu selbständigen Bildwerken bis hin zu ›Kunst am Bau‹-Projekten verdeutlichen die Bandbreite, mit der Ferdinand Kriwet seit den späten 1950er Jahren für Aufmerksamkeit sorgte. Dabei ist ein – selbst für diese Manifest-reichen und theoretisch ambitionierten Kunstkreise – ungewöhnlich hohes Maß an Reflektion insbesondere der Medialität zu erkennen. Kriwet suchte und erläuterte unterschiedliche mediale Formen, die er ihrem Wirkungsspektrum entsprechend ausgestaltete, bediente die verschiedenen Formate mit spielerischer Leichtigkeit. Themen wie *Apollo Amerika* realisierte er als collagiertes Buch, Gedicht, Hörtext und Film mit jeweils eigenen medial geprägten Akzentsetzungen. Er suchte nach einer poetischen Form, in der Lese-, Hör- und Sehvorgänge eine vielschichtige, neue Rezeption möglich machten, verstand diese dabei auffallend deutlich eher als eine Multimedialität als eine Intermedialität, die die Rezeptionsvorgänge verwischt. In gewisser Weise überwand Kriwet damit bereits Anfang der 1960er Jahre das Diktum des erweiterten Kunstbegriffs der 1950/60er Jahre und fokussierte rezeptions- und kommunikationsspezifische Zugangsweisen für die einzelnen Werke, was ganz den intellektuellen Positionen eher der späten 1960er und 1970er Jahren entsprach.

Als die Beschäftigung mit dem Werk von Ferdinand Kriwet an der Christian-Albrechts-Universität begann, hatten die beiden Herausgeber gerade ihre Forschungen zu dem Kölner Aktionskunst-Pionier Wolf Vostell mit einer Anthologie seiner Manifeste abgeschlossen. Berührungen zwischen Vostell und Kriwet sind biographisch gegeben, aber das Werk Kriwets ist ungleich literarischer. Fand Vostell sein Prinzip der *dé-collage* nicht zuletzt in der Pariser Avantgarde der Lettristen und Situationisten um Guy Debord sowie des dortigen Nouveau Réalisme, so entwickelte er sie auf der Basis der musikalischen Diskurse von John Cage und Stockhausen zu einem Aktionsprinzip weiter, das Bildlichkeit suchte. Kriwet blieb hingegen im durchaus gleichen personellen Bezugsfeld immer textbezogen und nutzte Bildlichkeit als Verstärkung und Komplizierung, als mediale Variante. Die brachiale Ansprache Vostells blieb ihm dabei weitgehend fremd, seine Beeinflussungen speisten sich eher aus dem ruhigen Informell, zu dem ihm nicht zuletzt sein väterlicher Freund Peter Brüning sowie Jean-Pierre Wilhelm, mit dem er schon seit 1958 engen Kontakt pflegte, die Brücken schlugen, und dann dem technikaffinen Zero-Kreis mit seinen Erweiterungen zur Op Art.

Viele Jahre wohnte Kriwet in der Hüttenstraße 104 in Düsseldorf, in der die Zero-Künstler Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker ihre Ateliers hatten und ihre legendären Abendausstellungen veranstalteten. Sie hatten ihr Kunstverständnis bereits seit den ausgehenden 1950er Jahren in Texten im Zero-Magazin formuliert, unterhielten engen Kontakt zu Philosophen wie Max Bense. Dies passte gut zu Kriwet, der ein intellektueller Künstler war – wenn er auch mit viel Understatement die Komplexität seiner Werke und Werkinszenierungen eher herunterspielte, sie gegen Ende seines Lebens zunehmend biographisch erklären wollte.

Der Zugang der Kieler Tagung, die am 1. und 2. Juni 2018 im Internationalen Begegnungszentrum der Christian-Albrechts-Universität mit Blick auf die Kieler Förde stattfand, erfolgte über die drei Gattungen der Lesetexte, der Hörtexte und der Sehtexte. Angesichts der Bedeutung von Kriwets Werk für die Avantgarde insbesondere der 1960er Jahre ist die wissenschaftliche Diskussion sowohl in den Literaturwissenschaften als auch der Kunstgeschichte bisher rudimentär. Auch die großen Ausstellungsprojekte, wie zuletzt und vor allem die Ausstellung ›Yesterday 'n' Today‹ 2011 in der Düsseldorfer Kunsthalle, versammelten seine Arbeiten, protokollierten seine künstlerische Biographie, haben aber eine wissenschaftliche Würdigung lediglich angedeutet. Dies kann auch die Kieler Tagung und der hiermit vorgelegte Tagungsband nur in Ansätzen tun, der Band soll jedoch ein Anlass zu weiterer Beschäftigung sein. Als äußerst fruchtbar hat sich dabei die kollegiale Zusammenarbeit von Literaturwissenschaften, Kunstgeschichte und Philosophie erwiesen, für den wir sehr dankbar sind.

Im Vorfeld der Tagung und auch danach noch hat Ferdinand Kriwet großen Anteil an dem Kieler Projekt genommen, obwohl er aus gesundheitlichen Gründen zur Tagung nicht mehr an die Förde kommen konnte. Die anregenden, geistreichen, freundlichen Telefonate im Vorfeld und nach der Tagung werden uns jedoch in bester Erinnerung bleiben. Kriwet hat viele Hinweise und Anregungen für die Diskussion gegeben, auf seine Empfehlung hin sind wir auf Kollegen gestoßen, die zum gleichen Thema forschen und konnten so den Kreis der Beitragenden erweitern. Dank seines Interesses und seiner wohlwollenden Unterstützung kann die Publikation jetzt auch Werke von ihm abdrucken, für die er uns großzügig die Bildrechte kostenlos zur Verfügung gestellt hat. Dafür sind wir ihm zu großem Dank verpflichtet. Leider war es ihm nicht vergönnt, die

Frucht der Auseinandersetzung, nämlich den Tagungsband selbst, in den Händen zu halten, denn am 17. Dezember 2018 ist Ferdinand Kriwet in Bremen verstorben. So wird dieser Band auch zu einer Gedenkschrift an den großen Textkünstler.

