

Francis Neník

*Geschichten aus der Geschichte
der Zukunft der Literatur*

I

Am 4. Oktober 1798 erklärte der aus Jena stammende und im Botanischen Garten der Stadt tätige »Sämereyencatalogisierer« Johann Gottfried Hebelmann: »Wir müssen uns die künftige Poesie als einen Thurm aufeinandergestapelter Igel vorstellen.«¹

Nun, die These ist gewagt, und sie wird es umso mehr, wenn man bedenkt, dass sich Hebelmann selbst als einen »Dilettanten in dichterischen Dingen« beschreibt, weshalb es nicht wundernimmt, dass seine Ansichten inzwischen fast völlig vergessen sind, und selbst in der älteren Literaturgeschichte taucht der Hebelmann'sche Igelturm nur unter der Rubrik »Kuriosa« auf.

Und doch, betrachtet man besagten Satz näher und zeichnet – was wir nach der Durchsicht von Hebelmanns Nachlass sowie dem Studium der zur Verfügung stehenden Sekundärliteratur nunmehr tun zu können glauben – seine Entstehungsgeschichte nach, so erkennt man, dass die zwölf Worte Hebelmanns ein ganzes Universum enthalten – eines, das bis zu seinem gepunkteten Rand voll ist mit Racheplänen und Romantik, Pflanzen und Papier, Taxonomien und Topographien, Dichterstürmen und Dilettanten, Brüderpaaren und, nun ja, Banalitäten.

Allein, es stellt sich die Frage: Wo beginnen? Einen ersten Anhaltspunkt zur Herkunft des Igelbezugs in Hebelmanns Satz liefert die Zeitschrift *Athenaeum*, jenes kurzlebige Zentralorgan der literarischen Frühromantik, das die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel zwischen Mai 1798 und August 1800 herausgaben und – 's waren eben Frühromantiker – mit Hunderten Fragmenten vollstopften. Und in einem davon, es ist das Bruchstück Nummer 206, heißt es: »Ein Fragment muss gleich einem klei-

nen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.«²

Die Herkunft des Igels ist damit geklärt, doch fällt dem auf Feinheiten achtenden Forscher sogleich auf, dass Hebelmann nicht von einem, sondern von mehreren Igeln spricht, weshalb sich die Frage stellt, wie es zu dieser Vervielfältigung kommen konnte – und wie zum Bilde des Turms?

Nun, die Vielzahl der veröffentlichten *Athenaeum*-Fragmente ließe – zumindest theoretisch – auch auf eine Vielzahl an Igeln schließen, doch ist, wie wir gleich sehen werden, der Hebelmann'sche Satz ungleich konkreter, ja geradezu praktisch gemeint. Und um das zu erklären, kommt an dieser Stelle eine Schere ins Spiel. Mit selbiger nämlich rückt Hebelmann – wie ein Blick in seine nachgelassene Privatbibliothek zeigt – dem ersten, damals noch bei Friedrich Vieweg in Berlin gedruckten *Athenaeum*-Band zu Leibe und schneidet sämtliche darin befindlichen 451 Fragmente aus. Allein, dabei bleibt es nicht, denn Hebelmann schneidet die Seiten mit den *Athenaeum*-Fragmenten³ nicht nur heraus, sondern er zerschneidet sie auch – und zwar in genau 451 Teile. Die von den Romantikern hochgeschätzte Form des Fragments hat dadurch eine physische Dimension erlangt.⁴

Die Geschichte des Satzes ist damit geklärt, doch ergibt eine Reihe von Papierschnipseln noch längst keinen Turm, schon gar keinen aus Igeln. Sollte der Hebelmann'sche Igelturm also nur eine Metapher sein? Nun, Hebelmann war auch in diesem Punkte wesentlich praktischer veranlagt. Und um das aufzuklären, kommt an dieser Stelle ein reichlich fragwürdiger Aufruf ins Spiel. Selbiger ist auf den 8. September 1798 datiert und fordert die Jenaer Bürger auf, »sämmliche in der Stadt umherstreunenden Igel zum Zwecke der Ueberwinterung im Botanischen Garten abzugeben«. Unterzeichnet ist der Aufruf von Hebelmann höchstselbst, dem im Botanischen Garten nicht nur die Katalogisierung der Sämereien, sondern auch »die Aufsicht über sämmliche Laub- und Composthaufen obliegt, stecke ich doch nicht selten den ein oder anderen exotischen Samen in diese, in der Hoffnung, daß er sich in dem gärheißen Boden entfalte«.

