

Das Erzählerkästchen.  
Zur „Portalfunktion“ eines seltsamen Dings zwischen Chaos und Ordnung in Lutz Seilers  
Erzählung „Turksib“

Ursula Renner (Universität Duisburg-Essen)

Wenn es darum gehen soll, über „Chaos und Ordnung“ nachzudenken, dann geschieht das im Folgenden nicht epistemologisch, also als Reflexion über neue oder alte Theorien in den Geisteswissenschaften. Vielmehr verwende ich die beiden Begriffe metaphorisch und benutze sie für Beobachtungen auf der Ebene der Textwelt und der Ebene der Textoberfläche in literarischen Texten.<sup>1</sup> In dieser Hinsicht ist die Opposition oder widersprüchliche Koexistenz von Chaos und Ordnung für das literarische Verstehen von Lutz Seilers kleiner Erzählung „Turksib“ durchaus erhellend. Denn die Erfahrung der Verunsicherung und des Chaos im Kontakt mit dem Fremden, die dort als Geschichte erzählt wird und die eng gebunden ist an Irritation, Angst und Scham, begegnet uns eben nur in Form von 23 in 8 Abschnitte unterteilte Seiten Text. Im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung, Textwelt und Textoberfläche hat, so meine These, das ‚sprechende Ding‘<sup>2</sup> eines Geigerzählers eine „Portalfunktion“ für das Erzählen bekommen.

Als Lutz Seiler, der 1963 in der ehemaligen DDR geboren wurde, 2007 in Klagenfurt für seine kleine Erzählung den Ingeborg-Bachmann-Preis, die vielleicht prominenteste Auszeichnung im deutschsprachigen Literaturbetrieb, zugesprochen bekam, trug sie noch den Zusatz im Titel „Aus einem langen Prosatext“. Inzwischen ist „Turksib“ als selbstständige Erzählung etabliert, ohne dass Seiler dazu auch nur eine inhaltliche Veränderung hätte vornehmen müssen.<sup>3</sup>

Die erzählte Geschichte ist der Nachhall einer Reise, die Seiler im Dezember 2001 selbst unternommen hat. Es ist eine Geschichte, von der er sagt, dass er „nichts Wesentliches

---

<sup>1</sup> Der in der Textlinguistik geprägte und zunehmend auch in der Übersetzungswissenschaft verwendete Begriff der „Textwelt“ („textual world“) bezeichnet den von der „realen“ Welt unterscheidbaren Sinnzusammenhang eines Textes. Generiert wird er aus dem, was die Kohäsion der ‚Textoberfläche‘ zugänglich macht. Nach Lewandowskis Definition bezeichnet „Textwelt“ die „Sinnkontinuität eines Textes, die durch die rezipierende Aktivität des Hörers/Lesers rekonstruiert oder (individuell) neu konstruiert wird.“ Sie kann memoriert, aktualisiert, weiterverarbeitet werden, etwa in Nacherzählungen, Textwiedergaben, Zusammenfassungen, Rezensionen, Textvergleichen. Theodor Lewandowski: Linguistisches Wörterbuch. Bd. 3. 5. Aufl. Heidelberg/Wiesbaden 1990, S. 1181.

<sup>2</sup> In Anlehnung an Lorraine Daston (Hg.): Things That Talk. Object Lessons From Art And Science. New York 2004.

