

**Verglaste Texte. Zur Wirklichkeit des Junggesellenmythos bei Alfred Jarry, Hermann Burger und Martin R. Dean**

**In:** Charles Grivel u. Beate Ochsner (Hrg.) *Jarry: Le Monstre 1900/Jarry, Das Monster 1900*, Shaker Verlag Aachen 2002.

Junggesellenmaschinen werden gemacht von Männern, um allein zu bleiben. Als Anti-Mythos zu allem Natürlichen, zur Mutter und Frau im gesellschaftlichen Sinn, schieben sie einen Riegel zwischen die *natura naturans* und sich, höhnen der Pro-Kreation, wenn auch keinesfalls der Sexualität. Sie treten, um eine Wendung Freuds aufzugreifen, den er in Bezug auf das Schreiben formuliert, die Mutter Erde mit Füßen.<sup>1)</sup> Das macht sie gefährlich, das macht sie verdächtig - und zwar in Bezug auf die menschliche, insbesondere auf die weibliche Wirklichkeit. Damit wäre der Rahmen dieses Beitrags abgesteckt: es geht um die Junggesellenmaschine, um das Verhältnis der Geschlechter, das sie zeitigt, und um das Schreiben als wirklichkeitsgenerierendem Prozess. Denn wenn auch die Rede von Maschinen ist, so sind es in erster Linie geschriebene Maschinen oder Schreib-Maschinen, literarische oder mythische Maschinen, die Gegenstand dieser Untersuchung sind. Anhand dreier literarischer Maschinen soll gezeigt werden, inwiefern die Junggesellenmaschine Wirklichkeit vermittelt oder, unter Umständen, eben diese Vermittlung zwischen Wirklichkeit und Simulation unterbricht.

1. Künstler, Maschine und die Frage des Menschlichen

Das literarische Universum Jarrys ist bevölkert mit Maschinen - wissenschaftlichen, literarischen, nützlichen, imaginären, menschlichen oder tierischen Maschinen. Sie sind Substrate unterschiedlicher Phantasien, und doch umkreisen sie alle eine Vorstellung: die Vorstellung, die Sphäre des Menschlichen nicht nur zu verlassen, sondern zu ersetzen. Dieser Akt der Substitution findet sich radikalisiert durch jene Malmaschine - "une machine à peindre" - die Jarry im Dr. Faustroll entworfen hat. Am Ende der Welt, als Paris verlassen und dem Erdboden gleichgemacht, ist einzig eine Maschine übriggeblieben in der Eisenhalle *des Palais des Machines*, dem letzten Bauwerk, dessen Mauern die Leinwände sind für den

mechanischen Malakt. Die Malmaschine funktioniert wie ein Kreisel, das heisst, sie bewegt sich allein durch das Vorhandensein von Hindernissen, an die sie stösst und die sie ihre Richtung ändern lassen. Die Hindernisse lösen ihre Farbejakulationen aus, bei denen die Wände besudelt, beschriftet, gezeichnet werden. Und so wie sich die Farbe als Ejakulat verstehen lässt, sind die Farbröhren im Bauch der Maschine als Geschlechtsteile zu sehen - die Malmaschine besitzt mehrere "tubes". Sie ist also vollständig allein, vollständig autonom, ohne Meister und Modell entwirft sie die letzten Bilder der Welt.<sup>2)</sup> Diese Bilder sind Ergebnisse einer Kunstproduktion, die ohne Künstler auskommt: in der Welt der Malmaschine hat die Maschine den Künstler ersetzt, die Wirklichkeit ist reduziert auf den Status von Hindernissen, die die Maschine blind in Gang halten, die Bilder und Zeichen, die auf den Wänden erscheinen, sind auf kein Original angewiesen, sie entstehen automatisch, denn die Maschine spritzt die Farbe "à son gré", nach ihrem Belieben. Insofern simuliert die Maschine den völlig autonomen Künstler, der durch den Stillstand der Welt, durch das Ausschalten von Körper und Zeitlichkeit seine Unsterblichkeit garantiert hat. Diese Simulation, mit der Wirklichkeit nicht mehr nachgebildet, sondern ersetzt wird, gehört zum Anspruch der Maschinen, die ihr Original vergessen machen wollen. Sie folgt einer technischen Phantasie, die auch hier, bei Jarrys "Machine à Peindre", dem (theologischen) Projekt der Unsterblichkeit folgt, einer Phantasie, die wir durch viele Science Fiction Filme des 20. Jahrhunderts genährt finden und die wir auch auf dem Gebiet der Nanorobotertechnologie einer gesellschaftlichen Verwirklichung entgegengehen sehen. Da die gegenwärtige Entwicklung zu einer Mensch-Maschinen-Zivilisation mit der Möglichkeit der Implantierung von Nanorobotern in den menschlichen Organismus die Spezies Mensch ganz mit der Maschine verschmelzen lassen<sup>3)</sup>, lohnt es sich nochmals zu fragen, wie weit die Maschinisierung der Phantasie in Jarrys Literatur, konkret in seinem Roman *Der Übermann* getrieben wird. Dabei geht es zum einen um die Kollisionen zwischen Maschine und Körper als auch um die Frage, ob es ein literarisches Prinzip gibt, das dem gefräßigen Prinzip der Simulation widersteht. Zuletzt stellt sich dann mit Jarry die Frage, inwiefern diese Widerständigkeit des Literarischen mit dem Menschlichen - im weitesten Sinn - zu tun hat.

## 2. Alfred Jarrys *Surmâle* und die Frage der menschlichen Kräfte

Michel Carrouges setzt die Junggesellenmaschinen von Jarry, Duchamp, Kafka und Roussel den wirklichen Maschinen entgegen, er unterscheidet sie als imaginäre und unwahrscheinliche

Maschinen von den rationellen und gesellschaftlich nützlichen: “Die Junggesellenmaschine ist nicht zweckgebunden wie eine von den physikalischen Gesetzen der Mechanik und den gesellschaftlichen Gesetzen des Nutzens abhängige Maschine.” 4) Carrouges fragt nicht nach der Unterscheidbarkeit von Erfindungen im Imaginären und im Technischen, er fragt auch nicht nach den verschiedenen Medien der Hervorbringung von Junggesellenmaschinen, das heisst nach dem Unterschied von Bild, Schrift oder Installation. Hier soll deshalb präzisiert werden, wie sich die Phantasie der Maschine in Jarrys *Surmâle* - die Phantasie der Maschinen, denn es kommen unzählige Maschinen vor - auf den Text auswirkt. Denn ein Text setzt sich eben nicht aus Teilen zusammen, die automatisch funktionieren, er vollzieht sich in der Zeit, in der Zeit der Narration. Es soll also geprüft werden, inwiefern Jarrys Text der Welt der Simulation und der Maschinen gehört und inwiefern die Simulation an der Dissonanz der Elemente zerbricht und zu “funktionieren” aufhört.

Die Maschinen des *Surmâle* treten in Kraft, da für sein Personal die Frage der menschlichen Kräfte, bzw. deren Übersteigen zur Disposition steht 5). Exponent dieser Frage ist André Marceuil, der Übermann, der sie auf dem Gebiet der sexuellen Kräfte und jenem der Fortbewegung erprobt. Zweimal wird dabei das Menschliche in eine maschinelle Anordnung gebracht, einmal im Experiment auf dem Schloss, bei dem Marceuil als Maschinenmann mit Ellen Elson 82 mal den Geschlechtsakt vor den Augen der Wissenschaft in einer seriellen Anordnung vollzieht - also zur Liebesmaschine wird, bevor die eigentliche Liebesmaschine in ihrer tödlichen Wirkung eingesetzt wird. Die andere menschlich-maschinelle Anordnung findet sich im 10'000 Meilen Rennen, das inter-mechanisch und inter-national von Paris nach Sibirien und zurückführt und bei dem es um einen Wettstreit zwischen Dampfkraft (Eisenbahn), Muskelkraft (Velofahrer), Chemie (Dopingmittel) und dem Phantastischen (Radfahrertölpel) geht. Beide Anordnungen sind als Junggesellenmaschinen zu beschreiben und lassen sich vor dem Hintergrund jener ersten sogenannten Junggesellenmaschine beschreiben, die Duchamp einige Jahre später konstruieren wird mit seinem ‘grossen Glas’. Ohne dieses bekannte Objekt hier detailliert vorzustellen, möchte ich einen Aspekt seiner Konstruktion herausgreifen, und zwar jenen der gläsernen Trennwand, Sinnbild für die unaufhebbare Trennung zwischen den Geschlechtern, zwischen dem Bereich der Junggesellen und der Braut. Der Titel des ganzen Glases lautet ja: “La mariée mise à nue par ces célibataires, même”. Der untere Bereich des Glases, der den Junggesellen gehört, zeigt einen selbsttätigen Mechanismus, ein *perpetuum mobile*, das in vielen Punkten dem Fünfsitzer des intermechanischen Rennens mit seinen sehr virilen Junggesellen gleicht. Im Wettlauf mit der Zeit und beinahe ausserhalb der Zeit - der

Geschwindigkeitsmesser ist ausgestiegen - taucht Ellen auf der Höhe des Fünfrades auf, das dem Zug in diesem 'Rad-an-Rad-Rennen' folgt. Der Berichterstatter des Rennens, einer der Junggesellen des Fünfsitzers namens Ted Oxborrow, orientiert sich aber nicht an den Rädern, sondern an den Fenstern, weil sie auf Augenhöhe der Männer liegen. Und wenn nun Ellen hinter dem Abteifenster des Zuges auftaucht, abgetrennt von der rasend-radelnden Männerwelt durch eine gläserne Trennwand, dann verfolgt die Maschine in diesem Moment nur ein Ziel: die weibliche Erscheinung erobern und besiegen. Mittel zur Eroberung sind, neben der männlichen Kraft, die Rosen, die wie von Zauberhand gestreut das Äussere des Zugfensters "mit einer dicken, scharlachroten Polsterung" verbarrikadieren: "Es sah aus, als hätten innerhalb dieser einen Nacht blutige Champignons die Fensterscheibe überwuchert..."