Wir möchten Ferdinand Kriwet danken und ebenso allen Vortragenden und Autoren für ihre Beiträge und Diskussionen sowie ihre Unterstützung bei der Publikation der Texte binnen Jahresfrist. Ute Bongartz danken wir für die Überlassung ihrer Abschlussarbeit an der Universität der Künste Berlin *Mediawakening. Ein Dokument zu Ferdinand Kriwet* von 2010, die Ferdinand Kriwet ein filmisches Denkmal gesetzt hat. Dank gilt auch der Christian-Albrechts-Universität Kiel für ihre finanzielle Unterstützung von Tagung und Publikation. Leider besitzt die Kieler Universität – im Gegensatz zur Konstanzer Universität und zur Bochumer Mensa, deren Neonarbeiten für den einen Herausgeber der erste Kontakt mit Kriwet waren – auch in ihrer Kieler Kunsthalle bisher keine Arbeiten von Ferdinand Kriwet. Dies ist ein Desiderat. Dieses Buch soll einladen, sich intensiver mit Ferdinand Kriwet als einem der intellektuellsten und prägnantesten Medienkünstler der 1960/70er Jahre in Deutschland auseinanderzusetzen.

Klaus Gereon Beuckers
Hans-Edwin Friedrich

Kontingenz und ›poetische Funktion‹: Rotor (1961) von Ferdinand Kriwet

»Hölderlin als Benseschüler, das war nach unserem Geschmack«, konstatiert Ludwig Harig und erinnert an die Anregungen, die die Nachkriegs-avantgarde seit den späten 1950er Jahren der Zeichen- und Texttheorie Max Benses verdankt.¹ Harig zitiert Friedrich Hölderlins *Anmerkungen zum Oedipus*, um ihn zusammen mit Lullus und den Kabbalisten der Vorgeschichte einer Avantgarde zuzurechnen, die kombinatorische Kontingenzspielräume eröffnet und zugleich versucht, deren Potentiale werkpoetisch zu ›berechnen‹ und zu begrenzen, Aleatorik und Kalkül, Ordnung und individuelle Abweichung zu koppeln:

»Der modernen Poesie fehlt es [...] an der Schule [...], daß nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausführung immer zuverlässig wiederholt werden kann. [...] – Dahin gehört einmal eben jener gesezliche Kalkul.«

Hölderlin weiter: »Dann hat man darauf zu sehen, [...] wie [...] der besondere Inhalt sich zum allgemeinen Kalkul verhält, und der Gang und das Vestzusezende, der lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Geseze in Beziehung gebracht wird.«²

Wie kann der kontingente, weil »lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Geseze in Beziehung gebracht werden« – hat also Kriwets *Rotor* einen »Inhalt« und gar einen »besonderen«, wie

1 Ludwig Harig: Im Geheimen ein Spiel, in: *Zeichen von Zeichen für Zeichen*. Festschrift für Max Bense, hg. v. Elisabeth Walter und Udo Bayer, Baden-Baden 1990, S. 240–249, hier S. 246. – Literaturgeschichtliche Konstanten suggeriert auch die Anthologie *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. von Klaus Peter Dencker, Stuttgart 2002, die Texte von Harig (S. 271–273), Bense (S. 232) und Kriwet (S. 198–199 u. 234) enthält.

2 Friedrich Hölderlin: *Anmerkungen zum Oedipus*, in: *Sophokles*, hg. v. Dietrich Eberhard Sattler, Michael Franz und Michael Knaupp (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. ›Frankfurter Ausgabe‹. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 16), Basel 1988, S. 247–258, hier S. 249f. – Zu Hölderlins Werkkonzeption mit Blick auf Roman Jakobsons ›poetische Funktion‹ vgl. Karlheinz Stierle: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff (Bild und Text)*, München 1996, S. 235–282.

›rotiert‹ der Text durch seine ausformulierten semiotischen und narrativen Möglichkeitsspielräume, wie lässt sich der »*allgemeine Kalkül*« seiner Hervorbringung, der sich in den Text sichtbar und lesbar eingeschrieben hat, dazu »*in Beziehung*« setzen?

Kontingenz und ihre werkinterne Freisetzung, sei es als bloße Simulation semantischer oder lautlicher Alternativen, sei es als aleatorische Selektivität im Produktions- oder Rezeptionsprozess selbst, verdanken sich notwendig ihrer Einschränkung, um überhaupt sichtbar zu werden und ›Kunstwerk‹ und ›Welt‹ noch unterscheiden zu können. Schon Arno Holz' Formel »*kunst = natur – x*«,³ der zufolge ›Kunst‹ und ›Natur‹, ›Kunst‹ und ›Welt‹ zur Deckung kommen sollten – »*Kunst hat die Tendenz, die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung*«⁴ –, erinnert an die Unvermeidlichkeit des ›x‹: Je intensiver die Bemühungen der Avantgarden ausfallen, dieses artifizielle Rest-x zu minimieren, desto größer wird es.

Die moderne ›Informationsästhetik‹ (Abraham Moles, Max Bense) mutet als Begleit-Diskurs der Nachkriegsavantgarden wie ein Versuch an, den vermeintlich unkontrollierten Komplexitätszuwachs dieses Kunst–x mathematisch, informationstheoretisch (George David Birkhoff, Claude Shannon, Warren Weaver u. a.) und wahrnehmungspsychologisch abzuarbeiten, Aleatorik zu systematisieren und rezeptiv-analytische in generative, später auch elektronisch reproduzierbare ›Kalküle‹ zu überführen. Sie reagiert damit auf ein erweitertes Verständnis von ›Text‹, das laut Max Bense von einer »*beliebigen materialen menge von wörtern in dem poetischen raum*« ausgeht, »*der durch mallarmé, gertrude stein und arno holz abgesteckt worden ist*«. ⁵

3 Arno Holz: Die Kunst – Ihr Wesen und ihre Gesetze [1891/92], in: Arno Holz: Das Buch der Zeit. Dafnis. Kunsttheoretische Schriften (Arno Holz. Werke, Bd. 5), Neuwied 1962, S. 3–46, hier S. 14.