<sup>3</sup> Erstdruck unter dem Titel „Turksib (Auszug aus einem langen Prosatext)“. In: Die Besten 2007. Klagenfurter Texte. Die 31. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Hg. von Iris Radisch. München / Zürich 2007, S. 19-32; vgl. im Anschluss daran auch die gedruckten Kommentare der Jury, ebd. S. 33-40. Seilers Erzähler wurde danach abgedruckt in seinem Bändchen Turksib. Zwei Erzählungen. Frankfurt a.M. 2008, S. 7-30 (dort ohne Zusatz im Titel, zusammen mit der Erzählung „Die Anrufung“); im Folgenden wird nach dieser Ausgabe des Suhrkamp-Verlages zitiert, Seitenzahlen in Klammern nach dem Zitat. Zuletzt erschien „Turksib“, ebenfalls ohne Zusatz im Titel, in Seilers Erzählband „Die Zeitwaage“ (Frankfurt a.M. 2009).

hinzuerfunden habe“, ausser „einen Teil der Personage vielleicht“. Wir haben es also mit einem Autor zu tun, der versichert, beim Schreiben vom eigenen Erleben auszugehen. Dieses Erleben scheint sich aber im Erzählen zu verandeln: Der Märchenton, das Schwarzromantische seiner Geschichte, behauptet Seiler, das sei ihm einfach so passiert.<sup>4</sup>

Erzählt wird eine Winterreise mit der Turksib. Der Ich-Erzähler aus Ostdeutschland ist unterwegs, um in Kasachstan Vorträge zu halten. Sein Thema sind ‚Städte im Nichts‘ (10), Entwürfe vom Reißbrett wie Brasilia, Nairobi oder Astana, die ‚Hauptstadt der Steppe‘ (10f.). Ein Thema, könnte man sagen, bei dem es, wie beim Schreiben, um die Verwandlung von unmarkiertem ‚natürlichen‘ Raum in die Ordnung eines (urbanen) Systems geht. Seine Vorträge hält der Erzähler in Pawlodar, Karaganda und Semey; begleitet wird er vom deutschen Konsul, einer Übersetzerin und, für das musikalische Rahmenprogramm, von einem kasachischen Dombbraspieler und seiner 13jährigen Tochter. Der äußere Anlass dieser Reise ist somit Kulturaustausch; das Thema des Verstehens von Fremdem grundiert und strukturiert den komplexen, überaus dichten Text aber auch insgesamt.

Eine besondere Rolle spielt für den Reisenden der kleine Geigerzähler, den er am Bahnsteig von fliegenden Händlern erstanden hat. Er wird von ihm mit besonderer Aufmerksamkeit beobachtet, ein Gegenstand, der – nicht zuletzt durch seinen Namen - seinen Status als pures technisches Gerät von Anfang an überschreitet. Der Geigerzähler, dieses Messgerät für radioaktive Strahlen, ist, so meine These, das ordnende Symbol der Erzählung. Es ist für die Geschichte nicht ganz unerheblich, wenigstens grob zu wissen, wie ein Geigerzähler funktioniert: Freigesetzte Elektronen ermöglichen einen Stromfluss, der in ein Spannungssignal umgewandelt wird. Dieses Signal wird elektronisch verstärkt und kann als *akustisches* (Knacken, Piepston), *optisches* (Blinken eines Lämpchens) oder *haptisches* (Vibrieren) Signal angezeigt werden. Eine Zählerschaltung erfasst die Impulse. Während der Geigerzähler auf Ebene der Textwelt ein Element des Rätsels, letztlich des Chaos ist, verbindet er auf der semiotischen Ebene der Textoberfläche (metonymisch) die Umwelt und das Herz des Erzählers (s.u.).<sup>5</sup> Zwischen beiden Welten vermittelt das höchst fragwürdige Kästchen als ein Aktant eigener Ordnung, den der Erzähler selbst alsbald einen ‚Er-zähler‘ nennt und dessen er sich versichert als jenes „Zählers, meines kleinen Erzählers, wie ich das schnarrende Kästchen jetzt halb scherzhaft nannte – nur um mich weiter zu beruhigen, um

---

<sup>4</sup> Elmar Krekeler: Lutz Seiler im Gespräch. In: Die Besten 2007 [Anm. 3], S. 41-47, S. 46.

