Franziska Humphreys

Treideln im Sprachfluss: Oswald Eggers Areale poetischer Mehrsprachigkeit (*Im Anger des Achilles/Ilias*)

1 Sprachfluss und Ligatur

Wenn der Text ganz wörtlich als Textur oder Gewebe zu verstehen ist, dann ist Oswald Egger ein Webmeister. Er handhabt die Sprache flechtend, zwirbelnd, drehend, mit »verliebten, mit verspielten Schnüren zwischen Fingern und Infinit« (Egger 2004, 79), bis sich ganz unverhoffte Korrespondenzen, Verschiebungen sowie Doppel- und Dreifachsinne ergeben. Der Faden reißt dabei nie, sondern führt wie die Spule der Ariadne schlafwandlerisch in die Untiefen des Sprachlabirynths, in denen das eigene und das fremde Wort ununterscheidbar werden und sich die Geschichten in endlosen Echohallen immer wieder neu wiederholen. Auf den Seiten seiner Bücher schafft Egger Wortfelder, in denen er der Prosa, der schlichten, ungebundenen Rede freien Lauf lässt, sie aber zugleich im Satzspiegel reflektiert und sehr kalkuliert in einzelnen Wendungen verdichtet. Eggers Schreiben wechselt so zwischen dem freien Gang der Prosa und dem Prinzip der Ligatur, der Bindung, hin und her.¹ Die Ligatur, abgeleitet aus dem Mittellateinischen *ligatura* für »Verbindung« bzw. *ligare* für »binden«, »verbinden«, bezeichnet im Druckwesen das Zusammenziehen zweier Buchstaben zu einer Drucktype wie etwa in æ oder œ. In der Paläografie wird mit Ligatur schlicht das gewohnte Zusammenziehen von Buchstaben in der Schrift gemeint, welches das Aufkommen einer flüssigen Schriftsprache überhaupt erst ermöglicht hat. In der Musik wiederum benennt die Ligatur eine Verbindung mehrerer Noten zu einer Notation, die insbesondere zur Rhythmisierung des Textes dient. Auch die Chirurgie kennt den Begriff, der

¹ Diese Beobachtung haben auch die Herausgeber dieses Bands programmatisch im Vorwort vorgebracht (vgl. in diesem Band Martin Endres und Ralf Simon: »Close reading und Prosa. Einleitende Überlegungen zu Oswald Egger«). Dies wäre gewiss auch der Punkt, an dem sich eine eingehende Diskussion des Prosa-Begriffs »als formlose Form« anschließen würde, wie Ralf Simon ihn in seinem grundlegenden Werk *Die Idee der Prosa* vorbringt (Simon 2013, 285): »Wenn nun die Prosa die Dialektik des Formbegriffs als solche darstellt, also nicht nur die Formen der Poesie, sondern von ihnen auch jene Seite, die nicht die des Geformten ist, dann macht die Prosa aus diesen beiden Momenten, der Vorder- und der Rückseite der Form, wiederum etwas, nämlich eine Dichte, die durch keine Form zu erreichen ist.« (Simon 2013, 288).

das Vernähen von Wundgeweben, genauer das Verschließen etwa eines Blutgefäßes durch das Abbinden mit einem chirurgischen Faden, meint. Alle diese Wortbedeutungen klingen in Oswald Eggers eigenem Gebrauch der Ligatur nach, mit der er semantische Verdichtungsprozesse beschreibt, die immer auch von Eingriffen in die Textgestaltung begleitet sind. Ein operativer Vorgang also, der am Sprachgewebe ansetzt, um den semantischen Fluss zu Wortgestalten gerinnen zu lassen, oder an anderen Stellen im Gegenteil starre, verkrustete Bedeutungen aufzubrechen und in fließendes Spiel zu bringen. Egger zieht der Sprache unsichtbare Linien ein, die ihren Fluss an bestimmten Punkten stauen und dadurch Wortfelder von besonderer Intensität erschaffen. Diese Linien, die im Folgenden anhand von Ausschnitten nachgezeichnet werden sollen, gelten ihm als »die floreale Ligatur zu allem, ein flüster-leises Seil, das mich so fesselt« (Egger 2004, 79). Die »flor(e)ale« Ligatur, die Flora und Areal verknüpft, mag als Anspielung auf die *flores musicae* und *flores rhetorici* verstanden werden, also auf jene sprachlichen und musikalischen Figuren, die wie aus sich selbst heraus immer weiter ineinandergreifen, als Rankenwerk über die Seiten hinweg und in die gehörte oder gelesene Zeit hinein wuchern. Diese Dimension des Grotesken als eine sich aus der Antike herleitende ornamentale Form, die Gattungsvorgaben und ordnenden Gestaltungsprinzipien auf provozierende, unschickliche Weise trotz, ist eine konstitutive Dimension der Eggerschen Poetik. Die »Grotesque«, so liest man bei Johann Heinrich Zedler, »ist eine Freyheit derer Mahler oder Bildhauer, etwas widersinniges und lächerliches, oder ungeschickte Bildungen von Thieren, Vögeln, halben Menschen, Waffen, Laubwerk und dergleichen künstlich durch einander geflochten vorzustellen.« (Zedler, Bd. 11, Sp. 1083) Eggers floreale Areale schreiben sich explizit in diese Tradition der Groteske ein. Er nutzt ihre gestalterische (Narren-)Freiheit, um seine hypnotischen Sprachreliefs, absurden Wortdickichte und syntaktischen Auswüchse voranzutreiben, sein ganz eigenes Bestiarium zu erschaffen und die mit dem Stift aufs Papier gesetzten Zeichen zu strengen Wäldern emporwachsen zu lassen:

Rauchgrau wachsen die Stämme auf, lackglatt, als Unbuntsäule pfahl.

Ein Baum offen wie sooft, unweit übersetzte Male und Grat, einsam. (Egger 2004, 15)

Bäume säumen, eine Lichtung vielleicht, oder einen Waldrand. Ein Baum allein aber säumt nicht, er ist, erkennt Egger am Wortstamm, nicht ein Saum, sondern einsam. Das ›u‹ trennt die Viel- von der Einzahl, den Baum vom Wald. Derweil zieht sich das Wort »offen« mit dem beistehenden »sooft« in einem Spiel spiegelbildlicher Verdopplungen zusammen: In offen/sooft tauscht die Binnendoppelung des o und des f, die zugleich ihre Nachbarschaft im Wort bewahren. Es entsteht so eine Ligatur, eine besondere Dichte, die den Satz ins Stocken bringt und auf sich selbst zurückwirft. Anhand der ›Unbuntsäulen‹ der Sprache, der grauen Schriftzeichen, die sich über das Blatt Papier verteilt finden, setzt der

Leser beständig zwischen den Ufern des Satzflusses – seinen Bedeutungen, seinen syntaktischen Verschränkungen, seiner graphischen Gestaltung – über. Egger erfindet dabei nicht neue Worte, sondern findet vielmehr schon lang bestehende auf. Es ist ein wortspalterisches Tun, das an der Buchstäblichkeit ansetzt, in gleichem Maße aber auch eine etymologische Arbeit am Wörterbuch, am vorhandenen Sprachmaterial, an bestehenden diskursiven Formationen, gekoppelt an einen extremen Formalismus in der Komposition, welcher zu einer Rückwendung der Sprache auf ihre Historizität und Geformtheit führt. Jedoch beschränkt sich der Nachvollzug semantischer Schichten nicht auf eine Sprache allein, sondern erforscht ebenso den Raum zwischen den Sprachen. Eggers Deutsch ist ein verfremdetes, häufig dialekthaft verformtes, das sich konsequent an den Grenzen zwischen eigener und fremder Sprache hält.