4 Holz 1962 (wie Anm. 3), S. 30.

5 Max Bense: Experimentelle Schreibweisen (rot texte, Bd. 17), Stuttgart 1964, S. 6. – Kriwet publiziert in der von Max Bense herausgegebenen und von 1955 bis 1961 erscheinenden Zeitschrift »Augenblick. Aesthetica, philosophica, polemica« zusammen mit Döhl, Harig, Heißenbüttel, Queneau und Bense im 4. Jahrgang, Heft 2 (1960) *Drei Texte* (S. 55–56) und im 5. Jahrgang, Heft 3/4 (1961) eine *Virtualaktuelle Buchanzeige* (S. 91–102). – Zu Bense im Kontext von Konkreter Poesie und Fluxus vgl. Holger Schulze: Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München 2000, S. 179–208.

Max Bense plädiert gleichwohl noch 1965 für »metaphysische und ontologische Terminologien«,⁶ um das ›Versagen‹ »geistesgeschichtliche[r] und literaturwissenschaftliche[r] Kategorien«⁷ angesichts der Avantgarden zu kompensieren und geht von der Idee einer »metaphysischen Transparenz literarischer Gebilde«⁸ aus. Davon scheint auch das Rotor-Nachwort des jungen Musikwissenschaftlers und Komponisten Konrad Boehmer, der von 1961 bis 1963 mit Karlheinz Stockhausen im ›Kölner Studio für Elektronische Musik‹ des Westdeutschen Rundfunks tätig war, nicht frei zu sein. Dieses Nachwort inszeniert sich als buchinterne Subscriptio zur Pictura der 99 unpaginierten Blätter des »Album-Buch-Textes ROTOR aus den Jahren 1957 bis 1960« – so Kriwet 1965 in seinen »Sehtextkommentaren« *leserattenfaenge*⁹ – und blendet abgesehen von James Joyce,¹⁰ Gottfried Benn,¹¹ Pierre Boulez und Paul Klee¹² die Vor- und Nachkriegsavantgarden aus – kein Schwitters, keine *Wolkenpumpe* von Hans Arp (zuerst 1917), keine *Champs magnétiques* (1919) von Breton und Soupault, kein John Cage (beispielsweise *45' for a Speaker*, 1954), kein Manifest vom vers zur constellation (Eugen Gomringer 1954) – ganz zu schweigen von den Parallel-Aktionen der Wiener Gruppe mit Konrad Bayer und seinen ab 1958 entstandenen ›konkreten Texten‹ (*topologie der Sprache* 1957) und von Franz Mon, der 1960 die Anthologie *movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, Bildenden Kunst, Musik, und Architektur* herausgibt.

Das auf der Rückseite des Schmutztitels von *Rotor* links oben zuerst in deutscher Übersetzung platzierte Zitat von Stéphane Mallarmé (»Ein Buch beginnt und endet nicht: allenfalls täuscht es dies vor.« (Mallarmé) / »Un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant.« (Mallarmé)«) aus seinem unabgeschlossenen Projekt *Le Livre* (1897)¹³ veranlasst Boehmer, Kriwets *Rotor* nicht nur produktionspoetisch explizit auf eine von Jacques Scherer 1957 skizzierte »métaphysique

6 Max Bense: *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik* (Kybernetik und Information, Bd. 13), Baden-Baden 1965 (2. Aufl. 1982), S. 81.

7 Bense 1965 (wie Anm. 6), S. 80.

8 Bense 1965 (wie Anm. 6), S. 81.

9 Ferdinand Kriwet: *leserattenfaenge. Sehtextkommentare*, Köln 1965, S. 27f.

10 Konrad Boehmer: Nachwort, in: Ferdinand Kriwet: *Rotor*, Köln 1961, o.P. [S. I–IX], hier S. I.

11 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. VIII.

12 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. II.

13 Zit. n. Jacques Scherer: *Le ›Livre‹ de Mallarmé. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris 1977 [OA 1957], S. 181 (A).

du livre«,¹⁴ sondern auch die Interpretation des *Rotor* einseitig auf dieses »postmallarmésche«¹⁵ Deutungsmuster zu verpflichten, demzufolge sich Text und ›Welt‹ in *Rotor* ›vereinigen‹.¹⁶

Boehmer lobt zwar das Irritationspotential der ›erlösenden‹ Emanzipation von Leser und Sprachmaterial (»Befreiung des Lesers«¹⁷) vom Zwang narrativer Linearität, die »Demokratisierung im Wort«¹⁸ und die von *Rotor* freigesetzte Komplexität als »kondensierte Potentialität«¹⁹, »ohne sein Total der Kontingenz anheimfallen zu lassen«,²⁰ unterwirft sie aber letztlich einem frühromantisch anmutenden Begriff von Werktotalität und einer emphatischen Konzeption singulärer Autorschaft: Die »Emanzipation des Schöpferischen [...] als gänzliche Außerkraftsetzung der überkommenen literarischen Begriffe überhaupt« profitiere allenfalls noch von dem, was »von Mallarmé, Rimbaud bis Joyce herüberleuchtet«. ²¹

Dass *Rotor* sich demnach seiner ›Analyse‹ entziehe, da seine Teile immer nur den »totalitären Anspruch«²² des Werkes bekräftigten, verwundert nicht: *Rotor* fungiere als »Metapher«²³ eines Text-›Ich‹ als »schlechthin ins Atom kondensiertes All«²⁴, in ihm seien »Peripherie und Mittelpunkt identisch«. ²⁵ »Trotz der Identität von Welt und Werk bewahrt ROTOR seine Autonomie. [...] ROTOR's Autonomie ist die der Welt schlechthin.«²⁶

Eine Zerlegung von *Rotor*, die Boehmers metaphorisch metaphysische Deutungsblockade durchbrechen und das generative Kalkül des Textes ebenso zu modellieren vermag wie die ihm ›eingeschrie-

14 Scherer 1977 (wie Anm. 13), S. 7–24, hier S. 7.

15 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. VI.