<sup>5</sup> Vgl. auch das Wort vom „geiger zähler herz“: „wir hören es ticken, es ist die uhr, es ist / geiger zähler herz“. Lutz Seiler: pech & blende. Gedichte. Frankfurt a.M. 2000, S. 36f.

durch Namensgebung etwas von dem zu bannen, was mir [...] nicht ganz geheuer sein konnte“ (11f.).

Während der Eisenbahnfahrt – und nichts weiter als ein Abend wird, wenn man die Rückblicke abzieht, erzählt - kommt es zu einer unerhörten Begebenheit mit dem kasachischen Heizer der Turksib. Ethnologisch gesprochen ist es eine *first-contact-scene*<sup>6</sup>, gleichzeitig ist sie der chaotische Höhepunkt der Geschichte. Der überschwängliche Bruderkuss, den der Heizer dem Reisenden aus Deutschland gibt, rührt von einem unerwarteten Geschenk her, das dieser ihm unwissentlich gemacht hat. Es ist der Reim auf die Zeile „...daß ich so traurig bin“ aus Heinrich Heines berühmtem „Loreley“-Gedicht, an den der Heizer sich nicht mehr erinnern kann. Warum das zu wissen so wahrhaft entscheidend ist, wird aus einer Bemerkung der Übersetzerin zum Lied der Tochter des Dombraspielers, der „kleinen Mumie“ (10), deutlich. In der Steppe, müsse er wissen, zöge „jeder Tod schon zu Lebzeiten ein Lied nach sich [...], denn jeder Steppenbewohner müsse Sorge tragen für sein eigenes Klagelied. Täte er es nicht, würde nichts gesungen, alle säßen nur stumm zu Füßen des Toten, aber dann könne der Tote nicht zur Ruhe kommen, dann bliebe er auf immer etwas schuldig.“ (14f.) Vor diesem Hintergrund wird der Glückstaumel des Heizers verständlich,<sup>7</sup> dessen sowjetisch-militärische Sozialisation offenbar nichts von seinem Selbstverständnis als Kasache verändert hat. Wo immer er es her hat - Heines „Loreley“ ist *sein* Lied.<sup>8</sup> Es

---

<sup>6</sup> Zur Bedeutung dieser ‚Urszene‘ der Begegnung s. Klaus Scherpe: Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden. Weimarer Beiträge 44, 1998, Heft 1, S. 54-73.

<sup>7</sup> Liest man „Turksib“ als eine Meditation über ‚Stimme‘, was einer eigenen Untersuchung bedürfte, dann ergäbe sich eine subtile Verweisstruktur zwischen der ‚kleinen Mumie‘, dem Loreley-Gedicht und der poetologischen Metaebene des Textes. Thomas Macho zitiert eine Hypothese von Julian Jaynes, der behauptet, „im altägyptischen Reich habe man die Toten mumifiziert und als ‚Statuen‘ konserviert, um Stimmhalluzinationen zu indizieren. Die ‚Statuen fungierten nicht nur als postmortale Verkörperungen von Stimmen, sondern als Medien ihrer aktuellen Wahrnehmung. Sie konnten gleichsam ‚sprechen‘. [...] Jaynes vermutete, das Zeitalter der Stimmhalluzinationen sei erst nach Erfindung und Verbreitung der Schrift zu Ende gegangen, genauer gesagt: nach der Durchsetzung von Vokalalphabeten, mit deren Hilfe Stimmen aufgezeichnet und fixiert werden konnten. Nun mußten die Toten nicht mehr konserviert oder als Statuen verewigt werden; die Funktion der Verkörperung von Stimmen fiel den Schriften und Texten zu.“ Thomas Macho: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hg. von Sibylle Krämer und Doris Kollesch. Frankfurt a.M. 2006, S. 130-146, S. 133.