Was hier in der Analyse auf künstliche Weise getrennt wird – eine individualsprachliche Etymologie und das Ausloten von Bereichen poetischer Mehrsprachigkeit –, bildet in Wahrheit eine unauflösliche Einheit. Denn Sprachetymologie bezeichnet letztlich nichts anderes als das Graben nach semantischen Wurzeln, die zwar vielleicht in einer Sprache ihren Ausgang nehmen mögen, sich bald aber so weit verzweigen, dass sie tief in das Fremdsprachliche hineinreichen. Dies trifft nicht nur auf Worte zu, sondern auch auf Geschichten. Egger forscht nicht nur einzelnen Worten nach, sondern auch Sprichwörtern, Redewendungen, ja ganzen Erzählungen und Überlieferungen, die er in seinen Bearbeitungen kanonischer Texte – Augustinus, Büchner, Leibniz – umformt und fortschreibt. Der Prozess, der dabei zur Anwendung kommt, besteht in Verschiebungen, Versetzungen und Übersetzungen auf syntaktischer, semantischer und orthographischer Ebene, wie sie auf den kommenden Seiten noch detaillierter beschrieben werden sollen. Etymologische Wörtlichnahme, syntaktische Verschiebung und Übersetzung sind (die) drei distinkten Grundoperationen der Eggerschen Poetik: »Nicht Reden ist Übersetzen, ›Drehen‹ und ›Ersetzen‹ ist Reden.« (Egger 2001, 62) Egger überspitzt mit dieser Formulierung den bekannten Satz Johann Georg Hamanns „Reden ist übersetzen“,² den er zuvor als explizites Zitat einführt (Egger 2001, 51). „[A]us dem Verwegenen in das Unentwegte“ (Egger 2001, 51) schreitend, bringt Egger der Sprache jene Twists bei, die er selbst als Verzwirbelungen und Verflechtungen beschreibt. Dieses Eindrehen der Sprache, gewissermaßen ihre Rückwendung auf sich selbst, führt über den konkreten Sprechakt hinaus und verankert ihn in

2 Zitiert nach dem Erstdruck der Kreuzzüge: Hamann 167–169. Digitalisat: <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/titleinfo/4604368> (konsultiert im März 2020; daraus auch die Abbildungen). Vgl. hierzu Sina Dell'Anno: Reden ist Übersetzen. Zu einigen translationes Johann Georg Hamanns. In: dedalus (https://dedalus.blog/textes/creations/sina-dellanno/#_ftn1; letzter Zugriff 24.10.2020).

einem unpersönlichen Diskurs, der jedem konkreten Sprecher vorausgeht und also vor und ungeachtet jeder subjektiven Aneignung besteht. So wird das vermeintlich Vertraute in der Sprache fremd, offenbart sich die eigene als immer schon zitierte Rede, zeigt sich der anonyme, unverfügbare Grund der Sprache in seiner schieren Vorhandenheit. Auf den floralen Arealen der Eggerschen Groteske scheint die Sprache ein Eigenleben zu führen. Das Ich, das aus Eggers Texten spricht, ist denn auch grundsätzlich ein vielstimmiges, ein niemals identisches, das keiner einzelnen Sprecherinstanz oder Person zuzuordnen wäre, sondern sich in der Neutralität einer subjektlosen Sprache auflöst, oder präziser: einer Sprache, die selbst Subjekt wird.

2 Anger/anger: Areale poetischer Mehrsprachigkeit

In der ausgewählten Passage von »*Im Anger des Achilles*« lässt sich die beschriebene Umformung semantischer Erzählstrukturen in Sprachareale beobachten, die der Semantik keinesfalls entsagen, aber ihr Gleiten in den Gefilden der Mehrsprachigkeit sowie ihre sinnlich-lautlich-augenfälligen Qualitäten verstärkt in Szene setzen. Egger nimmt die *Ilias* beim Wort und lauscht ihr nach, wie in einem Vergleich der Eingangsverse der *Ilias* und der ersten Seite von »*Im Anger des Achilles*« gezeigt werden soll. Liest man »*Im Anger des Achilles*« und die ersten Verse der *Ilias* parallel, werden sie einander allmählich immer ähnlicher, bis sie sich ununterscheidbar in einem dritten, virtuellen Text verbinden. »*Im Anger des Achilles*«, der sich in *Prosa*, *Proserpina*, *Prosa* findet, setzt das Oscillieren zwischen vielsprachigen Wortgeschichten eindrücklich in Szene, und dies vom Titel an. Der »*Anger des Achilles*« bezeichnet ein Areal oder einen Bereich, welcher durch die Genitivkonstruktion Achilles zugeordnet ist. Dass sich dieser Raum zwischen den Sprachen aufspannt, wird deutlich, wenn man den »Anger« englisch liest. Unvermutet wird so der Anger als Bereich zu *anger*, zu Wut und Zorn. Über diesen semantischen Sprung, der die Sprachgrenzen überwindet, betreten wir eine andere Erzählung, die den Zorn des Achilles als direktes Zitat aufruft:

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus,
Ihn, der entbrannt den Achaïern unnennbaren Jammer erregte.
Und viel tapfere Seelen der Heldensöhne zum Ais
Sendete, aber sie selbst zum Raub darstellte den Hunden
Und dem Gevögel umher

(Homer 1976, 5)

Nimmt der Titel »*Im Anger des Achilles*« also den mythischen Zorn des Achilles auf, so liest sich der darauffolgende Sprachblock wie die Um- und Ausformulierung dieser Eingangsverse der *Ilias*:

Ich brenne, doch die Flammen verzehrten mich (vor Sommer).
 Sag, die Unpfade in den stapften, Garben der Getreide, Schneisen?
 Als alle Bild'sel ihre Nacht sind und verschwärzt und Rußeln im Fluß.
 Und Damast-Tafft aus Malmlaut Trinkender, Süßkirsch-Quissel'n.
 In den Büschen redeten die Blätter, Winden und (kannten einander).
 Ich eilte zum Fluß, mottete zu Scheitern, Feldern, und treidle noch.
 Werde ich den Stepp'ten abspalt (alles tun), und kalben? erkalte ich?
 Diese Wüsten mit den Palmen und den Händen, daß mich dürstet.
 (Egger 2004, 75)

Auch Eggers Prosa setzt mit einem »entbrannten« Achilles ein, der hier jedoch selbst als »Ich« singt: »Ich brenne, doch die Flammen verzehrten mich (vor Sommer).« Die durch ein Komma abgetrennte Aussage im Präsens steht in logischem Widerspruch zu dem Imperfekt des zweiten Halbsatzes. Wie kann das Ich brennen, wenn es doch die Flammen bereits verzehrt hatten? Die unklare Vorzeitigkeit, die sich hier eröffnet, wird durch das in Parenthesen nachgestellte »vor Sommer« noch verstärkt. Die Partikel »vor« kann als kausale Präposition verstanden werden im Sinne der Aussage »er glühte vor Fieber« aber auch im Sinne einer temporalen Präposition, die auf eine Zeit vor dem Sommer, eine Art Vorsommer (in Analogie zum Spätsommer) verweist. Diese paradoxe Zeitlichkeit, die durch die einfache syntaktische Konfrontation zweier widersprüchlicher Tempi gewonnen wird, übersetzt den zwischensprachlichen Raum Anger/anger in eine mythische Vorzeit.

Eine ähnliche Verflechtung von Raum und Zeit im Medium der Sprache lässt sich auch in der übergeordneten Struktur von *Prosa*, *Proserpina*, *Prosa* beobachten. Das Buch ist nicht eigentlich in Kapitel unterteilt, aber doch in Abschnitte, die einzelnen Sätzen oder verschiedenen Stimmen einer musikalischen Komposition ähneln, die kontrapunktisch aufeinander verweisen. Zwei dieser Sätze, zwischen denen »*Im Anger des Achilles*« eingebettet ist, nennen sich nun »Skamanderm Tag« und »Skamanderm Hag«. Zwischen Tag und Hag, dem mittelhochdeutschen Wort für Umzäunung oder Gehege, vollzieht sich ein Wechsel von der Zeitangabe hin zum Raummarker. Diese Operation beruht auch hier allein auf der Ersetzung eines Buchstabens und dem daraus entstehenden Gleichklang, wobei der poetische Akt nicht von dem semantischen Zusammenhang getrennt werden kann. Dieses Sichtbarmachen der beständigen Verbundenheit von semantischen und sinnlichen Qualitäten der Sprache, von Lyrik und Logik also, ist ein grundlegendes Prinzip der Eggerschen Poetik, die eben dadurch das Eigenleben der Sprache in Szene setzt.

Die Verschränkung eines zwischensprachlichen Areal und einer paradoxen Zeitlichkeit in »Skamanderm Tag/Hag« lädt dazu ein, die so entstandene Bresche, die »*Im Anger des Achilles*« in die bestehenden Diskurswelten schlägt, weiter zu sondieren. Der intertextuelle Bezug – innerhalb des Buches selbst, aber auch innerhalb der Geschichte der Literatur, also der Geschichte der Geschichten – zum Achilles-Mythos ist dabei ganz offensichtlich. Skamandros oder Skamander ist der antike Name des kleinasiatischen Flusses, an dem Troia lag.³ Personifiziert wird er durch den gleichnamigen Flussgott, der als Vater von Teukros und Strymo zum Stammvater der Trojaner werden sollte. Teukros war der erste König von Troia, und als Teutrer waren die Trojaner ursprünglich bekannt. Strymo wiederum war die Gemahlin von Laomedon, des zweiten Königs von Troja, dem sie Priamos gebahr. Und mit Priamos, das ist bekannt, endet tragischer Weise die Genealogie der Teutrer. Er ist der unglückliche, greise König, der die Zerstörung von Troia und die Schändung des Leichnams seines Sohnes Hektor durch Achilles Hand ohnmächtig mit ansehen muss.

In dem schillernden Wort Skamander verbergen sich Gründungsgeschichte und Genealogie Trojas, gewissermaßen die Vorgeschichte der *Ilias*, also das, was ihr vorangeht. Und so heißt es in »Skamanderm Tag«:

Wie kann ich aus nichts etwas machen? Und wie erst konnte Achilles sich aus nichts etwas machen!, wenn er in seinem Anger war. Was ging ihm vor? Und wer ging – vor mir – vor ihm? (Nach wie vor: Nicht ich bin in meinem Element, Achilles ist irgendwie in allen – aber nur allenthalb).

Erreicht das Gedicht, wohin es reicht?

(Egger 2004, 20)

Die semantische Doppeldeutigkeit des »(sich) aus nichts etwas machen« eignet in diesem Kontext natürlich eine ganz besondere Ironie, weil Achilles vermutlich die literarische Gestalt schlechthin ist, die sich, in seinem ›Anger‹, etwas daraus macht (nämlich daraus, dass Agamemnon ihm die geliebte Briseis vorenthält) und durch ihren *anger* ein ganzes Epos stiftet – indem Achilles sich etwas daraus macht, macht er aus nichts etwas, wird sein Zorn zum Anlass poetischer Produktion. Die Ironie verschärft sich mit dem folgenden Satz »Was geht ihm vor?«. Diesmal ist es eine Auslassung, die die semantische Schwebe herstellt, in der sich der assoziative Sprachraum entfalten kann. Der Verweis auf Achilles Wut lässt erwarten, dass nun eine Aussage darüber getroffen wird, »was in ihm vorgeht«. Durch die Unterschlagung der Präposition »in« aber verlagert sich der Fokus von Achilles' Seelenleben hin zu der genealogischen Frage, die der Fluss Skamander bereits

³ Skamander ist im Übrigen ebenfalls der Name einer polnischen Dichtergruppe, die von 1918 bis 1929 existierte.

aufgerufen hatte: Was kam vor Achilles? Der Witz dieser Wendung steckt hier, wie so oft bei Egger, in einer minimalen präpositionalen Verschiebung, einer geringfügigen Wortumstellung, deren Wichtigkeit für das Gefüge wir uns vorher nicht bewusst waren. Erst die Verschiebung zeigt überhaupt auf, wie stark semantische Inhalte an syntaktische Strukturen gebunden sind. Diese feinen Drehungen in der Syntax geraten unter Eggers Feder zu Haarrissen im semantischen Bau der Sprache. Noch die minimalste Umstellung in ihrem Getriebe erzeugt einen entscheidenden Effekt, der sich häufig mit einem Lachen quittiert. Das anschließende Spiel mit der Formulierung »nach wie vor« lebt wie das Paar **Tag/Hag** von der Verschiebung zwischen räumlicher und zeitlicher Angabe. Lesen wir sonst glatt und schnell über das »nach wie vor« hinweg, zerfällt es nun in seine drei Einzelteile – nach, wie und vor – wodurch plötzlich die räumliche Dimension in der unmittelbar zeitlich verstandenen Wendung offenkundig wird. Auch an dieser Stelle erleben wir ein Moment des Stockens und Innehaltens im sonst unhinterfragten Sprachfluss. Das Oszillieren des »nach wie vor« zwischen Raum und Zeit eröffnet den Zeit-Raum der Eggerschen Buchwerke, die als pulsierende Monaden eine ganze Welt in sich tragen.