6) Und als Ellen das Fenster für einen Moment öffnet, wird sie an der Brust getroffen durch eine grosse hereinflatternde Rose. Diese Rosen - Polsterungen, Pilze, Wucherungen, eine Mischung aus Organischem und Anorganischem, aus Realem und Surrealem - sind mithin weit davon entfernt, etwas Natürliches darzustellen, aber: sie bezwingen die Frau im Zug. Als sie am nächsten Tag wie aggressive Deflorationssymbole am Zugwaggon nachgewachsen sind, wird ihr Gesicht nicht mehr von der Fensterscheibe weichen 7). Ellen als das einzige weibliche Element der ganzen Maschinerie ist also wie die Braut bei Duchamps gefangen hinter Glas und denaturierter Natur. Doch ist nicht sie das Opfer dieser Maschine, sondern einer der Junggesellen: Jewey Jacobs stirbt an einer Überdosis *perpetual motion food*, um noch als Toter weiterzu trampeln, er wird zum Teil der Maschine, ein restlos simulierter Körper, von dem sich nicht sagen lässt, ob die Maschine ihn weiterbewegt oder er sie: "der Sprint des toten Jacobs war ein Sprint, von dem sich die Lebenden gar keinen Begriff machen können" 8). Was hier festgehalten werden soll: Die Gefangenschaft des Weiblichen in der Junggesellenmaschine bedeutet nicht seinen Tod und somit wäre mit dieser Maschine im *Surmâle* bereits dem feministischen Mythos zu widersprechen, wonach die Junggesellenproduktion immer den Tod des Weiblichen impliziert. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Das Motiv der weiblichen Gefangenschaft hinter Glas wird sich wiederholen auf dem Schloss, in dem die sieben Jungfrauen hinter der "unüberwindlichen" Sperre, einer "Mattglasscheibe" zwischen Galerie und Halle von der "Liebe" ausgesperrt werden 9). Die numerische Anordnung der Geschlechter ist in dieser 'Maschine' verkehrt: das Weibliche befindet sich in der Vielzahl, das Männliche in der Einzahl: sieben Mädchen 10) mit keuschen Namen und ebensolchen Kleidern stehen einem einzigen halbnackten Mann, dem als Indianer auftretenden Übermann gegenüber. Dann werden die Geschlechter getrennt, die Mädchen verbannt auf die

Galerie -wie “sieben Ersatzautomobile (...) für den Fall, dass eine *Panne* passierte.” 11) Die Galerie muss man sich als Loge vorstellen, “bei der man aber die Sicht auf die Bühne vermauert hat” 12); in der Mauer befindet sich eine Mattglasscheibe. Diese Scheibe ist einerseits unüberwindliche Trennwand zwischen dem Bereich der Kopulation, die in unten in der Halle stattfindet, und dem Bereich der weiblichen Lust auf der Galerie, andererseits ist sie transparent und gestattet dem Licht, einzufallen. Und mit diesem Lichteinfall, vielmehr mit dem Wechsel von elektrischem Licht zu Tageslicht, wird es den Frauen in ihrer Gefangenschaft möglich, die Zeit wahrzunehmen. Somit ist das opake Glas dieser ‘Maschine’ nicht nur Trennwand, die die Zeit im Raum sistiert, sondern auch das Fenster, durch das hindurch Zeit wahrnehmbar wird. Was sich diesseits und jenseits der Glasscheibe abspielt, geht wie beim intermechanischen Rennen über die menschlichen Kräfte und setzt sich nicht nur über die weibliche Lust, sondern auch, wie in jeder Junggesellenmaschine, über die Forderungen von Natur und Fortpflanzung hinweg. Ellen, die in Wirklichkeit nicht eine, sondern viele ist - und somit eine Spiegelung der sieben eingesperrten ‘Damen’ auf der Galerie - entwickelt sich mit André Marceuil, ihrem maschinellen Liebhaber, der in 24 Stunden 82 mal mit ihr kopuliert, zum Teil einer Maschine, in der “beide nur sich selber im Sinn” haben und auf keinen Fall “neues Leben zeugen” wollen 13). Die Bezeichnung Liebesmaschine; “*machine amoureuse*” 14), ist mithin ein purer Euphemismus, denn es geht ausschliesslich um Sex als einem automatischen Wiederholungszwang, mit dem die Redewendung, dass man Liebe “machen” (*faire l’amour*) könne, umgesetzt wird. Angetrieben durch eine andere Maschine, die man als Teil der ganzen Junggesellenmaschine sehen kann, nämlich den Phonographen, setzt Marceuil sein Werk, das im Erstellen eines Rekordes vor den Augen der Wissenschaft besteht, fort. Sein eigentliches Ziel ist die Vernichtung der Frau: “Die Liebe ist ein belangloser Akt, da man ihn beliebig oft wiederholen kann. Beliebig oft... O ja. Doch es gab ein Ende. Das Ende des Weibes. Das Ende der Liebe.” 15) Doch das alles ist nicht wirklich tragisch, wenn man die Wirklichkeit nach der Massgabe des Buches selbst dechiffriert. Denn die Frau ist nur scheinot -“Frauen sterben nie an derlei Abenteuer”, lautet der lakonische Kommentar des Erzählers 16). Weder ist sie das Opfer der ersten Junggesellenmaschine geworden noch stirbt sie in diesem Rekordlauf auf dem Schloss. Sie entgeht ihrem Ende zunächst durch einen Scheintod - einen simulierten Tod - und dann durch Dissimulation: sie will die durch Marceuil simulierte Liebe der reinen Quantität in eine qualitative, eine wirkliche zu verwandelt sehen. Ihre Dissimulation besteht also darin, Marceuil zum menschlichen Geliebten haben zu wollen. Doch die “Liebeserweckungsmaschine”, die der Maschineningenieur konstruiert, um den Supermann

menschlich zu machen, ist selber zu menschlich oder aber Marceuil ist zu maschinisiert, und so geschieht das Unglaubliche, nämlich, dass die Maschine sich in den Menschen verliebt. Beinahe wäre Übermann also der “erste Mensch der Zukunft” 17), stärker als Maschine und Metall, wenn da nicht ein Konstruktionsfehler passiert wäre, durch den die gläserne Krone auf seinem Kopf schmilzt, sich biegt und ihre Zacken in die Schläfen des Mannes gräbt; jedenfalls endet die Umarmung von Mann und Maschine tödlich: “Der Übermann war tot, verflochten mit dem Eisen.” 18)

Welche Wirklichkeit tritt damit in ihr Recht? Zunächst jene der Normalität, sie befindet sich auf der Seite der Frauen, bei Ellen, die den Maschineningenieur heiraten und eine normale Ehe, “im gesitteten Rahmen der menschlichen Kräfte” mit normalem Sex führen wird, die den Potenzwahn des Übermanns durch Fortpflanzung ersetzt. Diese Wirklichkeit ist banal und sie zu finden “ist eine Bagatelle.” 19) Das tödliche Ende Marceuils zeitigt aber noch eine andere Einsicht: nämlich jene, dass die Identifizierung zwischen Mensch und Maschine ein Annäherungsversuch bleiben muss, dass die totale Identifikation - oder die völlige Simulation - nur als psychotische Erfahrung oder aber, wie hier, als Exekution denkbar ist. Hat die erste Maschine - das inter-mechanische 5-Tage-Rennen - für Marceuil in der Figur des “Radlertölpels” den Triumph gebracht, bringt diese den Tod. Und nicht von ungefähr gleicht die “Liebeserweckungsmaschine” dem elektrischen Stuhl - und nicht einer Junggesellenmaschine. Und bestätigt diese Exekution, bei all ihrer Phantastik zuletzt nicht, dass der Wunsch, einen Menschen ohne Seele durch eine Maschine liebesfähig zu machen, ein tödlicher ist? Womit nicht nur ein alter literarischer Mythos verkehrt ist - nämlich das Problem, wie eine Maschine eine Seele bekommt und menschlich wird 20) - sondern gleichzeitig weitsichtig und pessimistisch genug für das 20. und 21. Jahrhundert eine schreckliche Prognose aufgestellt wurde, die sich in allen Konsequenzen noch nicht zu Ende bewahrheitet hat: dass die Menschen ihre tiefe Mangelhaftigkeit mit Maschinen auszugleichen versuchen und an sie alle Hoffnung auf Vitalisierung delegiert haben - und, mehr noch: dass dieser Wunsch tödlich sein kann.