Ob Hebelmanns Zuchtversuche von Erfolg gekrönt waren, ist nicht überliefert, wohl aber die Tatsache, dass – laut einem von ihm selbst angelegten Verzeichnis – insgesamt 247 Igel abgegeben wurden. Allein, Hebelmann denkt gar nicht daran, die Tiere zur Abhaltung des bevorstehenden Winterschlafs in die zahlreichen Laubhaufen des Gartens zu stecken, sondern sperrt sie »in eine kleine, eigens dafür errichtete Hütte, an die

ich groß *Vorsicht: Sämereyenstaub* schrieb, was jedermann vom Betreten abhielt«.

So denn, die Sache mit den Igel ist damit geklärt, und die Tiere sind von der papiernen Metapher zum Tier an sich geworden. Allein, es dauert nicht lange, und die Igel verwandeln sich unter Hebelmanns Händen wieder zurück zu Papier, werden zumindest mit einem solchen beklebt, schließlich hat der gewitzte Botaniker die Tiere einzig und allein zu dem Zwecke erworben, »um die Athenaeumsfragmente an ihre Stacheln zu heften, so wie man Annoncen an einem Brette aushängt«.

In der Folge laufen also 247 mit philosophischen Fragmenten tapezierte Igel kreuz und quer durch die Sämereienstaubbude, derweil Hebelmann in der Mitte des Raumes steht und sich »wie eine von Planeten umschwärmte Sonne« fühlt. Und weiter schreibt er: »Die Igel sind jetzt wahrhaft kleine Kunstwerke geworden und die Fragmente von der sie umgebenden Welt zur Gänze getrennt.«

Allein, Hebelmann fehlt in dem Durcheinander der »nach Winterschlaf gierenden Igel« schon bald »der rechte Sinn, die Uebersicht, die Einheit in den Fragmenten«, und er stellt sich die Frage, wie sich die »fleischgewordenen Fragmente« im Sinne einer progressiven, alles Getrennte vereinenden Universalpoesie verbinden lassen. Hebelmanns Lösung ist von ebenso einfacher wie praktischer Natur. Er schreibt: »Die einzige Möglichkeit, die Igel zu verbinden, ohne den Charakter des Fragments aufzugeben, ist es, die Spitzen des einen ins Bauchfleisch des anderen zu rammen.«

Die logische Folge dieses Vorgehens ist – natürlich – ein Turm.

Der Hebelmann'sche Satz ist damit endgültig geklärt, doch ist er es nur dem bloßen Wortsinne nach. Was sich aber dahinter verbirgt, ist von wesentlich komplexerer Natur, denn der Turmbau zu Jena gestaltet sich schwierig. Will sagen: Obwohl Hebelmann sofort beginnt, die Igel »aufzutürmen«, gelingt es ihm nicht, mehr als zwölf Igel übereinanderzustapeln. Und doch: Anstatt aufzugeben, macht Hebelmann unermüdlich weiter und nimmt die Unmöglichkeit, mehr als zwölf Igel übereinanderzustapeln, als Beweis für die Richtigkeit von *Athenaeum*-Fragment Nummer 116, demnach die romantische Dichtung auf ewig im Werden begriffen ist und es eine Vollendung nicht geben kann.⁵

Damit aber ist der Satz nun endgültig entschlüsselt, verstanden und wohl auch erklärt. Allein, direkt unter Hebelmanns Notizen zu den »widerborstigen Igel« finden sich folgende kryptische Worte: »Die alte

Ordnung der Pflanzen ist hin, und auch bei den Thieren funktioniert sie nicht mehr.«

Welche Ordnung aber, so fragt sich der um die Einordnung des Erklärten besorgte Forscher, ist hiermit gemeint? Einen Hinweis liefern erneut die *Athenaeum*-Fragmente, die in Nummer 196 von jenen »sorglichen Gemütern« sprechen, »die vor ihrem Tode noch das kleinste Stäubchen in Ordnung bringen möchten, und sich selbst nicht ohne Erläuterungen aus der Welt gehen lassen können«.⁶