3 Lunge und Arm: Die Geburt des Sprachkörpers

Der mythologische Rahmen ist also gesetzt. Lesend tauchen wir ein in die unmögliche Zeit eines unmöglichen Raums, eines virtuellen Sprachareals, das sich allein in der Unzeit diskursiver Formationen (Überlieferungen, Werke, Gesang, Raunen, Wortfetzen) situiert. Die *Ilias* ist Gesang, und auch Eggers Prosa ein hypnotischer Singsa(n)g, der aber die Differenz von Sagen und Singen mitführt. So antwortet auf das »Singe den Zorn, o Göttin ... « die Zeile »Sag, die Unpfade in den stapften, Garben der Getreide, Schneisen?« Allein, es fehlt in dieser elliptischen Konstruktion der Adressat, ein Subjekt; es fehlt die Göttin – die wir jedoch, das sei hier vorweggenommen, an anderer Stelle und in anderem Gewand noch wiederfinden werden. Eggers Text jedenfalls richtet sich an keine äußere Instanz, sondern wendet sich durch diese explizite Auslassung auf zweierlei Weise auf sich und seine sprachliche Verfasstheit zurück. Einerseits stellt die Leerstelle im Text die materielle Beschaffenheit des Satzes zur Schau, indem sie unserem (sinn)suchenden Blick allein das Weiß der Wortzwischenräume darbietet. Andererseits verweist sie auf den intertextuellen Raum der Texttradition, weil wir dazu gezwungen sind, zwischen dem Referenztext der *Ilias* und der Eggerschen Variation dieser Verse beständig hin- und herzuspringen. Eben dieser doppelte virtuelle Raum ist das Areal des Achilles, das der Leser nur durchschreiten kann, wenn er jener Wut

nachspürt, die Schneisen in den Text schlägt. Die Dublette Anger/anger mahnt uns, dass eine Interpretation, der es allein um das Verstehen und Aufschlüsseln von Referenzen geht, den so entstehenden ›Unpfaden‹ des »unnennbaren Jammers« nicht wird folgen können. Das Sprachareal erschließt sich nur, wenn man der Analyse den Affekt zur Seite stellt, dem Sprachkörper mit dem eigenen Körper begegnet. Das bedeutet zum einen, dass man sich ebenso auf die lautlichen, visuellen Eigenschaften des Textes einlassen muss wie auf seine semantischen. Es bedeutet aber auch, dass man seinem affektiven Relief folgen muss, welches bei Egger immer wieder zu verstörenden Erfahrungen führt. Das Lachen, das sich bei der Lektüre Eggers immer wieder aufzwingt, bleibt einem allzu oft im Halse stecken. Die Sprache feixt uns wortwörtlich offen ins Gesicht, doch ist es diesem drolligen Jux bitterernst. Denn im Inneren der Sprache lauert der Tod, es ist unsere eigene Endlichkeit, die der Mythos wie alles Sprechen verhandelt: »Peut-être y a-t-il dans la parole une appartenance essentielle entre la mort, la poursuite illimitée et la représentation du langage par lui-même« (Foucault 1963, 279)⁴, überlegt Foucault in seinem Aufsatz »Le langage à l'infini«. So gewendet wird Eggers Prosa zum Gesang jenes Sängers, der von Odysseus kündete, noch bevor es die Odyssee gab, »mais qui le chantera indéfiniment après sa mort (puisque pour lui déjà Ulysse est comme mort); et Ulysse, qui est vivant, le reçoit, ce chant, comme la femme reçoit l'époux frappé à mort« (Foucault 1963, 279)⁵. In diesem existenziellen Sinne geht es in Eggers Schreiben immer ums Ganze, um Leben und Tod, um Leib und Seele: »Nicht ich bin in meinem Element, Achilles ist irgendwie in allen«, hieß es in oben zitierter Passage. **Achilles**, so kommentiert Egger selbst, ist Ich und Alles, ein Ich also, dem das All entspringt, das aus seiner Rede eine Welt gebiert.⁶ Es ist aber auch Stoßseufzer – Ach! – und als solcher beinahe eine humorige Paraphrase der berühmten Kittler'schen Setzung in Bezug auf Goethes Faust: »Die Deutsche Dichtung hebt an mit einem Seufzer« (Kittler 2003, 11). Anders aber als die deutsche Gelehrtentragödie versucht Egger dieses Seufzen nicht zu domes-

4 »Vielleicht gibt es im Sprechen eine wesentliche Zusammengehörigkeit zwischen dem Tod, der endlosen Fortsetzung, und der Repräsentation der Sprache durch sich selbst.« (Foucault 2003, 87).

5 »Dies ist der Gesang des Sängers, der Odysseus bereits vor der Odyssee und Odysseus selbst besang (denn Odysseus hört ihn ja), der ihn freilich auch nach seinem Tod endlos besingen wird (denn für ihn ist Odysseus bereits wie tot); und der lebende Odysseus empfängt ihn, diesen Gesang, wie die Frau den tödlich getroffenen Gatten empfängt.« (Foucault 2003, 87) Vgl. auch Humphreys 2016, 61–68.