### 3. Maschinen, Monster und die Frage der literarischen Kräfte

Zu diesem hellstichtigen Pessimismus der Liebeserweckungsmaschine verhält sich der Einsatz der ersten Maschine im intermechanischen Rennen gerade umgekehrt. Zunächst aus dem einfachen Grund, weil sich der Übermann im Rennen nicht *in* der Maschine befindet, sondern sie von aussen kommend, mit seinem einfachen, unverwüstlichen Fahrrad überholen

kann, mit den Kräften des ‘Unglaublichen’ 21). Diese Kräfte lassen sich weder technisch noch wissenschaftlich ableiten, denn der Übermann ist eben nicht einfach eine technische Figur, sondern Produkt einer literarischen Phantasie. Das, was an ihm unmenschlich ist, ist ebenso sehr übermenschlich oder schlicht: phantastisch, unwahrscheinlich und mitunter sogar mythisch. So etwa die Erzählungen über seine Kindheit, in der er “wie ein simpler Jupiter” von einer Ziege gesäugt wurde 22), oder in den vielfältigen Ansichten, die der Erzähler von seinem Äusseren gibt, und die einmal das Bild eines alternden *Pierrot lunaire* mit faunartigen Füßen und einem Gesicht “kläglicher als eine Karnevalsmaske: Glas, Gold und Haare verbargen sein Gesicht...” 23) abwerfen, dann den hergewehten athletischen Alabasterkörper eines Spitzensportlers - “seine Wadenmuskeln zuckten wie zwei Alabasterherzen” 24) oder den ‘unvergleichlich wohlproportionierten’, bronzenen Körper des Indianers, der mit seinem Tomahawk, Friedenspfeife, Gamasche und Grizzlybärfell wie alle Erscheinungen des André Marceuil nur die Personen des Romans beeindruckt; für den Leser bleibt er eine lächerliche Figur 25). Dennoch ist er als treibende Kraft undurchsichtig und in dieser Funktion nicht zufällig auch *alter ego* seines Schöpfers Jarry. Am deutlichsten geschieht dies mit der Gestalt der Radfahrers. Nicht von ungefähr wird für die Beschreibung des Rennens ein anderer Erzähler eingesetzt, so dass Jarry als fabelhafter *deus ex machina* auftreten kann (ähnlich wie Hitchcock in seinen Filmen), Autor und Figur zugleich, um im letzten Moment, kurz bevor die Maschine den Platz des Schöpfers usurpiert, wieder in die Rolle des ersten Bewegers zu treten - nicht ohne tiefgründige Ironie bemerkt der Erzähler, dass das Auftauchen des RADLERTÖLPELS das einzige “wirklich ein bisschen aussergewöhnliche Ereignis des Rennens” sei 26).

Mit diesem aussergewöhnlichen Ereignis ist aber auch der Unterschied von Simulation und Mimesis in Kraft gesetzt. Während die Simulation der Maschine dazu tendiert, das Original, die Wirklichkeit, den Menschen zu ersetzen, führt die mimetisch erzeugte Illusion des überlegenen Radfahrers, der sich gegenüber den technischen Möglichkeiten bestenfalls illusionistisch verhält, zurück in die Zeit des Körpers und zum Imaginären der Sprache, denn, Mimesis, so Dietmar Kamper, betreibt die Illusion als Illusion, die Fiktion als Fiktion und sie gehört deshalb in erster Linie zur Kunst, und nicht zur Technik.27) Zwei weitere Maschinen in Jarrys Roman zeigen diese Technik der Illusion (oder Illusion der Technik) an und beide führen sie vom Bereich der Junggesellen zu dem des Monströsen. Die erste befindet sich im “Jardin d’acclimatisation”, einem Ort der Domestizierung des Wilden mithin, wo sich Marceuil nachts mit dem General hinbegibt. Es ist ein Kraftmesser, der dort auf die beiden Männer wartet, ein kleines Maschinen-Monster mit gepanzerten Schultern und ohne Kopf,

Ellbogen an den Knien, ein Tier aus Eisen, ein Ding “voll, voller Kraft und voll, voller Zahlen” und - ein Weibchen, “aber ein sehr starkes” 28). Marceuil, der über die menschlichen Kräfte hinauswill, wird dieses Weibchen “umbringen”, nicht zertrümmern; auf diesem Unterschied besteht er, weil es eben keine Maschine ist, sondern etwas zwischen Tier und Maschine, ein kleines Monster oder Weibchen - auf jeden Fall für Marceuil, den Übermann, das Andere schlechthin. Folgt man nun der Bestimmung des Monströsen als einer Kraft, die Differenzen generiert 29), müsste man hier fragen, ob in der völlig indifferenten Art und Weise der Exekution dieses Monsters nicht Differenzen beseitigt und die Widersprüche zwischen dem Natürlichen und dem Mechanischen, dem Männlichen und dem Weiblichen eingezogen werden. Das kleine Monster aber, um darauf zu replizieren, besitzt bei Jarry selber keine Kraft, es ist ein Kräftemesser und hat somit keine eigene Konsistenz, es ist zu schwach, um Verhältnisse zu kippen und Geheimnisse zu öffnen. Wenn es wiederkehrt, in Form von Ellen Elsons Gefährt, dann wird es auch ausdrücklich “fügsames Monster” heißen: eine Maschine, die “schamlos ihre Ausdrucksorgane zur Schau stellt, ein lüsterner Fabelgott, der wie ein grosser Skarabäus prüfend seine Flügeldecken ausbreitet, über den Boden scharrt, bis ins Innerste erzittert, mümmelnd seine Flügel bewegt und davon hüpf 30). Dieses ‘fügsame Monster’ besitzt keinen eigenen Bereich, es ist das Hybride schlechthin, ist Fratze ebenso alter wie neuer Mächte aus Technik und Natur, dem Menschlichen ebenso verwandt wie dem Tierischen. Es entstammt mithin demselben Bereich des Monströsen wie Père Ubu und desavouiert wie dieser und wie der in Agonie liegende Kräftemesser im “Jardin d’acclimatisation” alle Erfahrung “von der auf den Menschen hin konzipierten Hierarchie der Kreaturen” 31). Die Störung dieser Erfahrung wiederum stört die Mimesis, die sich an den menschlichen Körper anlehnt, empfindlich. Dennoch ist sie nicht abgetrennt vom Körper, da wir sie in unserer Wahrnehmung auf die Sinne, den Körper zurückkoppeln - wir können ja mit unseren Sinnen ein Netz von Imaginationen spinnen, das weit davon entfernt ist, natürlich zu sein, aber es ist eben auch nicht technisch, weil wir uns beim Lesen immer nur im Vorlauf einer technischen Entwicklung befinden 30): wir lassen uns täuschen, aber wir empfinden die Täuschung als Täuschung - ohne ent-täuscht zu werden. Der Übermann als männliche Unnatur und Monster macht sich, dem Personal des Romans und auch uns viel vor; aber er ist ebenso sehr Maschine wie Zauberer und Trickkünstler. Sein Repertoire speist sich aus archaischen und literarischen Phantasien - Einfälle des Über-natürlichen, auf deren Pfaden die Differenzen neu gemischt werden.

Die Junggesellenmaschinen Jarrys sind keine Institutionen, sondern hypertrophe literarische Gebilde, die an einer Inkongruenz zerbrechen, einer Inkongruenz, die sie aus sich



selber her austreiben, die aber immer auch angeschlossen ist an die gesellschaftliche Sonde des technisch Möglichen. Wenn die Gefahr der Junggesellenmaschine und dasjenige, was ihr nicht zuletzt die Kritik von Seiten der Frauen eingetragen hat, darin besteht, dass sie den männlichen Autismus befördert und zu einem Reibungsverlust führt, zu einem Schwinden der Differenzen zwischen Mensch und Maschine, zwischen Leben und Tod, zwischen Natur und Kultur, zwischen Technik und Phantasie oder auch zwischen den Geschlechtern 32), dann scheint es wichtig, auf dieses bei Jarry immer und immer wieder in Gang gesetzte Moment der Inkongruenz zu verweisen. Zwar geht es auch in seiner literarischen Phantasie darum, den Körper durch Maschinen zu ersetzen, doch dabei entstehen Scherben. Man kann hier auf die berühmte Anekdote verweisen, wonach Jarry im "Palais des Lilas" mit seinem Revolver auf die Schaumpfeife eines Gastes schießt, der ihm missfällt und dabei den Spiegel an der Wand trifft. Danach setzt er sich zu einer jungen Frau an den Tisch, mit den Worten, nun, da das Eis gebrochen sei, könne man sich ja unterhalten - "Maintenant que la glace est rompue, causons..."- 33). Was damit umgesetzt ist, beweist ja nicht, dass Wörter Wirklichkeit werden können, sondern dass sie sich immer inkongruent zur Wirklichkeit verhalten und dass es beim Versuch, das eine an die Stelle des andern zu setzen - eben Glassplitter regnet. Um das Zerbrechen des Glases geht es ja auch im *Übermann*, als die sieben Jungfrauen auf der Galerie die Trennscheibe zwischen ihnen und dem Liebespaar einschlagen, womit die Zeit in den Raum einfällt und die Spiegelungsfunktion zwischen den beiden Bereichen in eine spektakuläre verwandelt wird: unter den Augen der sieben Jungfrauen entwickelt sich, als das Glas beseitigt ist, eine höchst anschauliche theatralische Szene: mit Rosen und Musik wird Liebe gespielt. Am Ende des *Übermanns* allerdings, der ja konsequenterweise auch das Ende des Übermanns ist, bricht das Glas nicht: es schmilzt: "Geschmolzenes Glas rann wie Tränen über das Gesicht des Übermanns." 34) In seiner neuen Konsistenz bildet es Tränen, gläserne Tränen mithin, die der Roman dem Leser wie auch Ellen Elson als Überreste des Übermanns überlässt; während diese sie sich als Trophäe in den Ring einsetzt, kann sie der Leser als Wink nehmen, dass die Figuren eines Romans eben nicht aus Fleisch und Blut sind: es bleiben Körper hinter Glas. Denn die Mimesis, die sich derart mit der Simulation verbindet, errichtet in ihrem Prozedere - der Schrift - ständig neue Trennwände, neue Gläser, neue Junggesellenmaschinen: verglaste Texte, die die Inkongruenz von Schrift und Körper, von Literatur und Leben anzeigen.