<sup>8</sup> Seilers Lyrikband „pech & blende“ [Anm. 5] trägt als Motto den Satz von Paul Bowles „Jeder hat nur ein Lied“, den Bowles 1999, in einem seiner letzten Gespräche in Tanger, gesagt hat. Poetologisch-lebensphilosophisch gewendet findet sich dieses Credo auch in Seilers Wiener Literaturvorlesung: „Jeder hat nur ein Lied“ – das Lied erkennt man am Ton. Der Ton entsteht im Instrument, das wir am Ende selbst geworden sind. Vor jedem Gedicht liegt eine Geschichte, die wir erlebt haben, das Gedicht trifft ihren Ton, es erzählt sie nicht, es erzählt ihren Ton. ‚Jeder hat nur ein Lied‘ heißt vor allem: jeder *hat* ein Lied. ‚Nur ein Lied‘ heißt vor allem: jeder hat *sein* Lied.“ Lutz Seiler: „Und unter den Füßen liegen die Vergangenheiten...“. In: Ders.: Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze. Frankfurt a.M. 2004, S. 78. Eine andere Version der Mythisierung, aus dem Raum der halbamnestischen Kindheitserinnerungen, findet sich in dem Gedicht „müde bin ich“: „vorm schlafen sprach ich leise mit / dem haarteil meiner mutter ich / kann mich nicht erinnern wie // es sang von seinem bleichen / kopf aus styropor so leise // lieder loreleyn es sang // man müsste nochmal / zwanzig seyn & sagte dass / ich schlafen soll“. Seiler: pech & blende [Anm.5], S. 66. – Zum Gedicht selbst s. den Beitrag von Heinrich Bosse in diesem Band. Die weiteren intertextuellen Bezüge in „Turksib“ bedürften einer eigenen Studie.

vollständig auf- und weitersagen zu können, stiftet die Bedingung der Möglichkeit, eines Tages wirklich seinen Frieden zu finden, das heißt, nicht als ruheloses Gespenst auf ewig verdammt umherirren zu müssen. Dieses existenzielle Sinnkonzept macht dem Erzähler die Reaktion des Heizers verständlich:

„endlich begriff ich es: Dies war *sein* Lied. Sein eigenstes, auswendig aufbewahrtes; jenes, das der Heizer, nachdem es ihm, woher auch immer einmal zugeflogen war, zu seinem persönlichsten, posthumen, *seinem* Klagelied erwählt hatte – wie sonst sollte der unerbittliche, beinahe verzweifelte und selbst im Stocken nicht nachlassende Ernst seines Auftritts zu verstehen sein?

„Das-kommt-mir-nicht-aus-dem-Sinn‘ – fast hatte ich es geschrien, den Korridor des dahindonnernden Schlafwagens hinunter, eine Befreiung, ein Weckruf, vor dessen posaunenhafter Heftigkeit ich selbst erschrak. Augenblicklich fand ich mich in den Armen des Heizers. Kraftvoll zog er mich ein Stück zu sich hinauf, während er, als sei der entscheidende Sieg errungen, ein ums andere Mal den Vers wiederholte: „Kooohmt-nierrh-aus-Sienn“. Dann stieß er mich fort, aber nur, um mich sogleich wieder einzufangen und auch gegen seine andere Wange zu pressen.“ (22f.)

Den Bruderkuss des Dankes, gepaart mit weiteren heftigen Umarmungen, wehrt der Reisende peinlich berührt und leicht angeekelt halb ab, halb erträgt er ihn höflich - bis es zu dem GAU (‚Größter Anzunehmender Unfall‘) kommt: Durch einen plötzlichen gewaltigen Stoß des Waggons werden die beiden derart zu Fall gebracht, dass die Männer-Münder sich ineinander verkeilen. Sprachlose Wut packt den Reisenden, politisch unkorrekte Gewaltphantasien kochen hoch, und auch das Zählerkästchen „verstummt“. Geigerzähler und Ich-Erzähler - hier fallen sie metaphorisch zusammen. Das unerhörte Ereignis macht beide sprachlos. Der mit Ekel und Scham besetzte Völker- oder Bruderkontakt (die beiden Männer könnten tatsächlich in der Armee Waffenbrüder gewesen sein) erscheint einerseits wie ein chaplinesker Slapstick, andererseits zeigt er die innen wie außen tiefe Unsicherheit des Reisenden angesichts dieser körperlichen Berührung mit dem Fremden, nicht zuletzt den Abgrund eines homoerotischen Kontaktes. Erlöst aus dieser prekären Situation wird der Erzähler schließlich durch die Intervention der Übersetzerin, die ihn in ihr Abteil führt. Zwischen ihm und ihr entlädt sich am Ende die unfassbare Spannung auf eine rhythmisch geordnete Weise, in einem zart ins Bild gesetzten Liebesakt:

„Es fiel mir schwer, mich zu beruhigen; ich schmeckte den Heizer, ich sah, wie er die Feuerklappe aufriss und ohne Halt Kohle in seinen Ofen warf; ich schluckte, ich atmete, schnell und tief, aber etwas blieb, etwas, das fortglomm, das sich nicht herunterschlucken

ließ, *nie wieder*, wie es mir sinnlos durch den Kopf schoß. Dann spürte ich die Hand der Übersetzerin auf meiner Schulter, besänftigend schob sie mich von ihrem Bettgestell. Sie selbst kniete jetzt darauf, wobei sie sich von mir abkehrte und eine Wange ins Polster der Rückwand schmiegte. Langsam trat ich an sie heran, und während sie die feinen, regelmäßigen Schwingungen des Wagens in sich aufnahm, sein leichtes Schaukeln und Schwanken und auch die festeren, unregelmäßigen Stöße der Turksib, für die ich mich an ihren Hüften hielt, geschehen ließ, entdeckte ich im Spalt zwischen den Gardinen, vor dem Fenster des Abteils, eine Flut von dunkelroten Punkten – aber das war nur ein Schweif von Glut, der den Waggon umhüllte.“ (S. 29f.)

Während sich die Schwingungen und Stöße des Zuges in die Körper verlängern, erscheint, so der Schlusssatz der Erzählung, vor dem Fenster „eine Flut von dunkelroten Punkten – aber das war nur ein Schweif von Glut, der den Waggon umhüllte.“ Es bleibt offen, wer oder was die dunkelroten Punkte stiftet: die gespiegelten optischen Signale des Geigerzählers, der wieder seinen Dienst tut, oder die sprühenden Funken aus dem Ofen des Heizers.... Was wesentlich gestiftet wurde jedenfalls, ist das bezwingende poetische Bild einer sich verstreudenden, vielleicht dissipativen Energie, eine Aura des Wunderbaren im Feld von Skepsis, Unsicherheit und Chaos.

Fragen wir nach der narrativen Organisation des Textes, so beginnt die Erzählung ganz ungerahmt im Hier und Jetzt einer Zugtoilette, im „Nachtzug namens Turksib“ (17), der Turkmenistan-Sibirischen Eisenbahn durch Kasachstan. Wir betreten den Erzählraum<sup>9</sup> also vom Rande her, aus dem ‚off‘ eines verschmutzten Eisenbahn-*locus*, befinden uns mit dem Ich-Erzähler in, wie es später heisst, „einer Karawane vorsintflutlicher Blechkarossen, auf einem Gleis namens Seidenschiene, das mitten durch die Steppe schnitt, von Orient zu Okzident“ (17). Es geht um Übergang und Schwelle, um die Transgression von kulturellen Räumen am Rande einer vertrauten Welt.