Nun, dass Hebelmann dieses Fragment kannte, steht außer Frage – und doch gibt es gute Gründe, anzunehmen, dass er mit seinem Satz von der nicht länger funktionierenden alten Ordnung den Bereich der Literatur verlassen hat und zurückgekehrt ist in die Welt der ihm ungleich besser vertrauten Botanik. In dieser nämlich – und hier müssen wir unsere Kreise ein wenig größer ziehen und den feinen Stift gegen einen gröberen tauschen – setzt sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine grundlegend andere Sichtweise auf die Natur durch. Statt des bisherigen Modells einer entwicklungsgeschichtlichen Stufenleiter entsteht – gerade in der Botanik – ein netzartiges, nichtlineares und am Raum ausgerichtetes Klassifikationssystem, kurzum: eine grundsätzlich neue Ordnung, in der sich die Welt der Natur »nicht mehr als eine hierarchische Serialität, nicht als kontinuierliches Nacheinander bzw. diktatorisches Untereinander der Formen, sondern eklektisch als ein freiheitliches Nebeneinander« zu erkennen gibt.⁷

Die Bezüge sind offensichtlich – und Hebelmann kann ungehindert von der nicht mehr funktionierenden alten Ordnung schreiben und zugleich weiter Igel auf Igel stapeln. Und wenn der Turm umstürzt, dann ist das nicht schlimm, dann beginnt er einfach von vorn, und zwar »mit frischen, unverbrauchten Igel, denn die alten sterben nach und nach ab und werden beiseite gelegt und neue, lebendige in den Thurm eingefügt«.

Was auf diese Weise entsteht, ist jedoch nicht nur eine neue Ordnung, sondern ein dreidimensionales und zudem höchst dynamisches Modell von Natur – eine in praxi gewonnene (und immer wieder zerronnene) Vorwegnahme jenes dreidimensionalen Systems der Natur, das führende Botaniker und Biologen jener Zeit wiederholt in ihren Schriften forderten, an deren Einlösung sie jedoch ausnahmslos scheiterten.⁸ Mit anderen Worten: romantische Universalpoesie, neuere taxonomische Vorstellungen sowie die Unmöglichkeit, mehr als zwölf Igel übereinanderzustapeln, gingen hier Hand in Hand – bis Goethe kam.

Wir schreiben noch immer das Jahr 1798 – und nichts und niemand kommt zu dieser Zeit an Goethe vorbei. Weil auch Goethe an nichts und niemandem vorbeikommt. Und so steht er eines Tages auch vor Hebelmanns Blütenstaubbude.

Goethe, der nicht zufällig den Botanischen Garten besucht, sondern die Umsetzung des neuen, an den natürlichen Verwandtschaftsbeziehungen der Pflanzen orientierten Entwurfs der Gartenanlage überwacht, begibt sich am Nachmittag des 4. Oktober »zum Zwecke der Beurteilung der Anschaffungsbücher« zur Sämerei, findet jedoch »statt des von mir gesuchten Hebelmann einen mir bis dato unbekanntem Bau, dessen Innerstes mit dutzenden toten Igelu übersät war, zwischen welchen der vollkommen zerstochene Sämereycatalogisirer saß, die Thiere mit irrem Blick übereinanderstapelte und mir, kaum daß er mich erblicket hatte, mittheilte, wir müßten uns die künftige Poesie als einen Thurm aufeinandergestapelter Igel vorstellen«⁹.

Nun, um es kurz zu machen: Goethe war anderer Ansicht. Er, der wenige Jahre zuvor das Dorf Igel samt der dort stehenden Igeler Säule besucht, beschrieben und schließlich auch gezeichnet hatte, konnte mit Hebelmanns These nicht viel anfangen und rief die Gendarmerie, die den »geistig offenkundig Verwirrten«¹⁰ kurz darauf abholte und nach Weimar ins Zuchthaus steckte¹¹, wo er acht Tage später an einer Blutvergiftung starb.

Im Angesicht des bevorstehenden Todes – und offenbar noch immer in der Erinnerung an sein Experiment befangen – teilte Hebelmann dem Gefängnisarzt mit, man möge den Boden seines Sarges »mit Igelu aus- und mich entkleiden, damit meine Seele angestachelt werde, die Universalpoesie ins Himmelreich zu tragen«.

Es war Hebelmanns letzter Wunsch. Ihm wurde, wie die Akte vom 12. Oktober vermerkt, »nicht stattgegeben«.