#### 4. Hermann Burger: Maschine und "Dematernisierung"

Die Maschinen bleiben allein und haben dennoch ihre Nachkommen. Weil sie körperliche Erfahrungen modifizieren, besitzen sie eine rätselhafte Energie und vieles, was im letzten Jahrhundert als surreale Literatur rezipiert wurde, ist ausgestattet mit dieser Energie. Es sind, soweit ich sehe, weitgehend Texte von Männern: Raymond Roussel, André Breton, Alfonso Bloy Casares, Franz Kafka, Boris Vian und viele andere, deren Zugehörigkeit zur Welt der Junggesellen durch Michel Carrouges Darstellung *Les machines célibataires* mythisch und kritisch zugleich festgehalten und nicht zuletzt durch die von Harald Szeemann eingerichtete Ausstellung "Junggesellenmaschinen" 1975 bestätigt und in der "Junggesellenbibliothek" des gleichnamigen Katalogs festgeschrieben wurde. Es ist, so meine ich, auch nicht unbedingt notwendig, diesen Katalog männlicher Produktion im Sinne eines Ausgleichs durch weibliche Namen zu ergänzen. Was sich anbringen lässt sind immer nur Zweifel, Zweifel, die sich auf jeden Mythos richten müssen und die besagen: wenn die Produktion der Junggesellen ein offener Mythos ist, wie Harald Szeemann in seinem Vorwort des Katalogs schreibt, dann muss es denkbar sein, darin auch eine Frau figurieren zu lassen oder anders: Werke von Frauen aufzufinden, die das Prinzip "Frau" als Prinzip der Prokreation ebenso verweigern wie die männlichen Junggesellen. Diese Spur soll im letzten Abschnitt dieses Beitrags nochmals aufgegriffen werden.

Hier möchte ich zunächst der Entdeckung neuer Maschinen in der jüngeren Literatur nachgehen und dabei auf das Werk zweier Autoren zu sprechen kommen, die man, weil sie nicht im französischen oder spanischen Sprachgebiet rezipiert wurden, weniger in eine Gefolgschaft mit dem Surrealen, Pataphysichen oder dem Junggesellenmythos gebracht, sondern in ihrem Herkunftsland, der Schweiz, öfters des Artifizialen und der Wirklichkeitsflucht bezichtigt hat - eine Exterritorialisierung, die auch zeigt, dass der Junggeselle in seiner imaginären Zugehörigkeit zu einem Werk, das keine Heimat bietet, in der Schweiz oder deutschen Sprachgebiet generell nur schwer Gehör findet. Es ist wohl nicht von ungefähr, dass sich noch keine Untersuchung auf die Jungeselligkeit eines Robert Walser, Adolf Wölfli oder eines Friedrich Glauser bezogen hat. Hier nun soll aber der Blick auf das Werk von Hermann Burger und Martin R. Dean fallen, zwei literarische Unternehmen, die konsequent die Trennung vom Nüchternen, von den Frauen, von der Mutter vorführen, Variationen des Junggesellenmythos entwerfen, mit welchen einerseits geprüft werden kann, was beim Zusammentreffen von Simulation und Mimesis in der Literatur der Gegenwart passiert, andererseits, im Werk Martin R. Deans, ob die kritische Wendung des Mythos die Platzierung der Geschlechter in der Junggesellenmaschine allenfalls verschiebt.

Als Einstieg in die Poetik Hermann Burgers ist der kurze Text "Ein Mann, der nur aus Wörtern besteht" überaus geeignet, weil er das Risiko einer literarischen Unternehmung, die sich als artifizieller Akt vom Leben abwendet, deutlich macht. Ein Mann aus Wörtern besucht den Schreibenden von Zeit zu Zeit, ein Mann, der als Ganzes "keinem menschlichen Wesen ähnlich" sieht: "nicht einmal dem Wort Mensch, am ehesten dem Wort Wort. Sein Gewand ist zusammengeflickt aus Adjektiven, Substantiven und Verben. Es glitzert wie Stanniol. Seine Schritte tönen wie das Wort Schritt, seine Beine sind beinern wie das Wort Bein, die Arme dünn wie das Wort Arm, die Augen zucken wie das Wort Auge, die Nägel kratzen wie das Wort Nagel, die Zunge ist gelbviolett wie das Wort Zunge, die Nase schleimig wie das Wort Nase. Eigentlich eine Vogelscheuche. Das Wort Mann bildet das Gerüst, und daran hängen Tausende von kleinen Buchstabenflicken, die knistern, wenn er sich bewegt." 35) Wenn solch ein Wesen den Erzähler an seiner Schreibmaschine ins Reich der Wörter holen möchte, dann ist das nicht einfach der Wegweiser ins Reich der Kunst, sondern ins Reich der leblosen Dinge, der Maschinen und auch des Todes. Dort bewegt sich zwar vieles, es knistert, es klingelt, es scheppert, aus Skeletten wird im Singsang der Wörter mintunter - Glas: "Von Skeletten, die im Wind hängen, sagt man, dass sie plötzlich zu schockern aufhören und singen können. Der Gesang der Wörter, ein Glasharfenkonzert von Sirenen. Oder ist es vielmehr ein schneidender Kristallton, wie er entsteht, wenn man mit angefeuchtetem Finger den Rand eines Glases reibt?" 36) Die Transformation von beinernen Skeletten zu tönendem Glas kann als Schlüssel gelten für das literarische Unterfangen Burgers, das den Tod miteinbezieht und damit auf die Vorstellung verzichtet, dass aus Literatur Leben wird. Es ist der Gesang der Wörter, dem er, mitunter ihren Sinn vergessend, in seinen Texten nachgibt und sie damit verglast. Die Ausschau nach dem Kreatürlichen, Lebendigen und dem Mütterlichen ist somit nicht nur unmöglich in Burgers Literatur, sondern auch von Todesdrohungen belegt. Burger behauptet nie, das Leben, die Wirklichkeit so weit anzunähern, dass das Ich, der Junggeselle der Schrift in sie eintreten könnte. Was er im Akt des Schreibens stiftet, ist eine "Pararealität", die sich bei ihm explizit dem Lossagen von der "natürlichen" Mutter verdankt. Seine Existenz, so der Schriftsteller Burger, sei "matern" nicht verankert, er habe nie eine Mutter gehabt, sie sei bei seiner Geburt gestorben, er habe sich die Figur der Mutter immer herbeizaubern müssen und diesen Zauber auch zum Roman *Die künstliche Mutter* verarbeitet 37). Was in Wirklichkeit gelogen ist - Burgers Mutter lebte bis vier Jahre vor Burgers Freitod 1989 - was ihm aber die Möglichkeit gab, das Naturrecht der immer schon feststehenden Mutter mit Privatdozent Schöllkopf, dem Protagonisten des Romans, in Zweifel zu ziehen.

Schöllkopf ist Germanist und Glaziologe, das heisst Spezialist für Kälte und - im Gegensatz zum Übermann - nicht omnipotent, sondern "omnipatient" und "Impotent"; er leidet an einer sogenannten "Unterleibsmigräne". Wenn er sich ins Innere des Gotthards begibt, der künstliche Mutter, gleichzeitig Mutter Erde und hochtechnische Therapiestation ist, führt kein Weg zum Lebendigen zurück. Seine natürliche "Eismutter" hat ihm ein Muttermal aufgeprägt, das den ganzen Körper bedeckt und ihn krank macht (KM 47) Davon erwartet sich Schöllkopf Erlösung bei den künstlichen Schwestern des Stollens in der unterirdischen Klinik - vergeblich. Keine Natur, keine Heilung wartet auf Schöllkopf: die Klinik ist wie alle Jungesellenmaschine eine unnütze Maschine, eine mentale Maschine, die den "Omnipatienten" Schöllkopf für seine Leugnung des Prinzips Mutterschaft weiter straft. Nicht so sehr, weil das weibliche Pflegepersonal im "Glaciere negligé" auch künstlich ist, sondern weil das "Muttermal" von Schöllkopf nicht so funktioniert wie der "Muttermund" romantischer Autorschaft, wie ihn Friedrich Kittler diagnostiziert hat: als System, das den Text in der Natur begründet und zur Natur zurückführt, indem es die Künstlichkeit der Schrift rückgängig macht. 38) Ganz im Gegenteil dazu zwingt das "Muttermal" Schöllkopf dazu, die Mutter immerzu und gnadenlos zur Sprache zu bringen, und zwar zu einer Sprache, die nicht im Gleichungssystem von Mutterkörper und Natur aufgeht, sondern zu einer Jungesellensprache wird, die den Text als einzigen Bezugskörper herausstellt. Ein versehrter Bezugskörper, in dem sich die Neologismen jagen - Mammographie, Psychosomatopath, Maleskript, Multiple Matrose, Mammamnese, Penispatient - ein Text, der sich permanent durch gewaltige Blasphemien und Kalauer verunreinigt und keinen unsauberen Vergleich, keinen obszönen Wortwitz scheut. Auch die dialektalen oder althochdeutschen Einfälle haben keineswegs die Funktion, den Text zu naturalisieren, sie wirken im Gegenteil befremdlich, stören absichtlich den Fluss des Lesens und verletzen das Schriftbild. Wenn die Norne Gamma in der Schankstube, in der sich Schöllkopf vor Eintritt in den Stollen verköstigt, *ihre* Geschichte der künstlichen Frau aus der Innerschweizer Mythologie mit "glasschneidender Stimme" aufrollt und "die Sage vom Tittituntsch" erzählt, dann wird die Ebene des Künstlichen nur verschoben, nicht aufgebrochen: drei einsame Bergler (Jungesellen) hätten "aus Blätzen einen Dittitolgg zusammengeküfert und das Zurrimutzi Maria getauft: "Sie hennd-ä villems firn-ä Hergott i d'Herrgottsschrötä-n-ufä 'tah ( KM 87f.) Solche Sätze gehören nicht zur Jungesellenmaschine und ihrem Glas, sondern zu dem, was die Maschine blasphemisch und respektlos anrichtet: sie verletzt und entblösst, sie zieht der Sprache die Haut ab. Diese Tätigkeit des Verletzens, die sich exzessiv auf den Sprachkörper richtet, richtet sich auch auf den Körper des Omnipatienten Schöllkopf. Es sind die Rasierklingen in