Aufgerufen wird so die Situation eines unbehaglichen ‚Dazwischen‘ mit instabilen optisch-haptisch-akustischen Körperwahrnehmungen. Da sind die „Stöße der Gleise“, die das erzählende Ich stärker und unregelmäßig spürt, so dass es Mühe hat, sein Gleichgewicht zu wahren: „mit ausgestreckten Armen hielt ich mich zwischen den Wänden der winzigen Kabine“ (7) - Stöße sind ein Leitmotiv des Textes; sie werden den Erzähler tatsächlich zu Fall bringen, und am Ende wird er ihren Rhythmus im Liebesakt aufnehmen. Zu den Stößen kommen seltsame Geräusche, wie Winseln oder Gelächter: „Aus dem kotbespritzten Stahlpott dröhnte ein metallisches Winseln und Fauchen herauf, in dem sich ab und zu auch ein

---

<sup>9</sup> Den Begriff des „Erzählraums“ benutzt Seiler selbst in seinem Essay „Sonntags dachte ich an Gott“, in: Ders.: Sonntags dachte ich an Gott [Anm. 8], S. 132-147, hier S. 132.

Gelächter Luft zu machen schien, das irgendwo im Abgrund, im Schotter des Bahndamms hocken mußte und mir wie ein verächtliches *Semeysemey* in den Ohren hallte.“ (7)

Während der Zug *quer* durch die Steppe ‚schneidet‘, kommen Stöße und Geräusche *von unten nach oben* hoch: Beide Vektoren organisieren auch das Erzählgefüge: Horizontal verläuft die erzählte Geschichte mit ihrem Nacheinander der Handlungen (und gelegentlichen Rückblenden), vertikal bilden die Geräusche aus dem Abgrund einen rekursiven *soundtrack*, den das Erzählerkästchen später fortsetzt, vielleicht sogar mimetisch aufgreift. Die ‚herrenlosen‘ Geräusche irritieren, denn es gibt keine erkennbare Quelle, es gibt lediglich einen Kanal. Unklar ist auch, ob es sich um bloßes Rauschen oder um eine Botschaft handelt. Sind es überhaupt Töne, die ja auf einer physikalischen ‚Übersetzung‘, also einem Code gründen (wie beim Geigerzähler), oder bringt sich eine Art ‚Urgeräusch‘ zu Gehör?<sup>10</sup>

Gleichwohl: wie die Stöße, die sich im Körper des Reisenden fortsetzen, bezeugen die Geräusche, übergegangen in den Klang der Sprache, eine ungeheure Energie und Spannung. Die Geräusche, das macht sie so unheimlich, erscheinen als körperlose Zwischenlaute: akustische Hybride zwischen Mensch und Tier, Technik und Natur. Und obwohl körperlos, scheinen sie gelegentlich eben doch sprachförmig zu sein. Denn das Geräusch der Schienen, die wortmalerische Wiedergabe der Eisenbahnräder über Schienenschwellen,<sup>11</sup> das ‚*Semeysey*‘ (7), ist mehr als einfach nur ein Laut-Protokoll. Es bringt, falls man denn diesen untergründigen Sinn herstellen will, das Ziel der Reise – *Semey* – ins Spiel.

Hören, viel stärker als das Sehen, ist der Täuschung ausgeliefert; „was gehört wird, unterhält keine zwingenden Bindungen an Ursachen, Körper und materielle Objekte“.<sup>12</sup> Eben das verschärft die Unsicherheit. Gebraucht wird die Lokalisierung, um Geräusche einordnen und Sicherheit gewinnen zu können, man könnte auch sagen, um (beruhigendes) Verstehen zu produzieren.

Was ebenfalls nicht sichtbar, schwer lokalisierbar ist und auch nicht erzählt wird, aber mitschwingt, wäre der Kontext der Katastrophe, an die die Namen der Vortragsorte erinnern.