6 Diese Beobachtung macht auch Eleonore De Felip in ihrem Aufsatz »Inwendige Landschaften oder Die leeren Räume der Sprache. Peter Waterhouse' ›Spaziergang als Himmelskunst‹ und Oswald Eggers ›Im Anger des Achilles‹. Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Lektüre« (De Felip 2013, 69).

tizieren, sondern ganz im Gegenteil zum Kernelement seiner Poetik zu machen, die gerade auch dadurch die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa verwischt. Die seufzende Seele und die Schriftsprache rivalisieren nicht länger miteinander, sondern bilden ein neues Sprachwesen, eine seufzende, atmende Körperlichkeit, die nur in der Sprache existiert.⁷

In Eggers opus magnum *Die ganze Zeit* kann man der Geburt dieses atmenden Sprachwesens tatsächlich beiwohnen: »Es ist wahr: ich bin stark, ich habe Lunge und Arm, und ich atme.« (Egger 2010, 19) Die Idee, dass Körper aus Sprache geschaffen werden, steht bei Egger in explizitem Bezug zur Lehre des Augustinus.⁸ Ihn fasziniert an dessen *Bekenntnissen* die Verquickung von Zeit, Wort und Schöpfung in der Sprache. Am Anfang war das Wort. Dieses Wort aber musste ausgesprochen werden, es forderte Dauer und Atem. »Mit welchem Wort hast du gesagt, es solle ein Körper entstehen, aus dem diese Worte entstünden?« (Augustinus 2008, Buch 11.VI.8) Diese Frage lässt Egger nicht los, er fabuliert sie aus und gibt ihr Raum; er verfremdet und variiert den kanonischen Text und seinen Duktus und macht seine Bestandteile zu Bausteinen für eigene, heidnische Simulakrenspektakel. So entsteht seine luftige Gegenontologie, welche »krause Zöpfe, flatternde Falter, geflügelte Insekten, Knoten und Kupfermuffen, das Fädige und Spulige, Gift- und Stichgrün, Vitriol, die transluziden Farben, brennende Gespinste« (Egger 2010, 599) zu ihren Protagonisten macht.

4 Skamandros/Styx: Der Raub der Proserpina

Doch kehren wir noch einmal zurück auf die Schlachtfelder des Achilles und die Zeile »Sag, die Unpfade in den stapften, Garben der Getreide, Schneisen?«, bei der wir innegehalten hatten. Die Formulierung »Garben der Getreide«, die zunächst die Fülle der Ernte aufruft, durch ihre semantische Einbettung in das Wortfeld des Verbrennens und Verzehrens und den Bezug zu dem Kriegsepos der *Ilias* aber auch auf die Feuergarben von Gewehrläufen und anderem Kriegs-

⁷ Die Nähe zu Pierre Klossowskis Simulakren-Theater insbesondere im *Baphomet* ist unverkennbar und verdiente an anderer Stelle eine eigenständige Vertiefung.

⁸ Auch in *Die ganze Zeit* unternimmt Egger eine Umschrift eines bestehenden Textes, die durch ein direktes Zitat explizit gemacht wird. Der Titel *Die ganze Zeit* ist eine Anspielung auf Augustinus, die gleich auf den ersten Sätzen explizit gemacht wird. In Großbuchstaben wird dem nun einsetzenden Monolog das Wort »Bekenntnisse« voran- und wenige Seiten weiter gewissermaßen als Signatur »Augustinus« nachgestellt. Die ersten Seiten des Buches tun also so, als seien sie eigentlich ein anderes, und lesen sich wie eine ironische Quintessenz des berühmten elften Buchs der *Confessiones*.

gerät verweist, verdichtet die grundsätzliche Ambivalenz von Werden und Vergehen. Die *Ilias* ruft bereits in ihren ersten Versen das Leichenfeld auf, das Hunde und Vögel plündern. Bei Egger wiederum nährt nicht Menschenfleisch die Vögel, sondern das Fruchtfleisch der saftigen, blutroten Süßkirschen, die den Kontrast zwischen überbordender, labender Natur und katastrophischer Verheerung in sich tragen. Die Süßkirsche nämlich, so liest man im botanischen Handbuch, ist eine Sammelbezeichnung für bestimmte Zuchtformen der Wilden Vogelkirsche (*prunus avium*), zu denen etwa die Knorpelkirsche und die Herzkirsche zählen. Eggers Sensibilität für diese fantastische Durchmischung menschlicher, tierischer und vegetabler Organik – Knorpel, Herz, Kirsche und Vögel aber auch Palmen und Hände – findet gerade in seinen neueren Werken sehr dezidierte Ausformulierungen, wie etwa in folgenden Splittern, die *Val di Non* entnommen sind:

Mein Ohr hornt;
aus einer Rose
vom Geweih sprossen
siebzig Sprossen.
(Egger 2017, 128)

Oder auch:

Diese
Eichhörnchenfell-
dicken kleinen Reifflocken.

Wie meine beiden
reifen zwei
schwarzen
Johannisbeeraugen.
(Egger 2017, 158)

Auch der Malm laut nimmt diese semantische Hybridisierung auf, spielt auf das Zermalmen und Vernichten der toten Körper an und unterstreicht die Oralität der geschriebenen Sprache, die immer auch eine gesprochene ist. Doch nicht nur Verheerung arbeitet in der Eggerschen Passage, sondern auch Blüte und Erneuerung. Semantisch arbeitet in den darauf folgenden Zeilen der Kontrast zwischen Feuer und Wasser, der sich innerhalb der einzelnen syntaktischen Gruppen (denn von Sätzen kann nur bedingt gesprochen werden) in weitere Nuancen ausfaltet: die verbrannten Felder stehen den belaubten Büschen, den Getreidegarben und Süßkirschen aber auch dem reichen Damaststoff gegenüber, die karge Landschaft der Wüsten und Steppen dem Fluss, der Sommer dem Erkalten; die Dürre entspricht dem Durst, die Fülle dem Trunk. Aus der Wüste strecken sich dem Ich Palmen und Hände entgegen, wodurch sich das Prinzip poetischer Mehrsprachigkeit, das bereits in Anger/*anger* zum Ausdruck kam, wiederholt. Denn sobald man die

Sprache wechselt, rücken die Palmen und die Hände nicht mehr willkürlich, sondern geradezu notwendig zusammen. ›Palma‹ bezeichnet auf Lateinisch nicht nur das Gewächs, sondern auch die Handfläche bzw. den Handteller. Der Ausdruck hat sich im Französischen ›paumes des mains‹ aber auch im Englischen ›palm of hands‹ erhalten. Im Grunde handelt es sich bei der Formulierung »mit den Palmen und den Händen« um eine Art entstelltes Hendiadyoin, das die Differenz der Sprachen durchquert hat. Wir finden in dieser letzten Zeile des ersten Prosablocks auseinandergezogen und nebeneinandergestellt, was in Anger/*anger* in einem Signifikanten verbunden war. Zugleich spiegelt sich in diesem Moment des Aufklaffens der Mehrsprachigkeit die Rede vom brennenden, von Flammen verzehrten Ich wider, und zwar wiederum sowohl wörtlich als auch sprichwörtlich. In der sengenden Hitze der Wüste leidet das Ich entsetzlichen Durst; zugleich beschreibt sein Durst ein grundsätzlicheres Begehren, das auf die Idee des Verzehrens im ersten Absatz antwortet. So gelesen erinnern die Palmen an eine grünende Oase, welche dem dürstenden Ich wie eine Fata Morgana in der Ödnis erscheint, die es mit Händen zu greifen und zu fassen versucht. Es handelt sich um eine Ausgeburt seiner Phantasie, eine Schöpfung seines Sehns, ein Trugbild.