16 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. VI (»tout le monde existe pour aboutir à un livre«) und Scherer 1977 (wie Anm. 13), S. 21 (»le monde existe pour aboutir à un livre«). Vgl. auch Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. IX.

17 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. IV.

18 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. VI.

19 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. V.

20 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. V.

21 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. I.

22 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. VI; vgl. S. V f.: »Analyse ist, ROTOR getrennt von der Lektüre, nicht denkbar, nur beim Lesen ist spontan sie zu vollziehen. Was dennoch zerlegt hier erscheint, ist [...] Bekräftigung des totalitären Anspruchs, den der Text, keinerlei Loslösung von sich dulddend, erhebt.«

23 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. VII.

24 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. VIII.

25 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. V.

26 Boehmer 1961 (wie Anm. 10), S. IX.

bene Art und Weise, »das Lesen selbst [zu komponieren]«,²⁷ wird stattdessen die redundante und zugleich kontingente Fülle lautlicher, graphemischer, morphologischer und semantischer Alternativen zu berücksichtigen haben, um die manifesten Prozesse der Auswahl aus sprachlichen und kulturellen Repertoires nachvollziehen zu können: Auch »Lesen [...] beruht [...] auf dem Prinzip der Selektion.«²⁸

Im Zuge des des *linguistic turn*²⁹ wird übrigens auch Benses »kleine abstrakte ästhetik« (1969) »stärker technologisch als metaphysisch«³⁰ und tendiert zu einer ›Textästhetik‹ als »analogon zur generativen grammatik«³¹, die als »Erzeugungsästhetik.[...] ästhetische[r] Zustände« diese als selektive »Verteilung [...] materialer oder semantemer Elemente« begreift.³² Um den »ästhetische[n] Zustand« von Rotor zu rekonstruieren – mit Max Bense verstanden als »die distribution materialer Elemente über ihrem endlichen repertoire«, als ihre »manipulierte Verteilung«, wobei die »prozeduren und prozesse« dieser »manipulation selbst [...] als selektion, transport und neuordnung aufgefasst werden [können]«³³ – drängt sich ein Rekurs auf Roman Jakobson auf (Abb. 1).

*

Nach Jakobsons Selektionslogik werden aus vertikalen, beispielsweise lautlichen oder semantischen Paradigmen als Repertoire vergleichbarer Alternativen einzelne Elemente ausgewählt, um sie auf der horizontalen Achse syntagmatisch zu distribuieren, also Metonymie-analog zu kombinieren und Sätze zu bilden. Die Projektion des Prinzips der Ähnlichkeit (von Metaphorik bis zur Monosemie) von der vertikalen Achse der Selektion auf die horizontale Achse der Kombination, bezeichnet Jakobson bekanntlich als ›poetische Funktion‹ (beispielsweise Lautäquivalenzen wie Reime,

27 Kriwet 1965 (wie Anm. 9), S. 18.

28 Kriwet 1965 (wie Anm. 9), S. 19.

29 Im Sinne von Roland Barthes: *La Mort de l'auteur* [1967], in: *Manteia* 5 (1968), S. 12–17.

30 Bense 1965 (wie Anm. 6), S. 345.

31 Bense 1965 (wie Anm. 6), S. 333.

32 Bense 1965 (wie Anm. 6), S. 335, vgl. auch S. 336 zu ersten Versuchen mit elektronisch generierten Texten im Jahr 1960.

33 Bense 1965 (wie Anm. 6), S. 347.

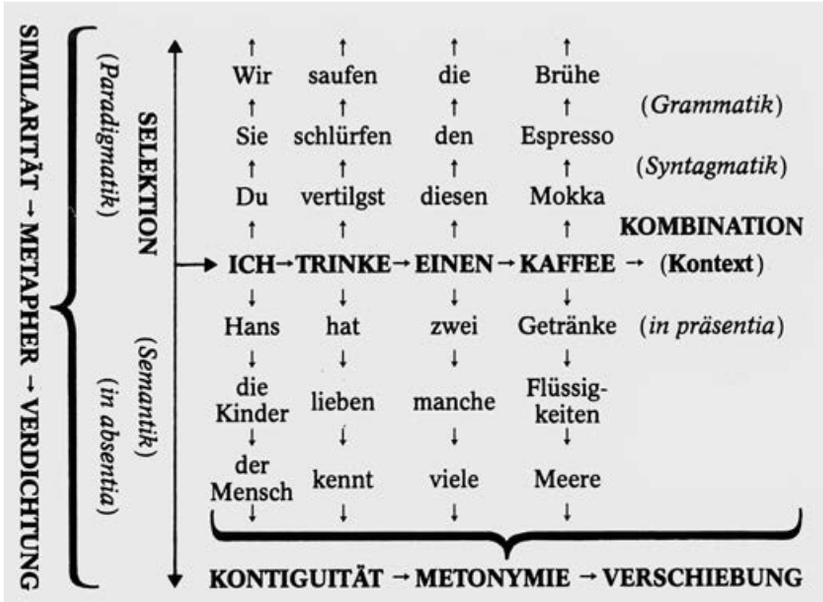


Abb. 1: Gerda Pagel: *Lacan zur Einführung*, Hamburg 1989, S. 48.

Alliterationen).³⁴ Wenn semantische Paradigmen selbst gleichsam ›umkippen‹ und syntagmatisch ›auslaufen‹, wenn die beiden Achsen also ›ins Rotieren‹ kommen und Narrationen unterbrechen oder gänzlich torpedieren, dann sind für Jakobson die Grenzen zur aphasischen Selektionsstörung erreicht – oder es handelt sich, so neuerdings Stefan Tetzlaff, um eine romantische, im 19. Jahrhundert als gefährlich verhandelte »aus dem Ruder laufende Ermächtigung des Paradigmatischen«³⁵ – oder aber wir befinden uns in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, und insbesondere in Kriwets *Rotor*: Nicht umsonst spricht Michael Backes in seiner Studie zur Wiener Gruppe

34 Vgl. Roman Jakobson: Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik [1956], in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 1: Grundlagen und Voraussetzungen*, hg. v. Jens Ihwe, Frankfurt am Main 1971, S. 323–333. – Roman Jakobson: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphasischer Störungen [1956], in: *Roman Jakobson: Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hg. v. von Wolfgang Raible, Frankfurt am Main, Berlin 1979, S. 117–141.