II

Am 12. Mai 1928 brachte sich der russische Schriftsteller Sergej Rostovtzeff im Rahmen eines im Kulturraum seines Kommunalka-Wohnblockes gehaltenen Vortrages zum Thema *Das Kollektiv als Held der künftigen Literatur* um seinen Kopf und, so ist zu vermuten, auch um seinen Kragen.¹² Dabei hatte alles so schön begonnen und war – im Sinne der herrschenden Ideologie – auch richtig gewesen, schließlich plädierte Rostovtzeff, der zu

jener Zeit eine anerkannte Größe im sowjetischen Literaturbetrieb war, in seinem Vortrag für eine an den Kollektivierungsidealen der herrschenden Bolschewiki ausgerichtete Literatur, die sich der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft im Allgemeinen und des Lebens der Einzelnen im Besonderen zu verschreiben habe.

Im Grunde eine klare Sache, vertrat Rostovtzeff damit doch politisch gesicherte Thesen, besonders dann, wenn er erklärte, Aufgabe der künftigen Literatur sei es, »Kollektive handelnd auftreten und Einzelpersonen abtreten zu lassen«. Wäre der Satz an dieser Stelle zu Ende gewesen, wäre Rostovtzeff zweifelsohne eine anerkannte Größe geblieben und man hätte seinen Kopf bald in Bronze gegossen und ihn gut sichtbar vor den Wohnblock gestellt. Allein, Rostovtzeff mochte es lebensnah und liebte den Vergleich, und dies umso mehr, als dass seine Zuhörer einfache Kommunalka-Bewohner waren. Und so ging der Satz noch ein wenig weiter, und Rostovtzeff erklärte, die Aufgabe der künftigen Literatur sei es, »Kollektive handelnd auftreten und Einzelpersonen abtreten zu lassen, *in etwa so wie ich aus meiner Kommunalka-Wohnung ausziehen werde, um Platz für eine bedürftige Familie zu machen*«¹³.

Ein, wie man inzwischen weiß, folgenschwerer Vergleich, dessen für den Dichter tödliches Ende sich nur verstehen lässt, wenn man die beiden Pole jenes Feldes skizziert, auf dem es sich ereignete. Zum einen ist da Rostovtzeff selbst, der aus der nordrussischen Stadt Archangelsk stammte, »zum Zwecke der Schaffung eines gänzlich neuen literarischen Werkes« aber nach Leningrad gezogen war und zum Zeitpunkt seines Vortrages gerade einmal fünf Wochen in besagter Kommunalka wohnte. Zum anderen aber ist da die Kommunalka, jene Form gemeinschaftlichen Zusammenlebens, bei der sich mehrere Familien und Einzelpersonen eine Wohnung samt Flur, Küche, Bad und Toilette teilten. Die Kommunalka oder, besser gesagt, die Idee der Wohnraumverdichtung (*uplotnenje*) war ab 1918 zunächst in St. Petersburg (damals Petrograd¹⁴) und ab den 1920er Jahren in der gesamten Sowjetunion eingeführt worden und diente nicht nur der Minderung der allgemeinen Wohnungsnot, sondern auch der Vergesellschaftung des Alltags im Sinne des von den Bolschewiki geforderten Kollektivgeistes. Dass die neue Wohnform zu beträchtlichen sozialen Spannungen zwischen den Bewohnern führte, ist bekannt¹⁵, ebenso – und hier wechselt die Perspektive zurück auf Rostovtzeff – die Tatsache, dass dieser, kaum dass er in Leningrad eingetroffen war, von der zuständigen Wohnungsgenossenschaft in eine »übel beleumundete Problemkommu-

nalka« gesteckt wurde, genauer gesagt »in ein laut Hausverwaltung bisher ungenutztes Stück Zimmer, das mit Sperrholzplatten vom restlichen Raum abgetrennt ist, in welchem bereits zwei alte Rotarmisten wohnen, die zur Arbeit nicht mehr zu gebrauchen sind und ihre Tage damit zubringen, sich mit französischen Weißbroten zu duellieren«. Dass Rostovtzeff an diesem Ort landete, hatte einen einfachen Grund – man war in der Behörde schlichtweg der Ansicht, ein Schriftsteller kenne sich mit zwischenmenschlichen Konflikten aus und sei zudem in der Lage, »die Bewohner zu alphabetisieren, ihnen ihren asozialen Individualismus zu nehmen und ihnen dabei auch das verdammte Gefluche auszutreiben«.