seinem Bauch (KM 137), es sind die Schamhaare, die er sich ausreisst, um “den Schmerz bei der Wurzel zu packen” (KM 160), es ist Entblössung, Enthäutung, Gravur und Schmerz, die dem Körper Existenz verschafft. Das ist der tödliche Teil der Junggesellenmaschine, die hier bei Burger konstruiert wird, um die Natalität zu leugnen, “die Geburt zu annullieren”, um durch Selbstgeburt ein zweites Leben zu haben (KM 154). Der Wunsch nach Selbstgeburt ist die andere Seite des Wunsches nach Unsterblichkeit und nicht von ungefähr ist dieser Wunsch janusköpfig: ebenso anti-mystisch wie mystisch. Mystisch richtet er sich auf den Körper, dessen Entblössung und Schändung, mystisch eilt er auf den Punkt der Unumkehrbarkeit zu, auf das Ende der Kräfte, das Auseinanderbrechen der Maschine, die Zerstörung des Körpers; anti-mythisch verweigert er auch dem Tod die Wirklichkeit. Das ist der grundsätzliche Unterschied, den Michel de Certeau zwischen dem alten Mystiker und den Junggesellen sieht: für die Junggesellenmaschine ist auch der Tod ein Nichts (rien), er ist ein Sturz, eine Erschöpfung: “deshalb funktioniert er - ekstatische Folter - nur literarisch, in einem Spiel mit dem Andern, der ihn trägt, das heisst mit dem Leben des Autors [...] Was stirbt, ist nicht der Autor, sondern die gültig machende und vom Versprechen nach Unsterblichkeit gestärkte Aussage, die dem Subjekt gemacht wird. Weil die Gewissheit dieses Endes ohne Ausweg nichts vorzubereiten gibt, gibt es nur den Text.” 39) Dieses Für-sich-Sein des Textes, ohne Über- oder Unterbau, nicht durch Generationen, sondern einzig durch das Leben des Autors gedeckt, macht die Zerbrechlichkeit der Junggesellenmaschine aus, angesichts derer die Allmachtsphantasie, von der sie erzählt, sofort den Weg weist in die Ohnmacht und Einsamkeit, aus der sie entstanden ist und in die sie zurückführt. Die Junggesellenmaschine in Burgers *Die Künstliche Mutter* offenbart sich als Schreibmaschine, die Schrift als *locus solus*, die um das Nichts im Innern des Werks vibriert: der Junggeselle Schöllkopf bleibt krank, ohne Fortpflanzung, ohne Frau, ohne Liebe, ohne Natur, ohne frisches Blut. Sein Tod begründet keine Wirklichkeit, sondern: “Pararealität”, ein “vierblättriges Herz eingezurrt in eine Glasweltkugel [...] Wir können gesammelt oder zum Gegenstand eines Dinggedichts gemacht werden” (258f.) Der Verbleib des Junggesellen Schöllkopf (der sich im letzten Kapitel verdoppelt) in seiner verdinglichten Existenz kann also Krankenhaus, Museum oder Friedhof sein (KM 259); aber auch als Ding oder Leben hinter Glas, das vermerkt der Text zum Schluss, kann es weitergehen: “Und Dinge, das haben wir noch zu Lebzeiten in allen Schulen gelernt [...] sind nicht tot. sie sind da, um entdeckt zu werden, brauchen sich aber nicht um ihre Impresarios zu kümmern.” (KM 259) Als bereits Gestorbener, aber noch immer als Wesen oder Figur - diese Fiktion lässt Literatur ja immer zu - suchen sich Armando e Armando auf den letzten Seiten des Romans die letzte Ruhestätte; sie zu finden allerdings

überlassen sie den Lesern. So baut sich die Junggesellenmaschine im Prinzip ihres Artefakts und der Zäsur, die sie zum wirklichen Leben errichtet, zuletzt das Verdrängte, den Leser, als Motor wieder ein und wartet -wie der Supermann auf die Wissenschaft - auf die fremde Exegese von aussen; die Zäsur zwischen Text und Wirklichkeit wird dabei allerdings nicht rückgängig gemacht.

## 5. Maschinen und gläserne Paradiese: Martin R. Dean

Die Maschinen sterben, aber ihre Energie wirkt fort. Burger ist der erste Autor, den Martin R. Dean, gerade der Schule entronnen, kennenlernte. Einer aus dem selben Dorf, einer der seine Realität, Kindheitsorte, Landschaften in seine Pararealität gegossen hat, exzessive Heimatschilderungen, die ohne Boden blieben: "Pathos und Inbrunst von Burgers Schilderungen verrietten mir zuletzt seine Distanz, sein Abgeschnittensein nur zu deutlich: Hier wollte einer nochmals ankommen, nicht allein in der Heimat, sondern in der Wirklichkeit." 40)

Der Wunsch, in der Wirklichkeit anzukommen, verrät jedoch nur die Zäsur, die schon lange irreparabel ist in der Literatur der Junggesellen. Es ist nicht das gemeinsame Heimatdorf, das die Verwandtschaft der beiden Autoren stiftet, sondern der Junggesellenmythos, und er ist es, von dem sich Deans ganzes Werk her generiert. Sein erster Roman *Die verborgenen Gärten* beschreibt, wie ein junger Mann, der Protagonist Manuel, in die Fänge des bisexuellen Junggesellen Brosamer und dessen Maschine gerät. Brosamers Junggesellenmaschine ist ein Gartenlabyrinth, ist künstlich begradigte Natur, mit der Brosamer jeden Tag seinen Triumph über das kreatürlich Wilde, Verwesung und Prokreation feiert. Ein Labyrinth, das den Kreislauf der Zeit unterbricht, dem Tod Einhalt gebietet und das Recht auf Unsterblichkeit einfordert: "Ich will der Zeit das Gleichnis der Ewigkeit abringen. Wir alle haben ein Recht auf Unsterblichkeit." (VG 189), doziert er seinem Gast Manuel und verbietet ihm gleichzeitig, sein Gedächtnis zu benutzen während der Zeit seines Aufenthalts in der Villa. Für die Dauer eines Jahres soll Manuel dem Junggesellen eine Biographie schreiben, eine Biographie aus reinen Spekulationen, ohne Vergangenheitsbezug, ohne Erinnerung. Damit die Zeit sistiert wird, hat Brosamer in seiner Villa wie in seinem Garten alles eliminiert, was das Verstreichen der Zeit anzeigt: keine Zeitungen, kein Telephon, weder Rundfunk noch Fernsehen. Die Uhren im Haus hat Brosamer so verändert in ihrer Mechanik, dass sie einander folgen und im verschobenen Rhythmus ihrer Schläge die Zeit in einem endlosen Echoraum sistieren. Das Gefühl der stillstehenden Zeit holt Manuel mehr und mehr ein, die Gegenwart wird