35 Stefan Tetzlaff: *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum und Romantik und Realismus (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 213)*, Berlin 2016, S. 49.

und zur Konkreten Poesie von einer »avantgardistischen Zersetzung« der »poetischen Funktion« Jakobsons,³⁶ die jedoch auch als deren Potenzierung interpretiert werden kann.³⁷

Nähern wir uns *Rotor* zunächst als ›Lesetext‹ aus gebundenen aber unpaginierten, einseitig bedruckten, sowohl »sukzedierenden« als auch autonomen ›Albumblättern«³⁸ so, wie es Kriwet später für seine *Sehtexte* (*Lesebögen, Rundscheiben*) selbst vorschlägt: »im direkten räumlichen Gegenüber vom Text und Leser«,³⁹ wobei die weiße Rückseite der Blätter jeweils als visuelle ›Pause‹, als ›Schweigen‹, das Syntagma unterbricht.

Blätter mit einer gewohnt variablen Verteilung langer und kurzer Wörter mit abwechselnd unterschiedlicher oder ähnlicher typographischer Gestalt (Buchstabenverteilung) sind in der Mehrzahl, solche dagegen, die laut Kriwet ein »Gestaltlesen« provozieren, da die »typographische und lexikalische Einheit« durch die »Dekomposition der Schrift gestört ist«⁴⁰, fallen beim Durchblättern texttopologisch umso mehr auf (Abb. 2).⁴¹

Monströse Wort- und Satzkontaminationen (›Kombinationsstörungen‹ im Sinne Jakobsons) koexistieren mit der graphemischen Gestaltähnlichkeit von Wortfolgen (wie R 97: »sag mal daaf dat dat dat daaf dat dat dat daaf na wat sagen se«) oder Wortwiederholungen,

36 Michael Backes: Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie (Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien, Bd. 1), München 2001, S. 212.

37 So Ralf Simon: Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa, in: Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, hg. v. Armen Avanesian und Jan Niklas Howe, Berlin 2014, S. 124–144.

38 Kriwet 1965 (wie Anm. 9), S. 28. – Schulze 2000 (wie Anm. 5), S. 268 spricht von einem »Textbaukasten« aus »aleatorisch« zu mischenden ›Bausteinen‹, was sich jedoch nur auf das nicht-lineare Blättern beziehen kann, vgl. auch S. 271. – Zur Rezeptionsästhetik von Kriwets *Rotor* als ›Blätter-Buch‹ vgl. Christoph Benjamin Schulz: Poetiken des Blätterns (Literatur – Wissen – Poetik, Bd. 4), Hildesheim 2015, S. 388–396, insb. S. 392 mit Seitenblicken auf William S. Burroughs' *Naked Lunch* und Ror Wolf.

39 Kriwet 1965 (wie Anm. 9), S. 15.

40 Kriwet 1965 (wie Anm. 9), S. 23.

41 Ferdinand Kriwet: *Rotor*, Köln 1961 wird im Folgenden zitiert mit der Sigle R und der jeweiligen arabischen Blatt-Ziffer, beginnend mit dem Titelblatt ›Rotor‹.

sollte ihn vergessen führt zu nichts hilft nicht leicht gesagt ist leicht
 gesponnen oder meinen sie weiter doch erinnerungen an mülleimer
 und nette mädchen aus erinnerungen sind was übrig bleibt resten
 endes wenn es einem nur einem gelänge bestelle ein bier einen korn
 einen zubesonderenanlässenwhisky blutet wenn ich liebe hände
 von knaben schmal in drei undtagen lieber sofort aussteigen zögern
 rettet nicht nächste station koffer aktentasche brille schließen nicht
 vergessen das gas was abzustellen fenster schließen immer wieder
 nach dem wasserkran rechten sehen eisschrank licht feuer wasser
 erde licht ausschalten hat nachtgestalten blutet trug man ihn
 schmal auf den schultern zum tore hinaus und zwei nacht zur nacht
 gestalten kippwipphippphipphurraten ihn in die wellen in drei
 wagen wann sonst lieber nicht vom wetter man ging vorbei worüber
 soll man sich unterhalten konversation treiben hinundherundhin-
 undherundherundhierunddaunddortherhinherhernunjaabersicher-
 genausodachteichmirdasauchsiehabenganzrechtawiegefälltesihnen-
 verkehrensieöftersdesöfterenoderseltenhabesieschonmalhierkann-
 dasseingesehnoderverwechseleichtsiedaskanndochnichtwahrseindas-
 mußichmirüberlegensiessichmalüberlegenschöneswetterheute-
 wollenwirnichteinwenigrausfahrenoderhabensiejaichhabeeineverab-
 redungvorwankönnenwirunsmalsehenichhabeetwaszubesprechen-
 mitihnenhabeichnocheinhühnchenzurupfenkonversationen hast du
 meine adresse hätte ich ihm geben sollen aber wenn er gescheit ist
 darauf soll man nie bauen kindianerspiele lieber nicht vom wetter
 hast du einen bleistift ich habe meinen füller vergessen man sprach
 man gab sich feuer vom wetter schrie man grüßte mich ging weiter
 ging vorbei schrie vom feuer gab sich wetter vorbei über die letzten
 totoärgerbisse die letzten lottoergebnisse wie sind die ligaspiele aus-
 gefallen mit händen stand schrie das wasser im mund sprach man
 redetundredet mit händen im mund man sprach und man sprach
 vom wetter und den letzten sonnenergebissen das wasser unter
 den lippen die man liebt die einem leicht gültig sind sprach und
 man sprach und aufheulte mit wänden wieder mauernreden wenn
 nach und nach und meer und nacht gesehen nur nacht gesehen

Abb. 2: Ferdinand Kriwet: *Rotor*; Köln 1961, Blatt 42.

deren Felder den heterogenen Textfluss unterbrechen, ›anstauen‹.⁴² Kriwets *Rotor*-Blätter ähneln dabei Wahrnehmungsexperimenten der *op-art*, die wiederum Abraham Moles' ›Informationsästhetik‹ gerne als Beispiele für ›Superzeichenbildung‹ zitiert (Abb. 3).