Ob und wie Rostovtzeff dies – von besagtem Vortrag abgesehen – umsetzte, ist nicht überliefert, doch ist klar, dass seine im Rahmen der Vorlesung öffentlich vorgetragenen Thesen zur Zukunft der Literatur zwar ins allgemeine Kollektivierungskonzept passten, sein angekündigter Auszug aus der Wohnung aber als nicht zu tolerierender Akt des Individualismus gedeutet wurde. Dies umso mehr, als dass die führenden Köpfe der russischen Revolution, allen voran Trotzki, immer wieder öffentlich erklärt hatten, den Schriftstellern komme »eine erzieherische und moralische Führungsrolle in der Umformung der sozialen und kulturellen Ordnung und allgemeinen Alltagsgestaltung zu«¹⁶.

Mit anderen Worten: Rostovtzeff sollte nicht nur literarische, sondern auch alltagspraktische Avantgarde sein, fühlte sich aber »angesichts des endlosen Gefechtslärms der Weißbrotarmisten, der in sämtliche Ecken schießenden Katzen und Kinder und der des Nachts wie mit einem Lautsprecher vorgetragenen allerintimsten Geräusche« nicht in der Lage, weiterhin in dem »alles Dichten unmöglich machenden Drecksloch« zu wohnen, und war überdies froh, mit seinem Auszug »einer notleidenden Familie mit sechs Kindern helfen zu können«.

Allein, diese Art der Hilfe war weder gefragt noch erwünscht, verstieß Rostovtzeff damit doch gegen Trotzkis Forderung, Aufgabe des Neuen Menschen sei es, »seiner eigenen Gefühle Herr zu werden«, denn, so Trotzki weiter: »Der gesellschaftliche Aufbau und die psychophysische Selbsterziehung werden zwei Seiten ein- und desselben Prozesses sein.«¹⁷ Ein Prozess, der bei Rostovtzeff nur fünf Wochen dauerte und an dessen Ende erst die Gefühle über ihren Herren und schließlich die Zuhörer über das ihnen zugewiesene Vorbild triumphierten.

Wenige Stunden nach seinem Vortrag – und einen Tag, bevor er ausziehen wollte – begab sich Rostovtzeff, wie sich aus den kriminalpolizeilichen

Akten rekonstruieren lässt, »im Sonntagsanzug mit Hemd und gesteiftem Kragen«, in den Katharinenpark und setzte sich, »um den sozialen Spannungen zu entgehen und in Ruhe schreiben zu können«, auf eine Bank, wo ihn gegen Abend eine Gruppe junger Kommunalka-Komsomolzen traf, die die von ihnen infolge des Vortrages zwar nicht mehr anerkannte, jedoch umso mehr *erkannte* Größe der sowjetischen Literatur wenig später um exakt 24,7 cm kürzer machte.

Als man Rostovtzeff am nächsten Morgen fand, lag er unter der Bank und hatte seinen Kopf zwischen den Füßen – eine Maßnahme, die, wie aus den Vernehmungsakten hervorgeht, dazu dienen sollte, »den Herrn Schriftsteller ein für allemal zurück auf den Boden der Tatsachen zu bringen«¹⁸.

III

Am 13. Februar 1981 setzte der dänische Schriftsteller Ove Balling einen Punkt. Es war sein letzter. Er stand am Ende einer Romantrilogie namens *Brückenkopfschmerz*. Balling hatte sie an diesem Tag zum zweiten Mal vollendet.

Das heißt, eigentlich hatte Balling die Romane bereits Anfang der 1960er Jahre geschrieben und auch veröffentlicht, doch war das Werk – nicht zuletzt wegen seines an der sogenannten Konfrontationsphase des dänischen Modernismus geschulten ästhetischen Ansatzes¹⁹ – ein einziger Misserfolg gewesen.

Da Balling jedoch, wie er in seinem Tagebuch schreibt, »zur Auflagensteigerung qua Selbstmord nicht fähig« war, entschloss er sich, den umgekehrten Weg zu gehen, das heißt, am Leben zu bleiben und sämtliche gedruckten Exemplare seiner Romantrilogie vom Verlag und den wenigen Lesern zurückzukaufen, wofür er extra eine Anzeige in diversen Tageszeitungen und einer Literaturzeitschrift schaltete.²⁰ Die Gründe für diesen ungewöhnlichen Schritt lagen lange im Dunkeln, doch ist inzwischen klar, dass eine Zeichnung von Robert Rauschenberg Ausgangspunkt für Ballings Aktivitäten war. Rauschenbergs Bild, das Balling in einer Kunstzeitschrift sah, stammt aus dem Jahre 1953, trägt den Titel *Erased de Kooning Drawing* und besteht aus nichts anderem als einer wegradierten Zeichnung, wobei Rauschenberg radiert und de Kooning das passende Bild dazu geliefert hatte.²¹ Beeindruckt von dieser Art des Kunstschaffens,