unabweisbar, im Gartenlabyrinth wie im Haus ist alles sowohl Anfang wie Ende, Gleichzeitigkeit, Totenstille, Wiederholung. Brosamers Traum richtet sich nach der Simulationsfähigkeit der Maschinen, die ohne Körper, ohne Verwesung, ohne Entwicklung auskommen; herleiten lässt sich dieser Traum nicht zuletzt auch aus *Morels Erfindung*, der literarischen Junggesellenmaschine von Adolfo Bioy-Casares, einem perfekten Aufzeichnungssystem, das der Junggeselle Morel erfindet, um die Wirklichkeit so aufzunehmen, dass sie ewig wiedergegeben werden kann. Die Zeit in seinem *locus solus* soll mithin nicht nur sistiert, sondern vervielfacht werden, denn Morels Aufzeichnungsapparaturen erzeugen nicht einfache Photographien oder Filme, sondern Bilder, die nicht mehr zu unterscheiden sind von ihren lebendigen Vorbildern. “Um lebendige Reproduktionen zu erzeugen, brauche ich lebendige Sender. Ich selber erzeuge kein Leben,” erklärt Morel seinen Opfern, den Gästen des “Museums”. 41) Seine Erfindung macht die aufgenommenen Gäste zu Todeskandidaten und verhilft den Bildern zu einer Seele; seine Unsterblichkeit sieht er begründet in seinem Maschinenraum, der, wenn die Insel dereinst unterginge, sie in alle Ewigkeit weiterprojizieren könnte mit dem ganzen aufgezeichneten Leben der Gäste - “mit Ausnahme der Stellen, an denen die Maschinen und die Projektoren aufgestellt sind-, würden die Bilder, das Museum, die nämliche Insel auch weiterhin sichtbar sein.”42) Morels Triumph über die Zeit gipfelt im System der doppelten Sonne, die über seiner Insel steht: die zweite, die künstlich reproduzierte Sonne, eine perfekt simulierte Erscheinung, der man die Künstlichkeit eben nicht mehr ansieht, überführt ein Motiv der Mythologie in eine technische Installation, die aber - Phantasie oder einfach literarische Fiktion der Technik bleibt. Als solche findet sie sich wieder in Deans Roman, wo sie weiter variiert wird: dass in Brosamers Labyrinth die Jahreszeiten sich nicht ablösen und das Jahr trotz vergehender Zeit nicht kälter und nicht älter wird, ist aber keine technische Überbietung von Morels Erfindung, sondern eine literarische Reflexion dieser technischen Fiktion, die das Motiv der doppelten Sonne genau in der Schwebelage lässt zwischen alter Mythologie und moderner Mythologie der technischen Möglichkeiten. Manuel Cornell ist der Protagonist dieser Reflexion. Zwar ist das Bett, das ihm Brosamer zur Verfügung stellt, eine weitere autoerotische Junggesellenmaschine - “ein Bett, das die entlegensten Wünsche befriedigt [...] Man könnte es sich auch als Seziertisch vorstellen. Eine monströse Maschine, ein rotierendes Feld, auf dem ich allnächtlich meinen Opfergang antrete” (VG 18f). Doch, und das ist entscheidend, um die Wirkung der Maschinen zu einzudämmen oder eben zu reflektieren: das Bett ist direkt an seinen Körper angeschlossen, und der Körper schafft die Basis für die Unterscheidung zwischen Simulation und Illusion. Während die Simulation - wie bei Jarrys Malmaschine oder

in Morels Erfindung - den Körper ersetzen will, bleibt die Illusion an die Wahrnehmung und mithin an den Körper gebunden. Manuel verirrt sich im Gartenlabyrinth, er lässt sich von Brosamer täuschen, er verliert das Zeitgefühl, aber er verliert seine Erinnerung nicht. Statt der künstlichen Biographie, die der unter Amnesie leidende Brosamer von ihm fordert in Form einer rein gegenwartsbezogenen Schrift, entwickelt Manuel seine eigene Maschine, und seine Aufzeichnungen emanzipieren sich allmählich zu einem eigenen Text - zum Roman *Die verborgenen Gärten*. Der Anlass des Schreibens, die Grundlage der Mimesis, das suggeriert diese Erzählkonstruktion, ist nicht das bare Leben und die authentische Erfahrung: es ist die Auseinandersetzung mit der Simulation, die zum Prozess der Zivilisation gehört, in welchem die Mutter Erde schon lange mit Füßen getreten wird. Deshalb erscheint auch hier die Frau nicht als natürliches Wesen, sondern als alkoholisierte falsche Blondine mit puppenhaftem Gesicht (VG 168). In Brosamers Gartenlabyrinth dringt sie ein als Verführerin, die das Gleichgewicht der drei Junggesellen stört. Der dritte Junggeselle nämlich, der schamlos unkultivierte Gärtner, den der Ich-Erzähler Thersites tauft, besteht in seiner hässlichen Monstrosität die Begegnung mit dem andern Geschlecht nicht: weil er versucht, die unter Brosamers Schutz stehende Frau im Garten zu begatten, will dieser ihn als Unnatur in eine Anstalt stecken, worauf Thersites sich am Ort der Sünde mit einer selbst konstruierten Erektionsmaschine erhängt. Vor dem Hintergrund des Junggesellenmythos ist auch dieser Tod ein übersteigertes Identifizierungsritual von Mensch und Maschine, von Sexualfunktion und technischer Phantasie 43). Wie im *Surmâle* bleibt aber die Frau, als Verführerin oder Sexualobjekt, aus der eigentlichen Mechanik der Junggesellenmaschine ausgeschlossen. Ob Verführerin oder Verführte, ob assoziiert mit der Natur, mit dem Mythos oder der Kunst: die Trennung der Geschlechter wird innerhalb der Junggesellenmythologie nicht aufgehoben. Damit ist auch die Vermutung ausgesprochen, dass sich Einsichten in das andere Geschlecht so wenig wie sinnliche Erfahrung und persönliche Wahrheiten nicht unvermittelt - mimetisch - am eigenen Körper ablesen und zu Papier bringen lassen. Dass sich Wirklichkeit erst über den Umweg einer simulierten - erfundenen - einholen und nochmals über den Umweg des Papiers wieder an den Körper zurückbinden lässt, ist Signatur dieses aus der Junggesellenmythologie abgeleiteten Schreibens von Dean geblieben. Es findet sich meisterhaft durchkomponiert in Deans Erzählband *Die gefiederte Frau* von 1984, dessen Grundrepertoire sämtliche Requisiten aus dem Bereich künstlicher Natur und simulierter Wirklichkeit versammelt: zoologische Gärten, künstliche Pelze, sterile Parkanlagen, Spiegelflächen, Blicke hinter Glas, aber auch: die Illusionsmaschinen der neuen Medien 44). In der Erzählung "Zwischen Himmel und Hölle" gerät der Ich-Erzähler bei seinem Zoo-



Besuch in den Bann einer Frau, die er ironisch zur "Geburtshelferin seiner Phantasie" erklärt, bis er entdeckt, dass sie sich längst in der Fängen einer anderen Illusionsmaschine bewegt hat: in den unterirdischen Gängen des Schlangenhauses entpuppt sich das Verführungsritual der Frau, das der Ich-Erzähler auf sich bezogen hat, als Filmszenario, hier hält sich das Kamerateam des Filmes, für den die Frau im Kunstpelz posiert hat, versteckt. Womit die archaische Konstellation von Frau, Schlange und Verführung wie eine falsche Haut abfällt und dem Erzähler den Autismus und die Grundlosigkeit seiner eigenen Erregung vorhält. Solchen Illusionsmaschinen aber darf sich das Schreiben nicht unterwerfen: es muss die simulierte Wirklichkeit durchqueren und die Potentiale von immer schon vermittelter Wirklichkeit nutzen, zum Beispiel durch Brechungen. Denn die Literatur kann ihre Spiegel selber stellen, sie besitzt ihren eigenen "Lichtfall", um eine andere Erzählung Deans zu zitieren. In dieser Erzählung wird vorgeführt, wie der zugreisende Junggeselle, in dessen Abteil sich ein als Schokoladenverkäufer getarnter Duchamps eingeschlichen hat (erinnert wird damit auch an Duchamps Ausspruch, dass der Junggeselle sich seine Schokolade selber raffelt 45) im Verlauf der Reise durch eine Serie von Abspiegelungen seines weiblichen Gegenübers, seinen Autismus verlässt - und, ohne das Glas zwischen sich und dem weiblichen Gegenüber zu brechen, - in ihre Geschichte gelangt. Es ist die Geschichte einer lesbischen Textildesignerin und unglücklichen Braut, hier nun eben nicht entblösst und hingerichtet durch ihre Junggesellen, sondern für die Dauer einer Erzählung, von der man nicht weiss, ob sie wirklich oder phantasiert ist, aus der Simulation ausgebrochen. Das Interessante an dieser Brechung - man könnte hier auch von einer Travestie der Junggesellenmythologie sprechen - ist, dass sich die Positionen der Geschlechter darin tatsächlich zu bewegen beginnen. Während die Junggesellenmaschinen von Jarry über Duchamps zu Bioy-Casares und Burger das Weibliche jagen, um es als Artefakt zu bannen (hinter Glas zu setzen), erscheint die Frau hier nicht als Zumutung, die besiegt werden muss, sondern als ein Gegenüber, das die Geschlechtsidentität in Frage stellt. Wer die Junggesellenmythologie travestiert, travestiert auch die Geschlechterrollen: in vielen Erzählungen Deans tragen deshalb Frauen maskuline Züge, während der Icherzähler feminisiert wird 46). Das weibliche Gegenüber in der Erzählung "Lichtfall", einmal zum Erzählsubjekt gemacht, entwickelt nun ihre Geschichte, eine Geschichte, die mit der Erfindung einer weiblichen Junggesellenmaschine, einer Junggesellinnenmaschine endet. Was daran ist nun das Weibliche? Zunächst: die Frau hat sie nicht allein erfunden, sondern zusammen mit ihrer Geliebten entwickelt. Aus der Not, keine Stoffe mehr zu haben, jagen die beiden Frauen im zoologischen Garten mit dem Photoapparat nach den Bildern von Tierfellen