Im Gegensatz zur Störung der Regelmäßigkeit bei Victor Vasarély dominiert in den Textbildern von *Rotor* die gewohnte Mikro-Unregelmäßigkeit des Schriftbildes, die von Feldern hoher Regelmäßigkeit durchbrochen wird. Vor dem Missverständnis, damit würde »der Sprache [...] ihre Semantik ausgetrieben oder unterschlagen«⁴³, warnt Kriwet selbst – und wie ein exemplarischer Blick auf die semantische Mikrostruktur von *Rotor* zeigt: zu Recht.

Als Beispiel für die paradigmatischen und syntagmatischen Verfahrensweisen von *Rotor* dient im Folgenden ein Satz aus einer Periode, die auf Blatt 4 unten beginnt und sich bis zur Mitte von Blatt 6 erstreckt. Ab Blatt 5 oben handelt es sich um einen, abgesehen von zwei gewagten Inversionen und zwei Prädikat-Ellipsen, vollständigen und grammatisch korrekten Satz, dessen Inhalt wie folgt zusammengefasst werden kann:

In einer Konversation beklagt einer der beiden Teilnehmer, offenkundig ein Ladenbesitzer, dass ihm die »Geschichten« des anderen »auf den Wecker fallen« und ihn »ganz krank« machten: »ich halte nichts von geschichten und leute die geschichten erzählen gehen mir auf die nerven fallen mir auf den wecker machen mich krank mit ihren geschichten und ihrer freude an ihren geschichten und ihrer freude an ihren geschichten und an sich die geschichten erzählen und erzählungen geschehen lassen und geschichten geschehen lassen und erzählungen von geschichten von geschehen//welche erfunden wurden für die geschehen der geschichte geschehen lassen und sie fallen mir wirklich auf den wecker und machen mich ganz krank mit ihren geschichten ...« (R 4–5; ähnlich R 2) – ›Geschichten‹, die sich laut Aussage des Beschwerdeführers selbst wiederum aus den »kranken«, »eingeschickten«, »abgelehnten«, »gedruckten«, »endenden« und »beginnenden«

42 Schulze 2000 (wie Anm. 5), S. 267 weist darauf hin, dass sich neben Peter Weibel auch Kriwet (etwa 1967 in *Poem-paintings*) explizit auf die ›Grammatologie‹ des Orientalisten Ignace J. Gelb beruft, der die Verwandtschaft von Bild und Schrift betont und sich selbst ›paradigmatischer‹ Tabellierungen bedient, die an die »Sehtextkommentare« Kriwets erinnern. Vgl. Ignace J. Gelb: *Von der Keilschrift zum Alphabet. Grundlagen einer Schriftwissenschaft [A Study of Writing 1952]*, Stuttgart 1958, z. B. S. 97f.: Kretische Linear A und B Schrift.

43 Kriwet 1965 (wie Anm. 9), S. 18.

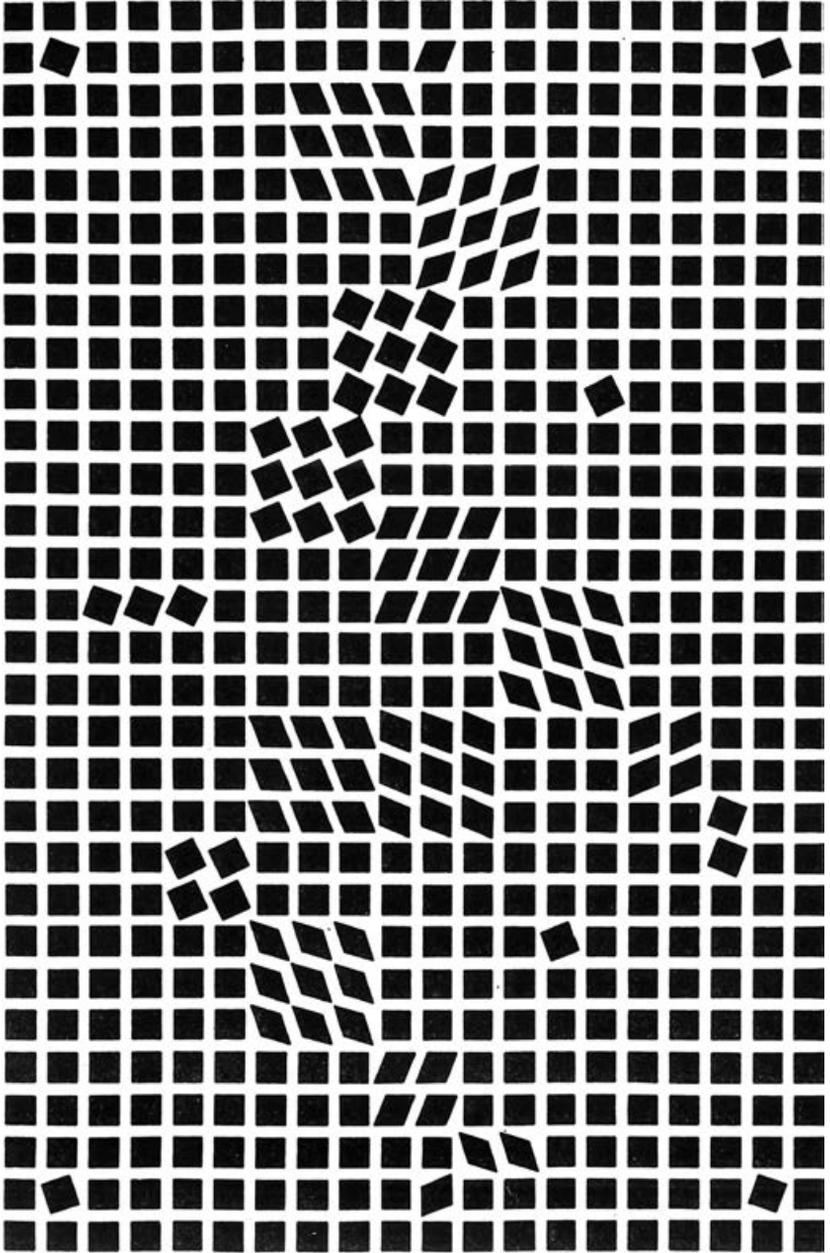


Abb. 3: Superzeichenbildung in einer Grafik von Victor Vasarély [Tinko, 1955] nach der »Informationstheorie« von Moles (1971).