jedoch »ohne einen einzigen de Kooning in ganz Kopenhagen«, ging Balling dazu über, sämtliche Exemplare seiner eigenen Romantrilogie aufzukaufen, sie, bis auf je eines, zu verbrennen, das jeweils letzte Exemplar zu zerschneiden, die losen bedruckten Seiten vor sich auf den Tisch zu legen und sie mit Tipp-Ex »auszuweißen«.

Vom Glauben an die eigene Originalität überzeugter denn je, schrieb er am 19. Oktober 1977 seinem einstigen Verleger Morten Bundgaard einen Brief, legte einen Scheck über 9847 Kronen für die kurz zuvor an ihn gesandten (und inzwischen verbrannten) Verlagsexemplare bei und verkündete programmatisch: »Die Zukunft der Literatur liegt nicht im Schreiben einer neuen, sondern im Löschen der alten!!!«

Im Laufe der folgenden Jahre übermalte Balling, auf der Suche nach, wie er schreibt, »einem gelungenen Roman aus dreien oder wenigstens einer verwertbaren Kurzgeschichte« nach und nach sein gesamtes Œuvre, musste sich jedoch wenige Tage vor seinem Tod eingestehen, »dass nicht nur meine Romane schlecht konstruiert sind, sondern auch meine Sätze, selbst wenn man einen oder mehrere löscht, zu nichts zu gebrauchen sind, und selbst das Ausmerzen einzelner Worte ergibt keinen Sinn«.

Am 13. Februar 1981 schließlich löschte Balling den letzten verbliebenen Punkt und starb fünf Tage später. Im Lexikon dänischer Schriftsteller steht unter seinem Namen folgender Eintrag: »Veröffentlichte drei Romane. Schrieb nichts.«

IV

Am 23. Januar 1973 veröffentlichte der tasmanische Schriftsteller Richard Thurlwell im *Australian Book Review* einen Essay mit dem programmatischen Titel *Let loose!*, in dem er die Literatur der Zukunft als »non-linear, unbound and full of holes« beschrieb.²²

Thurlwell, der zum Beleg seiner These Romane von Isidore Isou (*Le Grand Désordre*), Marc Saporta (*Composition No. 1*) und B. S. Johnson (*The Unfortunates*) heranzog, ging davon aus, dass sich in Zukunft nicht nur die Linearität der Erzählung, sondern auch der Buchblock selbst und letztlich auch die Einheit der Seite auflösen würden, denn, so Thurlwell, »visions of the future have always contained holes«.

Thurlwells Vorstellung von »millions of hacked, cut and carved pages« war freilich kein bloßer Wunschtraum, sondern Resultat der Lektüre von

B. S. Johnsons Roman *Alberto Angelo*, schließlich hatte Johnson in sämtliche Exemplare seines Buches ein 9 × 2 cm großes Loch schneiden lassen, um dem Leser die Chance zu geben, in die Zukunft der Geschichte zu schauen.²³

Dass Thurlwell in diesem Vorgehen keine avantgardistische Spielerei, sondern einen Beweis für die Wirkkraft neuerer Formen der Literatur sah, war dabei allerdings weniger besagtem Roman als vielmehr dem Eingreifen des australischen Zolls geschuldet, hatte dieser doch Johnsons Buch in der Annahme beschlagnahmen lassen, die herausgeschnittenen Textstellen könnten nur Obszönitäten enthalten.

Diesen, wie Thurlwell ihn nannte, »momentous mistake« aufgreifend, kam er zu dem Schluss, »that the concealing of nothing creates something most of us can't even imagine – a new literature, a whole new hollow, holey, holy world«.