und Tierhäuten, die sie zuhause mit dem Diaprojektor auf die Tapeten projizieren. Wiederum geht es mit dieser Maschine nicht um die Ersetzung des Körpers, sondern um seine Erweiterung, eine komplizierte Hautprothese. Denn die Lichtbilder fallen auch auf die nackte Haut, so dass die Vermählung von Panther und Echse, von Pfau und Zebra auf der Haut zur Metamorphose wird: “Die Lichtgarbe fiel zufällig auf Nikis Arm, die Haut begann sich zu verfärben, tränkte und bildete innert Sekunden das Muster des Fells nach. Wir wurden übermütig, traten abwechselnd ins Licht und tatsächlich, die Haut überzog sich, kaum milimeterdick, mit Tierfell.” (GF 144) Die Metamorphose behauptet keineswegs eine Verwandlung von Frau zu Tier, sondern bleibt in der Schwebelage zwischen literarischer Illusion und technischer Simulation. Die Maschine wird für die beiden Frauen zur Liebesmaschine, aber nicht zur tödlichen: “Wir liebten uns in der längsten der Nächte, unter dem heissen Dach, atmeten den Geruch der lebendig gewordenen Tierhaut.” (ebd.) Und weil es die Technik ist, die in dieser Maschine die Verbindung von weiblichem und tierischem Körper stiftet, ist hier wie in allen Junggesellenmaschinen die Natur das Ausgeschlossene. Die Natur, aber nicht das andere Geschlecht. An dieser Trennung als absoluter ist diese Maschine gar nicht interessiert, wie auch die Erzählung als Ganze. Denn tatsächlich erlaubt es die Erzählkonstruktion nicht mehr auszumachen, ob der Schluss der Geschichte, die Erzählung von der Liebesmaschine, vom Ich-Erzähler selber phantasiert oder als Erzählung der Frau erinnert wird; der Ich-Erzähler verrät nur, dass es auf ihn nicht mehr ankomme: “Die Biographie (der fremden Frau, S.H.) senkte sich in den Leuchtschweif eines vorbeifahrenden Autos, das selbst eintauchte in die breite Spur der Scheinwerferbahnen.” (GF 142). Entgegen den Überblendungsverfahren, die im Verlauf der Geschichte zu punktuellen Identifizierungen führen, bleibt das Prinzip der Trennwände bestehen, das den Leser wie den Ich-Erzähler daran erinnert, dass er allein ist und bleibt: “Es schien mir unmöglich, mich ihr zu nähern, und ich atmete, das erste Mal, erleichtert aus. Ich erkannte die Täuschung, die Illusion, die ihre Worte, ihr Gesicht und ihr Lächeln in mir hinterlassen hatten. Mein Verlangen nach ihr, kaum körperlich, konnte ich endlich von ihr ablösen als etwas Unwahrscheinliches, vielleicht sogar Lächerliches.” (GF 130) Das ist die Selbstironie der Junggesellenmaschine, die Skepsis, die sie formuliert, ob die Geschlechter überhaupt anders denn durch Projektion und Täuschung einander näher kommen. Radikalisiert findet sich diese Skepsis in der Erzählung dort, wo sich der Ich-Erzähler in der Zugtoilette einschliesst, während draussen auf Augenhöhe, “gerade auf der Trennlinie zwischen Glas und Öffnung” des Toilettenfensters eine Radfahlerin fährt. Damit ist die Junggesellenmaschine abgeschlossen (47), und der Ich-Erzähler als Junggeselle befriedigt sich konsequenterweise selber (GF 126f.). Aber auch das weibliche

Gegenüber, die lesbische Textildesignerin sucht diese Trennwände und den Einschluss in ihre eigene Erzählung. Sie findet sie mit dem Walkman, dessen Stöpsel sie sich immer wieder in die Ohren steckt, sie findet sie in den gläsernen Zugabteiwänden, die sie während ihrer Erzählung zwischen sich und ihren Zuhörer treten lässt und damit deutlich macht, dass jede Begegnung ein Effekt von Spiegelungen ist, jede Annäherung zwischen den Geschlechtern durch technisches Repertoire sowohl vermittelt wie behindert wird. Gläsern ist auch das Dach des Gare de l'Est, in welchen der Zug am Schluss der Erzählung einfährt, und der damit den Anfang der Erzählung spiegelt, in welcher der Zug aus einer Schneelandschaft in "bläulichem Glast" losgefahren ist (GF 87). Anders als die "wirklichen" Maschinen und die von ihnen in Gang gebrachten Simulationen, die nur zerbrechen, aber sich niemals verändern können, kann die Literatur eines, und das nimmt Dean mit diesen Spiegelungsverfahren in der Erzählung "Lichtfall" vor: sie kann in ihrem mimetischen Verfahren die Spiegel so richten, dass neue Projektionen auch in Form von Geschichten, Erzählungen in der Zeit, möglich werden. Dass der Boden der Wirklichkeit dabei Drehscheibe für imaginäre Durchquerungen bleibt, in denen sich archaische Mimesis und postmoderne Simulation verbinden und ironisch wieder trennen, hat Dean in der Kritik unter anderem den Vorwurf eingetragen, dass er selber, er als Autor, nicht "wirklich lebe" - weil es seinen Texten an Handlung, seinen Figuren an Innerlichkeit fehle 48). Abgesehen von der Ignoranz, die in solchen Beurteilungen zum Ausdruck kommt - auch sie zeitigen eine Wirklichkeit - scheint der Vorwurf symptomatisch für das gespannte Verhältnis zwischen Junggesellenmythos und dem Begriff von Wirklichkeit, der als Masstab gerne und zur Zeit immer häufiger an die Literatur herangetragen wird. Vergessen zu gehen scheint, dass die Literatur der Junggesellen einem Prinzip des Artefakts verbunden bleiben muss, weil nur dieses Prinzip der irreparablen Zäsur Rechnung trägt, die sich zwischen der Welt und dem an seine einsame Produktion angeschlossenen Schreibenden befindet. Denn diese Zäsur, und das betrifft die Literatur aller hier besprochenen Junggesellen, besagt ja auch etwas Wichtiges, was mit dem Authentizitäts- und Verständigungsanspruch an Literatur unterschlagen wird; dass es nämlich unmöglich ist, den andern, insbesondere das andere Geschlecht, über die Schrift zu erreichen. Und dass es solch verglasten Texte gibt, weil Literatur kein natürliches System ist und als Medium der Erfindung auch (oder gerade) im Zeitalter technischer Medien nicht auf errichtete Wirklichkeiten zählen kann. Die Junggesellenmythologie, insofern sie die Möglichkeiten des Natürlichen ausschlägt, ohne technische Realisierungen anzubieten, gehört deshalb als Spekulation zur Zukunft der Literatur, pataphysisch, pararealistisch und gläsern.

- 1) Freud, "Hemmung, Symptom und Angst", in: ders., *Studienausgabe* Bd. VI, S. 235.
- 2) Alfred Jarry, "Gestes et opinions du docteur Faustroll", chap. XXXIV, in: ders., *Oeuvres complètes* T 1., éd. par Michel Arrivé, Ed. Gallimard 1972, S. 714.
- 3) Diese Entwicklung, so prognostiziert der Computerwissenschaftler Ray Kurzweil, wird in ungefähr 30 Jahren sehr weit vorangetrieben sein: das menschliche Wahrnehmungsvermögen wird bis dann mit Hilfe der Neuroimplantaten so erweitert, dass wir in der perfekten Verschmelzung von biologischen und nichtbiologischen Sinnesorganen eine vollständig umhüllende virtuelle Realität generieren können. Ray Kurzweil, *Homo Sapiens. Leben im 21. Jahrhundert*, Köln, Kiepenheuer und Witsch 1999,
- 4) Michel Carrouges, "Les machines célibataires. Mode d'emploi", in: Harald Szeemann (Hrg.), *Junggesellenmaschinen/Machines célibataires*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 1975 Kunsthalle Bern, Alfieri Venedig 1975, S. 21.
- 5) Alfred Jarry, *Der Übermann*, aus dem Französischen übersetzt von Heribert Becker, hrg. v. Klaus Völker, Zweitausendundeins, Frankfurt a/M. 1987, S. 21; für das frz. Original vgl. Alfred Jarry, *Oeuvres complètes* t 3/4, , Editions du Livre Monte Carlo et Henri Kaeser, Lausanne, s.d., S. 126.
- 6) "On eut dit que des champions sanglants, dans l'espace de cette nuit-là, avaient crû sur la vitre..." *Le Surmâle*, S. 161 und *Der Übermann*, S. 78.
- 7) "...le visage anxieux de miss Elson ne quitta plus désormais la vitre." *Le Surmâle*, S. 161 und *Der Übermann* S. 80.
- 8) "... et le *sprint* de Jacobs mort fut un *sprint* dont n'ont point d'idée les vivants." *Le Surmâle*, S. 164 und *Der Übermann*, S. 85.
- 9) "Car le châssis de fer, infranchissable mais permettant de voir, était la seule séparation entre la galerie et le hall de l'Indien." *Le Surmâle*, S. 89 und *Der Übermann*, S. 129.
- 10) Im frz. Original heissen diese Frauen bald "filles" bald "dames" bald "femmes".
- 11) "Il avait mis sept femmes, en réserve, dans la galerie, pas autrement qu'Arthur Gogh n'aurait emmené sept automobiles de rechange... en cas de *panne*." *Le Surmâle*, S. 216 und *Der Übermann*, S. 171.
- 12) "Qu'on se figure une loge immense, au premier étage d'un théâtre, mais dont la vue sur la scène aurait été murée." *Le Surmâle*, S. 184 und *Der Übermann*, S. 119.
- 13) "... car tous les deux ils se souciaient d'eux seuls et ne voulaient point préparer d'autres vies." *Le Surmâle*, S. 198 und *Der Übermann*, S. 142.
- 14) In der deutschen Übersetzung geht die Doppeldeutigkeit, die mit "la machine amoureuse" angezeigt ist verloren; sie nimmt nämlich vorweg, dass die Maschine nicht verliebt macht, sondern sich in den Menschen verliebt.
- 15) "Si. Il y avait une fin. La fin de la femme. La fin de l'Amour." *Le Surmâle*, S. 216 und *Der Übermann*, S. 170.
- 16) "Ellen n'était pas morte. Evanouie ou pâmée seulement: les femmes ne meurent jamais de ces aventures-là." *Le Surmâle*, S. 222 und *Der Übermann*, S. 181.
- 17) "Mais cet homme-là est le premier de l'avenir..." *Le Surmâle*, S. 227 und *Der Übermann*, S. 191.
- 18) "Le Surmâle était mort là, tordu avec le fer." *Le Surmâle*, S. 229 und *Der Übermann*, S. 193.
- 19) "Elle a imposé une seule clause à l'acceptation d'un époux: qu'il fût capable de maintenir son amour dans les sages limites des forces humaines... Le trouver a été ... 'a peine un jeu'." *Le Surmâle*, S. 229 und *Der Übermann*, S. 193.
- 20) Für die alte Version literarischer Mythen steht zu dieser Problematik Pygmalion Pate, im Übergang zum technischen Zeitalter Hoffmanns Olympia und als Zeitgenosse Jarrys Villiers de l'Isle-Adams *Eve future* oder die Maschinenfrau Faustine aus Bioy-Casares Roman *Morels Erfindung*: bei ihnen allen geht es darum, wie dem technisch oder künstlich erzeugten Körper eine Seele gegeben werden kann. Für den direkten Vergleich zwischen Jarrys *Surmâle* mit *Eve future* vgl. Christophe Domino, "Villiers de l'Isle-Adam et Jarry *l'Eve future* et *Le Surmâle*", in: Alfred Jarry, *Colloque de Cerisy-la-Salle*, Pierre Belfond Paris 1985, S. 85-101.
- 21) Das 'Unglaubliche' als Übersetzung von "le fantastique", vgl. *Le Surmâle*, S. 175 und *Der Übermann*, S. 105.
- 22) "...étant allaité par une chèvre, comme un simple Jupiter." *Le Surmâle*, S. 132 und *Der Übermann*, S. 31.
- 23) "...plus falot et plus lamentable qu'un masque de carnaval: du verre, de l'or et des poils dérobaient sa face..." *Le Surmâle*, S. 131 und *Der Übermann*, S.29.