Die dominante Kontrastierung von Verödung und Ernte, Schöpfung und Vergehen, insbesondere aber auch die prominente Stellung des Flusses, bringen uns zu der Frage, ob unter dem offen anzitierten Mythos des Achilles und des trojanischen Kriegs nicht noch (mindestens) ein weiterer verborgen liegt, und zwar jener, der titelgebend für das Buch ist: Es ist der Mythos des Raubs der Proserpina, durch den die Jahreszeiten in die Welt kamen. Die Göttin taucht nun hier unerwartet aus dem Weiß der Auslassung wieder auf. Die Geschichte der Entführung der Proserpina durch Hades, der verzweifelten Suche ihrer Mutter Ceres, der Erntegöttin, nach ihrem Kind, durch die die Welt verödete, und schließlich die Einigung der irdischen und der unterirdischen Welt darauf, dass Proserpina die Hälfte des Jahres bei ihrer Mutter und die andere bei ihrem Gemahl leben soll, ist eine Fabel von Werden und Vergehen, Fruchtbarkeit und Ödnis, Schöpfung und Niedergang, die sich wie kaum eine andere in den großen Themen und Motiven der Eggerschen Prosa spiegelt. Ein entscheidendes Indiz ist der Fluss, der in unserer Passage eine wesentliche, noch unkommentierte Rolle spielt. Hatten wir ihn zunächst als Skamandros identifiziert, so muss diese Überlegung im Lichte des Proserpina-Mythos noch einmal hinterfragt werden. »Ich eilte zum Fluß, mottete zu Scheitern, Feldern, und treidle noch.« (Egger 2004, 75) Das Wort ›motten‹ bedeutet im schweizerischen und süddeutschen »schwelen, glimmen« oder auch »nach Brand riechen«.⁹ Das

⁹ Vgl. den entsprechenden Eintrag »motten« im *Schweizerischen Idiotikon* (14. September 2020: <https://www.digital.idiotikon.ch/>).

Ich eilt hin zum Wasser, führt seinen Brand aber mit sich, und steckt auf seinem Weg Holzscheite und Felder in Brand, trägt also bei zu dieser katastrophischen Landschaft des Scheiterns. Scheitern übrigens bezeichnet ebenso den Holzscheid, der dem Feuer bestimmt ist, wie auch ein Versagen, im engeren Sinne aber ein Schiffsunglück, bei dem das Schiff zerschellt. Die Idee des Scheiterns, des Misserfolgs, kommt von der Vorstellung des »in Stücke oder Trümmer Brechens«. Das auf dem Fluß treidelnde Ich erlebt immer wieder Schiffsbruch, auch wenn es nach Schöpfung strebt, und bestätigt uns in dem Verdacht, das unter dem Skamander der Styx, verborgen liegt. Das Ich, das, ach!, Alles ist, Achilles also, wird so zu Charon, der immerdar den Totenfluß hinauffährt und durch sein Tun, die Brücke zwischen Ober- und Unterwelt, Demeter und Hades schlägt – und das alles einzig und allein um Prosa/Proserpina willen.¹⁰ Die Etymologie des Namens Hades ist nicht gänzlich geklärt. Vermutlich aber steht sie im Zusammenhang mit seinem Hauptattribut, der Hadeskappe, die ihren Träger unsichtbar werden lässt. Hades ist also der »Unsichtbare« oder der »unsichtbar Machende«, derjenige, der Leben verschwinden lässt und Erinnerung auslöscht. Der Weg in sein Reich ist ein »Unpfad«, ein Pfad, der alles negiert und in blinde Areale führt, von denen es kein Bild gibt. Im Hades verschwindet jede Form der Darstellbarkeit und Möglichkeit der Bildgebung. Die Erinnerungsfetzen der Gestorbenen gehen hier in Asche und Rauch auf und legen sich wie eine Rußschicht über den Styx: »Als alle Bild'sel ihre Nacht sind und verschwärzt und Rußeln im Fluß.«

5 Serpentinaen im Sprachrelief

Die Landschaft, die dieser Textblock aufspannt, entspringt dem **Achilles**-Ich; es gebiert sie, kalbend, solange seine Glut nicht erkaltet. Die Zeile »Werde ich den Stepp'ten absfalt (alles tun), und kalben? erkalte ich?« (Egger 2004, 75) lebt von den gleichen Minimalverschiebungen, die wir bereits zuvor beschrieben haben. »Kal**b**« und »kal**t**«, und somit Gebären und Vergehen, trennt nur ein Buchstabe; und zwischen der Steppe und dem Stepp liegt eine winzige dialektale Verschiebung ins Schweizerdeutsche, die die Ödnis zum Koitus und poten-

¹⁰ Achilles, Sohn einer Meernymphe, hat einen engen Bezug zum Styx. So erzählt der Mythos, dass er von seiner Mutter im Wasser des Styx gebadet worden sei, um ihn unverwundbar zu machen, und nur da, wo sie ihn am Fußgelenk gehalten habe und ihn kein Wasser benetzt hat, sei ihm die sprichwörtliche Achillesferse entstanden.

ziellen Zeugungsakt werden lässt.¹¹ Das »Kalben« wiederum hat ebenfalls einen schweizerdeutschen Nebensinn, der im Herumbalgen liegt. Kalben heißt auch »wie Kinder herumbalgen« und »dummes Zeug reden«.¹² Über diesen semantischen Nebensinn steht das Kalben in Resonanz zu den Quisseln. Eine Quissel bezeichnet zunächst ein frömmelndes, zänkisches Weib. Zugleich mag es eine Referenz auf Christian Berthier Kinderbuch *Quissel und Quassel in Zipfelmarston* (1951) sein, das die Abenteuer und Schelmereien zweier kauziger Figuren erzählt. Tatsächlich sind Quissel und Quassel zwei zum Leben erwachte Wurzelknorren. Ihre onomatopoetischen Namen rufen das Gequassel auf, das ziellose Dahinreden, aber führen auch hinein in die für Egger so typische Welt belebter Naturerfahrung. Da wo Wurzeln miteinander quasseln, reden wohl auch »in den Büschen [...] die Blätter, Winden und (kannten einander)«. Quisseln, quasseln, rasseln, rauschen, knistern – Eggers Prosa lebt von Lautmalerei, die jedoch, das wurde bereits gesagt, immer an stringente logische Einheiten gebunden ist. In diesem Abschnitt hallt der »Malmlaut« nach, also die Geräusche, die »coulisse« (vgl. Egger 2004, 15) des Malms, der das obere Jura bezeichnet oder, wie es in der Poesie der Geologensprache heißt, der obersten chronostratigraphischen Serie des Jura. Eine Gesteinsablagerung also, die sich sowohl zeitlich als auch graphisch niederschlägt. Wer nun vom Malmlaut trinkt, wie es die Passage sagt, der nährt sich chronostratigraphisch von Dreierlei: dem Laut, der graphischen Zeichnung und dem Niederschlag der Zeit. Eben das ist die präzise Umschreibung des Eggerschen Buchraums, in dem die Zeichnung über die Jahre hinweg einen immer entscheidenderen Platz einnimmt.