welche erfunden wurden für die geschehen der geschichte geschehen lassen und sie fallen mir wirklich auf den wecker und machen mich ganz krank mit ihren geschichten die wachsen und gefüttert werden und gesäugt werden und gepflegt werden mit ihren gesäugten gepflegten genährten gebrannten gestillten gelemten gewaschenen getrockneten gebürsteten genähten gebügelten geschweißten dressierten satten hungrigen durstigen frisierten sauberen schmutzigen klebrigen glatten rauhen weichen heißen warmen kalten sonnigen regnerischen fließenden erstarrten freudigen mürrischen grünen blauen gelben roten hungrigen mageren fetten weiten engen fremden bekannten schönen schäbigen neuen alten hellen dunklen finsternen glänzenden stumpfen nassen trockenen graden schiefen falschen richtigen freien gefangenen frechen lieblichen netten blutigen lebendigen toten makabren sprühenden zischenden lärmenden spannenden langweiligen pathetischen schnoddrigen gefühlsvollen sympathischen kranken gesunden erleuchteten elektrischen schnellen langsamen gekauten gelutschten zerbrochenen gelemten gestrichenen tapezierten gebohnerten eingebundenen eingewickelten eingeschlafenen aufgeweckten gekochten gebratenen geschliffenen gefallenem gestürzten angeschlagenen restaurierten neueröffneten geschlossenen bestellten abgelehnten eingeschickten kommentierten kritisierten polemisierten kastrierten parolisierten propagierten sanktionierten profanierten sympathisierten paktierten alliierten versierten suggerierten elektrisierten kolonisierten vibrierenden fluktuierenden suggerierenden eckigen flächigen parallelen diagonalen resultierenden chargierenden gedruckten geprellten besiegt verlierenden gewinnenden endenden beginnenden fallen mir wirklich auf den wecker geschichten aber vielleicht ändert sich das vorerst geht es auch ohne wie sie sehen und es kommt nicht so drauf an meinen sie nicht was sagen sie dazu ach so ja das hätte ich bedenken müssen aber wenn ich das bedenken müsste hätte ich so vieles andere ebenfalls bedenken müssen und wenn ich so vieles andere hätte bedenken müssen hätte ich so vieles andere auch bedenken müssen und hätte ich so vieles andere auch

Abb. 4: Ferdinand Kriwet: *Rotor*, Köln 1961, Blatt 5.

Geschichten des Gesprächspartners speisen und von ihnen »gefüttert«, »gesäugt«, »gepflegt«, »genährt« und »gestillt« werden (R 5) (Abb. 4).

Dass es auch ohne ›Geschichten‹ gehe, provoziert offenkundig einen nicht zitierten Einwand des Gegenübers, auf den das ›Ich‹ mit dem Eingeständnis reagiert, dass es »das hätte bedenken müssen« (R 5), wobei man dann aber auch anderes zu bedenken habe, was unmöglich sei, da man auch nur Mensch sei (R 6) – ansonsten hätte man seinen Laden längst schließen, in Rente gehen und zu Freunden aufs Land ziehen können – was der kritisierte ›Geschichtenerzähler‹ dem Gesprächspartner nun auch nahelegt, außer er ›erzähle‹ und ›erfinde‹ selbst ›Geschichten‹ und versuche, wenigstens »einen Teil zu bedenken« (R 6).

Den ›Geschichten‹ werden auf Blatt 5 (Zeile 4 bis 27) 136 Adjektive und Partizipien zugeordnet. Als stark rekurrent erweist sich das semantische Feld (Paradigma) der Merkmale von schriftlichen, ergo publizierbaren ›Geschichten‹ im engeren Sinn – »netten blutigen lebendigen toten makabren«, »spannenden langweiligen pathetischen schnoddrigen gefühlsvollen«, »bestellten abgelehnten eingeschickten kommentierten kritisierten polemisierten kastrierten parolisierten propagierten sanktionierten profanierten [...] fluktuierenden« ›Geschichten‹ also, die metaphorisch personifiziert werden, eine potentielle Biographie vom Säugling über körperliche und affektive Zustände sowie räumliche Qualitäten – als »tapezierte gebohnerte«, »restaurierte neueröffnete geschlossene« – bis zu Sturz, Kastration und Profaniert-werden durchlaufen und am Ende »besiegt geprellt«, aber auch »gedruckt« werden.

Auch der Fortgang des Satzes nach dieser Wortserie ist von Wortwiederholungen und semantischer Redundanz geprägt und kommt nur stockend zum Ziel: [R 5] »fallen mir wirklich auf den wecker geschichten aber vielleicht ändert sich das vorerst geht es auch ohne wie sie sehen und es kommt nicht so darauf an meinen sie nicht was sagen sie dazu ach so ja das hätte ich bedenken müssen aber wenn ich das bedenken müsste hätte ich so vieles andere ebenfalls bedenken müssen und wenn ich so vieles andere hätte bedenken müssen hätte ich so vieles andere auch bedenken müssen und hätte ich so vieles andere auch [R 6] bedenken müssen so hätte ich nicht umhin gekonnt wiederum so vieles nun auch zu bedenken und wenn ich nicht umhin gekonnt hätte so vieles andere nun auch zu bedenken wäre es mir unmöglich gewesen etwas nicht zu bedenken und wenn es mir unmöglich gewesen wäre etwas nicht zu bedenken so hätte ich meinen laden sofort schließen aufs land zu bekannten gehen eine rente beziehen können denn alles kann man unmöglich bedenken und das werden sie verstehen und wenn sie

nicht verstehen dass man unmöglich da man ja nur ein mensch ist und ein mensch nicht mehr als ein mensch sein kann und der mensch der nicht mehr als ein mensch sein kann nicht mehr als ein mensch und genug als ein mensch da man unmöglich alles bedenken kann ist müssen sie eben ihren laden schließen und aufs land zu bekannten oder freunden oder verwandten oder bekannten freunden oder verwandten freunden oder bekannten verwandten freunden oder verwandten freunden gehen und rente beziehen oder geschichten erzählen und erfinden und versuchen wenigstens einen teil zu bedenken denn man kann es sich nicht leisten da man ja nur ein mensch ist [...].« [Hervorhebung des Autors] – Geschichten erzeugen Geschichten und es »geht« letztlich kaum »ohne« sie, außer »vorerst« hier und jetzt in Rotor (R 5).