Gleichwohl, während Thurlwell im Auflösen von Buch, Buchblock und Seite das Erfolgsmodell einer künftigen Literatur sah, waren die Ergebnisse – gemessen an seinem eigenen Werk – eher bescheiden. Wie aus seinem 2011 freigegebenen Nachlass hervorgeht, verkaufte sich sein 1975 veröffentlichter Loseblattroman *The Wipeout of the Blackbird*²⁴ in acht Jahren ganze 72 Mal – ein Umstand, der seinen Verleger schließlich zu einer in der Literaturgeschichte wohl einmaligen Aktion trieb, welche uns durch einen Tagebucheintrag Thurlwells überliefert ist. Thurlwell schreibt am 18. August 1983: »Während ich in den Ferien war, hat sich mein Verleger mit Hilfe meines Schlüssels Zutritt zu meiner Wohnung verschafft und, anstatt die Blumen zu gießen, die verbliebenen 867 Exemplare meines Pappkartonromans mitgebracht und sie in meinem Arbeitszimmer zu einem Hochbett zusammengestapelt. Und als wäre das noch nicht genug, hat er mir noch einen Brief auf die Matratze gelegt, in dem steht: ›Wenn das die Literatur der Zukunft ist, na dann gute Nacht.«²⁵

V

Am 28. April 1988 lud die botswanische Dichterin Mala Mouheba in ihrer Heimatstadt Serowe zu einem Vortrag zum Thema *Die Zukunft der Literatur in unserem Land* ein. Niemand kam.

- 1 Dieses wie auch alle folgenden Zitate Hebelmanns stammen aus seinem Nachlass. Universitätsarchiv Jena, Bestandsgruppe A, Akteneinheit 2 I 18, Bl. 13–457.
- 2 August Wilhelm und Friedrich Schlegel, *Athenaeum*. 1. Bd., 2. Stück, Berlin 1798, S. 54.
- 3 Die ebenfalls in dem Band befindlichen *Blüthenstaub*-Fragmente des Novalis lässt er dagegen unversehrt. Über die Gründe dafür kann nur spekuliert werden, doch mag das letzte von Novalis publizierte Fragment (Nr. 114) den Sämereienkatalogisierer Hebelmann zum Einhalt bewogen haben. Es lautet: »Die Kunst Bücher zu schreiben ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkt erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!« Was für Hebelmann aufgehen sollte, das war – zumindest zunächst einmal – die literarische Saat der *Athenaeum*-Fragmente. Zudem: Wenn die Kunst, Bücher zu schreiben, noch nicht erfunden ist, so ist das Vorhaben, ebensolche zu zerschneiden, eine Unmöglichkeit. Zumindes an jenen Stellen, die eben- das behaupten.
- 4 Vgl. zum Ausschneiden von Blättern auch August Wilhelm Schlegel, *Beyträge zur Kritik der neuesten Litteratur*, in: *Athenaeum*, 1. Bd, 1. Stück, S. 141–177, hier: 142.
- 5 *Athenaeum*, 1. Bd, 2. Stück, S. 28–30.
- 6 Ebd., S. 51f.
- 7 Igor J. Polianski, *Die Kunst, die Natur vorzustellen. Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800*, Köln 2004, S. 166. In Jena selbst wurde, wie Polianski zeigt, das neue taxonomische System vom Direktor des Botanischen Gartens, August Johann Georg Karl Batsch, vertreten.
- 8 Vgl. dazu Polianski, S. 164.
- 9 So Goethe in einem Brief an Batsch vom 16. September 1798.
- 10 Die Akten zur »polizeylichen Einschätzung« Hebelmanns sowie jene zu seinem Zuchthausaufenthalt finden sich in einem separaten Anhang seines Nachlasses im Universitätsarchiv Jena, Bestandsgruppe A, Akteneinheit 2 I 18/2, Bl. 1–7.
- 11 Zum – im Übrigen oft höchst erbärmlichen – Zustand der Zuchthäuser im Allgemeinen und desjenigen in Weimar im Besonderen siehe Marcus Ventzke, *Das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach 1775–1783*, Köln 2004, bes. S. 437ff.
- 12 Alle Rostovtzeff betreffenden Informationen stammen aus einer von der Geheimpolizei GPU angelegten Akte und finden sich im St. Petersburger Stadtarchiv. (CGA Spb f. 16534, op. 16, d. 27, l. 4–37.) Als Quelle dienten zudem kriminalpolizeiliche Vernehmungsakten, die im Zentralen Staatlichen Archiv der historisch-politischen Dokumente St. Petersburgs aufbewahrt werden. (CGAIPD Spb, f. 73621, op. 927, d. 164.)
- 13 Die Hervorhebung stammt von mir, F. N.
- 14 Die Stadt erhielt bei ihrer Gründung im Jahre 1703 den Namen St. Petersburg. Von 1914 bis 1924 hieß sie Petrograd und anschließend, von 1924 bis 1991, Leningrad. Seit 1991 trägt sich wieder ihren ursprünglichen Namen.
- 15 Generell zum Thema siehe Julia Obertreis, *Tränen des Sozialismus. Wohnen in Leningrad zwischen Alltag und Utopie 1917–1937*, in: *Beiträge zur Geschichte Osteuropas*, Bd. 37, Köln/Weimar/Wien 2004, sowie Sandra Evans, *Sowjetisch wohnen. Eine Literatur- und Kulturgeschichte der Kommunalka*, Bielefeld 2011.
- 16 Evans, *Sowjetisch wohnen*, S. 81.
- 17 Hier zitiert nach Evans, S. 78.
- 18 Dass politisch motivierte Gewalt bis hin zum Mord keine Seltenheit war, zeigt Obertreis (S. 242), die darauf hinweist, dass am 25. März 1928, mithin keine zwei Monate vor Rostovtzeffs Tod, in St. Petersburg der Vertreter einer Wohnungsgenossenschaft