¹¹ Vgl. den entsprechenden Eintrag »Stepp« im *Schweizerischen Idiotikon* (14. September 2020: <https://www.digital.idiotikon.ch/>).

¹² Vgl. den entsprechenden Eintrag »kalben« im *Schweizerischen Idiotikon* (14. September 2020: <https://www.digital.idiotikon.ch/>).

Alpenwall (Schlachtenbild)

Abb. 1: Egger 2017, 168–169.

Auch wenn das dritte konstitutive Element, die Zeichnung, in *Prosa*, *Proserpina*, *Prosa*, noch fehlt, arbeitet auch hier ein formales Gestaltungsprinzip, das den Text bewusst zwischen Gedicht und Prosa hält. Unter dem formal strengen Textblock erstreckt sich eine Textzone, in der sich die Sprachlandschaft frei entfaltet. Der Unterstrom der Seiten schickt uns auf einen sturmbelegten Gang durch aufgewühlte Natur. Die eingangs getroffene Unterscheidung zwischen Sprachfluss und Ligatur spiegelt sich in diesen beiden miteinander korrespondierenden Textarealen auf formaler Ebene. Egger selbst beschreibt dies in folgenden Worten:

Die Wortflächen sind durch dünne Fäden verbunden; diaphane, schwebende Bewegungslinien – ein versickerndes Flackern durchsiebt die etymologische Figur der Sprach-arealen und bewegte den Vorgang, das Nebeneinander der in sich gegeneinander bewegten, agil geschichteten, überzweigten wie verlagerten Motivstaffeln [...]. (Egger 2010, 559)

Der formale Textblock wirkt als Ligatur des freien Marschs durchs Gebirg, so wie umgekehrt die freie Rede den formalen Zwang des Textblocks entgrenzt. Erst in dieser Ununterscheidbarkeit oder beiderseitigen Bezogenheit beider Elemente und dem freien Spiel, das sich daraus ergibt, beginnt der Text zu leben und zu atmen: Es entsteht Prosa, und, im selben Zug, Witz. »Wo ihre Bachlaub-Pappel albert, machen sich Augenblicksgötter einen Jux.« (Egger 2004, 74) So echot der Unterstrom auf die quisselnden und quasselnden Blätter des formalen Textblocks. Die zeit-räumliche Verschränkung, die Gegenwartslyrik und antiken Mythos auf die

gleiche Zeitebene setzt, mündet in absurdem Witz. Das Erinnernte ist nicht schlicht vergangen, das Erwartete nicht ausstehend, sondern beides wird zum Rohmaterial neuer Schöpfungsgeschichten, die das Ich mit Hilfe des Lesers die ganze Zeit im Modus gespannter Geistesgegenwart im Buchraum erschreibt: »Immer war die ewigere Gegenwart – Groteske. Gegenwärtig blieb die Zeit der Mischwesen und Monster, sie war die gelarvte Maskerade selbst.« (Egger 2010, 399)

So führen uns die ›Augenblicksgötter‹ ein ums andere Mal zurück in den Sprachraum, der sich zwischen »*Im Anger des Achilles*« und der *Ilias* aufspannt und noch weitere Maskeraden birgt. Auf den Schlachtfeldern des trojanischen Krieges mischten sich ja immer wieder unerkant die Götter unter die Menschen. »Überhaupt geht das Wortlose in einem Gedicht umher wie die in Homers Schlachten nur von wenigen gesehenen Götter«, ¹³ zitiert Egger Klopstock und formuliert selbst: »Was geht vor sich (und kommt nicht vor)?« (Egger 2004, 36) Das endlose Treiben der Sprache, so möchte man antworten, das man in seinen Effekten sieht, selbst aber nicht zu fassen bekommt, und das dafür sorgt, dass sich hinter jedem Mythos noch ein weiterer verbirgt. So schlängelt sich das Buch auf den Schneisen und Unpfaden dahin, die Proserpina in das Dickicht der Prosa, den Stoff der Sprache, ihren »Damast-Taff«, schlägt. Die Frage der Bildgebung ist dabei grundlegend in der Eggerschen Poetik und verdiente eine eigene, weiterführende Diskussion, die auch die graphische Gestaltung und den Zeichner Egger näher in den Blick nimmt. Die Arbeit am Sprachbild wird, so wurde es bereits angedeutet, im Laufe der Werkgenese mehr und mehr zu einer Frage der Buchgestaltung. In der Abfolge der Werke findet Egger immer entschiedener zu einer Form, die Textareale und graphische Zeichnungen miteinander korrespondieren lässt. Mit *Die ganze Zeit*, die 2010 im Suhrkamp Verlag erschien, hat Egger seinen gestalterischen Formwillen sicherlich am konsequentesten ausgearbeitet und umgesetzt, während sein jüngstes Buch *Val di Non* dieses Prinzip explizit zur Sprachlandschaft erhebt. Oswald Egger erschafft mit seiner Prosa Zeit-Räume, in denen das lineare Nacheinander des Lesens durch das Zickzack und die Verflechtungen der graphischen Anordnung gestört wird. Durch das Aussetzen, Neuansetzen, Überspringen, Vor- und Zurückblättern, das Hin und Her zwischen Bilder Sehen und Buchstaben Lesen gerät Lesen zu einem Raum stiftenden Vollzug. Wort für Wort, Zug um Zug, von einer Zeit zur nächsten durchschreiten wir so jenen »Spielraum des Zeitraums, den man Buch nennt« (Egger 2010, 459) und der die Verhältnisse von Wort und Ding ausleuchtet. Egger kommentiert die graphische Gestaltung seines Buches selbst, die zwei Gesten, Schreiben und Zeichnen, Wort und Bild,

¹³ Zitiert nach Oswald Egger, der immer wieder auf diesen Ausspruch zurückkommt, insbesondere im Klappentext zu *Prosa, Proserpina, Prosa*.

Sprache und Ding in Beziehung setzt. »Die beiden Halbebenen«, so sagt er, »sind wie Himmel und Erde, die Sätze und die Dinge, die entzweit sind von Zeit zu Zeit exakt die Grenze Zug um Zug gezogen zwischen beiden« (Egger 2010, 599). Sie bilden das Buch »mit seinen mit Einzelheiten übertriebenen vielfachen inneren Paysagen, seinen kombiniert zahllosen Blättern, Konstellationen und Konfigurationen, die verpassten Züge und Verlorenheiten, ganze Partien von Partitionen des einstigen und die Zerlegung der Gegenwart und seiner zweiseitigen – distrikten – Linie, die die Reihen spiegelt und verzweigt« (Egger 2010, 599).