Die Rede der ›Ich‹-Instanz über die Verzichtbarkeit von Geschichten ›erzählt‹ mittels der eingelagerten, teils widersprüchlichen, teils paradigm-intern redundanten Häufung von Prädikaten eine metaphorische und rudimentäre ›Geschichte‹ zumindest dann, wenn – nicht zwingend – das Nacheinander der Prädikate nicht als Zuschreibung synchroner Merkmale, sondern als Abfolge von Eigenschaften – vom ›Säugling‹ bis zur ›Drucklegung‹ – gelesen wird. Diese Verunsicherung der Relation von Erzählzeit (*discours*) und erzählter Zeit (*histoire*) betrifft sämtliche Fälle der Wiederholung von Geschehnissen in Rotor, so dass nicht zu entscheiden ist, ob ein Vorgang sich wiederholt oder nur mehrmals verbalisiert wird.

Mit Blatt 5 und 6 kommt zugleich eine längere Passage zum Abschluss, mit der Rotor einsetzt und in der die Ich-Instanz sich schon auf Blatt 3 über »gefüttert[e]« und »genährte Geschichten‹ beklagt, die »in der wiedererzählung wuchsen und in der nacherzählung wuchsen und wuchsen und weiterwuchsen« (R 3): »mich verschone man mit geschichten« (R 3). Sie habe »die nase voll von [...] denen [...] die eine geschichte erzählen um dem menschen dem leser um dem menschen leser mit der geschichte erzählen und den zeigefinger strecken [...]« (R 4). Diese semantische Isotopie zieht sich durch den ganzen Text (noch Blatt 91: »keine neuen geschichten«), bewahrt aber das Ich weder davor, selbst permanent die Reste von Narrationen zu verarbeiten, noch sich selbst einer potentiellen ›Geschichte‹ zu unterwerfen. Auch »undgeschichten wiedergeschichten dochgeschichten weilgeschichten wenn das wörtchen wenn nicht würgeschichten als damals vor langer zeites ware einmal und ist nicht mehr geschichten märchen fabeln [...] gehen weiter auf den wecker gehen und gehen Koffer die Koffer endlich die koffer packen« (R 35), um »in die Stadt besser aufs Land« (R 36) zu ziehen.

Das rekurrente Paradigma des Reisens insbesondere mit der Eisenbahn – wiederholt wird beispielsweise die Frage des In-Fahrt-richtung-Sitzens erörtert, werden Bahnhöfe und Streckenverläufe genannt – und insbesondere in Richtung des geschichtenlosen Fluchtraumes ›Meer‹ evoziert die rudimentäre ›Geschichte‹ eines dem Elternhaus Entwachsenen, der versucht, sich von Vater und Mutter zu lösen, ›Geschichten‹ zu entfliehen und ihre Macht zu brechen (mehrfach wird der Besuch von ›Mama‹ und ›Papa‹ angekündigt, die aber schon auf Blatt 2 als »tot« bezeichnet werden; R 2: »in drei tagen kommen beide sind tot«). Dass er den ›Geschichten‹ mit einem sprachlich perseverierenden Abwehrzauber begegnet, lässt seine sprachräumliche Flucht jedoch immer aussichtloser erscheinen. Am Ende (R 97–98) bleibt ihm nur, »in verschlossenen zimmern« und »in verdrossenen worten [...] nicht nach[zu]lassen«, »noch weiter sprech[zu]fahren in den gesten von lauten ans meer«, »atmen«, »kehlsprechen«, »fortsprechen« – »und doch und aber und aber und doch weiterhin weiter und doch«. Das geatmete, gesprochene Wort verspricht Erlösung von mündlichen und schriftlichen ›Geschichten‹, und der ›Lesetext‹ Rotor fungiert als Medium eines finalen schriftlichen Verstummens ins einsam gesprochene Mündliche – »und doch weiterhin weiter und doch«.

Das zirkulär verschränkte Verhältnis von Anfang und Ende offenbart sich auch schon am Anfang im Textfeld von Blatt 5 in den Paradigmen seiner morphologischen, phonologischen und graphemischen Mikrostruktur. Die ›Geschichten‹ sind am Ende nämlich »verlier-ende« und »gewinn-ende«, »end-ende« und wieder »beginn-ende«. Explizit in den Verben ›beginnen‹ und ›enden‹ lädt sich die Serie der Partizip-Endungen mit Bedeutung auf: Die Partizipformen semantisieren nämlich einmal das Suffix «-enden» zum Homonym der Bedeutung des damit tautologisierten Verbs ›enden‹, (›end-enden‹), zum anderen durchkreuzt das Suffix in »beginn-enden« die Bedeutung seines Verbs durch das Gegenteil: ›beginnenden‹ enthält ›ende‹ und besetzt mikro-syntagmatisch nicht nur das Ende des Wortes, sondern bezeichnet auch die Grenze seiner lexikalischen Bedeutung.

Jakobsons ›poetische Funktion‹ manifestiert sich hier minimalistisch und auf engstem Raum: Aus dem Syntagma der Partizip-Suffixe «-enden» wird im Wort »end-enden« ein Bedeutungsparadigma von ›Anfang‹ und ›Ende‹ ableitbar, das gleichsam anamorphotisch in die Vertikale kippt und andere Segmentierungen an dieser Stelle marginalisiert (»en-den-den«) (Abb. 5).