ermordet wurde. Die bereits existierende Gewaltbereitschaft der Kommunalka-Kommunolzen könnte, auch wenn ein Rachemotiv im Falle Rostovtzeffs nicht ersichtlich ist, durch diesen und andere Fälle also weiter angeheizt worden sein.

- 19 Balling widmete seine Romantrilogie nicht zufällig Klaus Rifbjerg, dessen Lyrikband *Konfrontation* (1960) namensgebend für die zweite, stark realitätsdestruierende Phase des literarischen Modernismus in Dänemark war. Gleichwohl finden sich in allen drei Romanen Ballings auch Anklänge an die Frühphase des dänischen Modernismus, die sog. Heretica-Literatur, die nach der gleichnamigen kulturkritischen Zeitschrift (1948–53) benannt ist.
- 20 Siehe *Bogens Verden*, Heft 3/1976, S. 17. Laut einer von Balling selbst angefertigten Statistik meldeten sich daraufhin 102 Personen, die er allesamt persönlich oder per Brief kontaktierte, sich als Verfasser des Werkes zu erkennen gab und, »schwerwiegende Druckfehler« vorgebend, um Rückgabe des Buches bzw. der Bücher bat. (Letzteres für den Fall, dass jemand zwei Bände oder gleich die gesamte Trilogie gekauft hatte, was allerdings nur in 14 bzw. 8 Fällen passiert war.) Balling bot den Besitzern dabei jeweils den vollen Kaufpreis, musste diesen jedoch – laut seiner Statistik – nur in 67 Fällen auch tatsächlich zahlen, derweil 35 Personen nichts(!) für die Rückgabe verlangten. Zudem: Da $67 + 35 = 102$ ergibt, ist davon auszugehen, dass niemand Ballings Angebot ausgeschlagen hat.
- 21 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass de Koonings Bild keine reine Bleistiftzeichnung war, sondern auch Tinten- und Kohlestifte zum Einsatz gekommen waren, weshalb Rauschenberg dann auch zwei Monate »radierte«.
- 22 Richard Thurlwell, *Let loose!*, in: *Australian Book Review*, Heft 12, Juli 1979, S. 3–10.
- 23 In der deutschen Ausgabe von *Alberto Angelo* befindet sich das Loch auf den Seiten 183–188. Die Zukunft selbst liegt auf S. 189 und besteht aus einem Zitat.
- 24 Das Buch besteht aus 358 unpaginierten Seiten, die in einer schuhkartongroßen Pappschachtel liegen und in beliebiger Reihenfolge gelesen werden können. Die Vielzahl der Lese- und Kombinationsmöglichkeiten wird allerdings noch einmal durch den Umstand erhöht, dass zahlreiche Seiten ausgeschnittene Rechtecke aufweisen oder – Thurlwell war aktiver Bogenschütze – durchschossen sind.
- 25 Die Übersetzung stammt von mir, F. N. Im Original heißt es bei Thurlwell:
»While I was on holiday, my publisher got into my apartment with a key that I had given him. Instead of watering the flowers, he brought the remaining 867 copies of my cardboard-box novel and stacked them into something that resembled a loft bed. As if that weren't enough, he had also placed a letter on the mattress that said: 'If this is the future of literature, then good night.'«

Dieser Text steht unter einer Creative Commons Zero Lizenz und ist Public Domain. Er darf deshalb ohne Einschränkungen kopiert, verändert, verbreitet, aufgeführt und auch übersetzt werden.