Egger ergänzt das Nacheinander der vertönenden Silben durch ein Nebeneinander im graphischen Raum des Buchs, der auf diese Weise tatsächlich Erinnerungslandschaft, Gedächtnisraum, Aufmerksamkeitsspanne wird. Er erschreibt so Schöpfungsgeschichten, erschafft Sprachwesen, die in Wirklichkeit aus einer Hundertschaft von Schelmwesen, Gnomen, Habergeißen, Ungelenken und Wolkengetier bestehen. »Iterationsformen des Amorphen mit anderen Worten: Aktionsarten, wovon die Rede ist.« (Egger 2010, 17) Dies mag die beste Bezeichnung für die repetitiven, zugleich übergenaue und merkwürdig unförmigen, darin rätselhaften Zeichnungen sein, die Egger in den Randspalten und auf Seiten, die den Text gleichsam spiegeln, mit den Worten und Sätzen dialogisieren lässt. Sie wiederholen sich selbst, spielen mit unseren Assoziationen und bilden doch nichts ab. Sie sind Variationen des Immergleichen, das doch niemals zum Selben wird. Das Gedicht, so schrieb Oswald Egger einmal, »-istiert« (Egger 2016, 16). Es ist und insistiert, es ist nur als Bewegung, Handlung und beharrender Vollzug. Dieses Beharren oder Insistieren wird bei Egger zu einem Kreisen, nicht nur in den zahllosen Zeichnungen kreisförmiger Strukturen, sondern auch im Aufbau seiner Bücher selbst – *Prosa, Proserpina, Prosa* trägt dieses Prinzip der Redundanz bereits im Titel –, das inhaltlich und formal wiederholend immer wieder auf sich selbst zurückkommt und durch dieses rhythmische Kreisen die poetische Schöpfung des Buchs gebiert. Die verschieden (aber nie beliebig) angeordneten Spracheareale, die mit Bildräumen konstellieren, die sich durch das gesamte Buch ziehenden Motivflechten, die dialektal gefärbten, naturwissenschaftlich hochgebildeten und etymologisch tiefschürfenden Wortkaskaden in ihrer lautmalerschen Sogkraft erzeugen eine Art Schamanenlitanei, die man nachsprechen muss, einen magischen Zirkel, den man mit den eigenen Fingern nachfährt und der Visionen hervorbringt, der Farben, Laute, Eindrücke, Kreaturen – Welt – schafft. Zeit ist Welt, selten war dieses Diktum deutlicher nachzuempfinden als im lesenden Nachvollzug der poetischen Sprachlandschaften Oswald Eggers. Eggers Texte sprechen von Landschaft und bilden Landschaft, ohne sie jedoch abzubilden. »Landschaft ist vielleicht darum die poetische Erfahrung schlechthin, weil sie die Hervorbringung, die poiesis, dessen ist, was in ihr erfahren wird«, schreibt Charles de Roche, und fügt an:

Landschaft entsteht im Prozess, im Hervor-gang, der Interaktion zwischen Körper und Blick desjenigen, der sich in ihr bewegt; einer Interaktion, die wiederum die des Sichtbaren und des Mediums der Sichtbarkeit, des Lichts, mit diesem Körper ist. Wer die Landschaft erfährt, bringt durch seinen Leib, seine *physis*, die Kontinuität seiner Erfahrung mit dem hervor, was ihr immer schon voraufgegangen ist und sie noch immer unabsehbar übersteigt; er transformiert, unablässig und ohne dass dieser Vorgang je an ein Ende käme, Kontinuität in Diskontinuität, Natur in Geschichte, Raum in Zeit.¹⁴

Eggers Sprache, die nichts bebildert, lässt die gesehene Landschaft aus dem Gedächtnis in rhythmischer, lautmalerischer Prosadichtung, in einer Sprache des Kreatürlichen, Organischen, Mineralischen neu entstehen. Die Bildlichkeit eigenartiger *tableaux vivants*, einer »attitude inexplicquée donc bien antérieure à toute élaboration discursive« [einer unerklärlichen, also jeder diskursiven Erarbeitung vorgängigen Postur] (Klossowski 2001, 141) wie Klossowski, dem Egger ohnehin Einiges zu verdanken scheint, so treffend in »Du simulacre« schreibt. So entsteht die charakteristische »wechselständige Bildlichkeit« der Eggerschen Literatur, die sich an dem Verhältnis von Sehen und Denken, Wahrnehmung und Schrift abarbeitet. Zwischen Zeichen und Zeichnung eröffnet sich so ein Sprachareal in permanenter Bewegung, das wohl am treffendsten mit der Tätigkeit des Lesens beschrieben ist.

Literaturverzeichnis

Augustinus: Bekenntnisse. Stuttgart 2008.

De Felip, Eleonore: Inwendige Landschaften oder Die leeren Räume der Sprache. Peter Waterhouse' Spaziergang als Himmelskunst und Oswald Eggers Im Anger des Achilles. Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Lektüre. In: *Studia austriaca* XXI (2013), 51–80.

Dell'Anno, Sina: Reden ist Übersetzen. Zu einigen translationes Johann Georg Hamanns. In: *dedalus* (https://dedalus.blog/textes/creations/sina-dellanno/#_ftn1; letzter Zugriff 24.10.2020).

Egger, Oswald: *Nichts, das ist*. Frankfurt am Main 2001.

Egger, Oswald: *Prosa, Proserpina, Prosa*. Frankfurt am Main 2004.

Egger, Oswald: *Die ganze Zeit*. Berlin 2010.

Egger, Oswald: *Was nicht gesagt ist*. Berlin 2016.

Egger, Oswald: *Val di Non*. Berlin 2017.

Foucault, Michel: *Le langage l'infini* (1963). In *ders.: Dits et écrits*, Bd. 1, Paris 2001, 278–289.

Foucault, Michel: *Die Sprache, unendlich* (1963). In *ders.: Schriften zur Literatur*. Übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba. Frankfurt am Main 2003, 86–116.

¹⁴ Ich zitiere hier aus dem unveröffentlichten Manuskript *Landschafts-Fragmente* von Charles de Roche und danke dem Autor für seine großzügige Unterstützung.

Homer: *Ilias / Odyssee*. Übers. v. Johann Heinrich Voß. München 1976.

Humphreys, Franziska: *Im Antlitz der Sprache*. Berlin 2016.

Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 2003.

Klossowski, Pierre: *Du simulacre*. In: ders.: *Tableaux vivants*. Paris 2001, 141–145.

Simon, Ralf: *Die Idee der Prosa*. München 2013.

Zedler, Johann Heinrich (Hg.): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle, Leipzig 1732–1754 [= Zedler].