- 24) "Les muscles de ses mollets palpitaient comme deux coeurs d'albâtre." *Le Surmâle*, S. 174 und *Der Übermann*, S. 103.
- 25) "Il était drapé, sur une épaule et à la ceinture, d'une fourrure entière d'ours gris, dont la tête énorme pendait sur les genoux. Dans ce baudrier rude étaient passés un calumet et un tomahawk. Il était guétre et chaussé de houzeaux de mocassins en cuir jaune et souple, garnis de piquants de porc-épic." *Le Surmâle*, S. 182 und *Der Übermann*, S. 117.
- 26) "Il n'avait plus à douter du seul événement vraiment un peu extraordinaire de la course: l'apparition du *Pédard*." *Le Surmâle*, S. 171 und *Der Übermann*, S. 98.
- 27) Dietmar Kamper, "Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen", in: *Kunstforum* Bd. 114, 1991, S. 87.
- 28) "C'est plein, plein de force, et plein, plein de nombre là-dedans [...] C'est une femelle, dit gravement Marceuil... mais c'est très fort." *Le Surmâle*, S. 148 und *Der Übermann*, S. 58.
- 29) Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a/M. 1974, S. ?
- 30) "Sans aucun ornement ni confort, rudimentairement peinte de minium, la machine exhibait sans pudeur, on eût dit avec orgueil, ses organes de propulsion. Elle avait l'air d'un dieu lubrique et fabuleux enlevant la jeune fille. Mais celle-ci tournait, à son gré, par une sorte de couronne, la tête du monstre docile à droite et à gauche..." *Le Surmâle*, S. 155 und *Der Übermann*, S. 68.
- 31) Diese schöne Formulierung fand Benjamin als Beschreibung seiner Wahrnehmung beim Betrachten der ersten Micky Mouse Filme; sie ermöglicht unter anderem den Bereich der jarryschen Monster als Comics *avant la lettre* zu taxieren. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a/M. 1991, Bd. VI, S. 144. Vgl. dazu auch meinen Aufsatz zu Ubu Roi: "'Merdre' - Von grossen Dingen klein sprechen", in: Armin Adam u. Martin Stingelin (Hrg.), *Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen*. Akademie Verlag Berlin 1995, S. 41-54.
- 32) Vgl. dazu etwa Sigrid Weigel in ihrer Analyse der Puppen Hans Bellmers, die sie im Kontext der Junggesellenproduktion Duchamps analysiert, um auf das Moment hinzuweisen, dass das Weibliche das Werk/die Maschine ins Leben setzt, um darin abzusterben. Ob damit das Weibliche aber getötet und das männliche Schöpferprinzip absolut gesetzt wird oder ob nicht vielmehr ein männlicher Konflikt am Ort der Kreation ins Bild gesetzt wird, der vielleicht mit Unica Zürn viel zu tun hatte, mit dem Weiblichen aber nicht so viel, soll hier als Fragerichtung nur angedeutet werden. Sigrid Weigel, "Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären", in: Stephan/Weigel (Hg.) *Weiblichkeit und Avantgarde*, Argument Sonderband 144, Berlin/Hamburg 1987, S. 187-230. Zur Kritik der frauenfeindlichen Sexualität der surrealistischen Junggesellenproduktion vgl. insb. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris 1971.
- 33) Vgl. Jacques Henry Levesque, *Alfred Jarry*, Pierre Seghers Ed. 1967, S. 62f.
- 34) "Les gouttes de verre fondu coulaient, comme des larmes sur le visage du Surmâle." *Le Surmâle*, S. 228 und *Der Übermann*, S. 193.
- 35) Hermann Burger, *Ein Mann aus Wörtern*, Frankfurt a/M. 1983, S. 239.
- 36) Ebd., S. 240f.
- 37) Ebd. S. 70f. Zitate aus dem Roman *Die künstliche Mutter* Frankfurt 1982 werden hinfert mit der Sigel KM bezeichnet.
- 38) Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800. 1900*, München 1987, S. 34f.
- 39) Michel de Certeau, "Sterbekünste. Anti-mystisches Schreiben", in: Szeemann, a.a.O., S.92.
- 40) Martin R. Dean, "Das nomadische, das hypertrophe und das mythologische Ich", in: *Text und Kritik Sonderband IX/98, Literatur in der Schweiz*, S. 149.
- 41) Alfonso Bioy-Casares, *Morels Erfindung* (1940), aus dem Spanischen von Karl August Horst, Frankfurt a/M. 1975, S. 114.
- 42) Ebd., S. 159.

- 43) Tatsächlich ähnelt die Beschreibung von Thersites Erhängungsvorrichtung den Erektions- und Onanistenmaschinen, wie sie u.a. im Katalog der Szeemannschen Ausstellung abgebildet sind, Szeemann, a.a.O., S. 137f. Und so weiss man auch im Roman nicht, ob es wirklich ein Freitod oder nicht ein Unfalltod war, vgl. VG 221f.
- 44) Martin R. Dean, *Die gefiederte Frau*. Fünf Variationen über die Liebe, dtv 10758, 1987, künftig durch die Sigel GF bezeichnet.
- 45) Der Ausspruch stammt von Duchamp und bezieht sich auf die "Schokoladenreibe" im unteren Teil des grossen Glases, vgl. Marcel Duchamp, *Notes and Projects for the large glass*, A. Schwarz Ed., London 1969, Note 140, S. 209.
- 46) Vgl. etwa die Figur der Jakobson in Deans Roman *Der Guayanaknoten*, München 1994, oder Billie in *Die Ballade von Billie und Joe*, München 1997, in welchem im 2. Teil explizit eine Geschlechtertravestie inszeniert wird, wo das Liebespaar Billie und Joe sich als homosexuelles Paar ausgibt: dieser Moment wird ausdrücklich als utopischer gefeiert.
- 47) Zum Personal der Junggesellenmaschine gehören jene, die sowohl Keuschheit wie Fruchtbarkeit ausschlagen, das sind der Junggeselle, der Schwule, der Onanist, die Lesbierin, die Prostituierte und auch die Radfaherin - aus dem historischen und künstlerischen Kontext heraus ein Emblem für die Emanzipierte. Vgl. dazu auch Peter Gorsen, "Die beschämende Maschine. Zur Eskalation eines neuen Mythos", in: Szeemann, a.a.O., S. 130f.
- 48) So etwa der Kritiker Adam Olschweski in seiner Rezension zu *Die Ballade von Billie und Joe*, in der er, tatsächlich - und ohne zu stolpern - zum Stein des Anstosses nimmt, dass Deans Prosa zu künstlich, zu theoretisch, zu leblos sei; seine Geschöpfe "nicht aus Fleisch und Blut, nur Kunstgeschöpfe". Adam Olschweski, "Die Ballade wird nicht erzählt, sie wird erstolpert", in: *Die Weltwoche*, 22. 5. 1997.