---

<sup>10</sup> Zu Rilkes „Urgeräusch“ vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1985, S. 323ff. und ders.: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986, S. 63ff. – Insgesamt trifft Thomas Macho den Punkt: „Akustische Wahrnehmungen unterscheiden sich von visuellen Wahrnehmungen nicht nur durch höhere Eindringlichkeit [...], sondern auch durch die mögliche Verborgtheit ihrer Quellen. Was wir sehen, befindet sich in unserem Blickfeld, auch wenn Wesen oder Bedeutung des Erscheinenden erst geklärt werden muss. Was wir hören, kann dagegen oft nicht identifiziert, ja nicht einmal lokalisiert werden; der Status des Gehörten bleibt auf verwirrende - und manchmal auch erschreckende - Weise offen. Daher ist das Hören viel enger verwandt mit der Täuschung als das Sehen; was gehört wird, unterhält keine zwingenden Bindungen an Ursachen, Körper und materielle Objekte. Die Erfahrung akustischer Irritationen kann bei jedem Wechsel gewohnter Lebensumwelten auftreten“. Macho: *Stimmen ohne Körper* [Anm. 7] S. 130.

<sup>11</sup> „Nachts hört man das Schlagen der Gleise auf den Schwellen“, heißt es in dem so geräuschsensiblen Essay „Im Kieferngewölbe“ von Lutz Seiler (Sonntags dachte ich an Gott [Anm. 8], S. 9-30, hier S. 16).

<sup>12</sup> Macho, *Stimmen ohne Körper* [Anm. 7], S. 130.

Es sind missbrauchte Orte: Pawlodar, die im 18. Jahrhundert gegründete russische Militärfestung; Karaganda, wie Alexander Solschenizyn der Nachwelt überliefert hat, die größte Provinzhauptstadt des Archipel Gulag. Qaraghandy erlitt am 22. Oktober 1962 den stärksten je beobachteten elektromagnetischen Impulseeffekt. „Ursache“, sagt das online-Lexikon, „war der Test einer sowjetischen Kernwaffe von 300 Kilotonnen bei 290 Kilometern Höhe über Schesqasghan. Der als Folge von intensiver Gammastrahlung durch den Test Nr. 184 verursachte EMP überlastete ein 1.000 Kilometer langes flaches Energiekabel mit einem Strom von 2.500 Ampere. Das elektrische Kraftwerk der Stadt fing Feuer, alle Sicherungen brannten durch.“<sup>13</sup> Auch Semey (ehemals russ. Semipalatinsk) war sowjetisches Atomwaffentestgebiet bis 1990. In Semey hat andererseits Dostojewski nach seiner Entlassung aus der Lager-Hölle die „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“ geschrieben (1854-59; erschienen 1861); es ist ein „*lieu de mémoire*“, an dem es einem großen Erzähler gelang, grauenhaftes Erleben in die Ordnung einer dichten Erzählung zu überführen. Semey wäre also konkreter historischer und zugleich symbolischer Ort einer ‚Übersetzung‘ oder Translation von Chaos in Ordnung. Semey, sagt uns der Text, war die einzige Reisesation, die der Erzähler sich ausdrücklich gewünscht hatte; dort im Dostojewski-Haus wird er sprechen.

Ich ziehe eine kurze Zwischenbilanz. Seilers Erzählung, die man mit guten Gründen als ‚Novelle‘ bezeichnen kann - mit einer Kippstruktur um ein krisenhaftes Ereignis und vielleicht auch einer anderen Ordnung am Ende -, stellt den Leser von allem Anfang an auf ein mehrschichtiges Erzählen und ein komplexes Beobachtungsfeld ein: Da ist 1. das Thema der Reise, der Zugfahrt, als einer *topographischen* Bewegung in der Horizontalen, über die Schwelle zweier Kontinente hinweg. Da gibt es 2. eine ‚*topische*‘ Bewegung in der Vertikalen: Stöße und geheimnisvolle, anthropomorph-mythische oder lautmalerisch-sprechende Geräusche aus der Tiefe (der Balanceakt mit den ausgebreiteten Armen im Klo stellt gleichsam die körperliche Verbindung her). Wir haben 3. das Thema der Stimme und der Übertragung, ein Medienthema also, das gekoppelt ist an Verunsicherung und Schrecken, indirekt an Fragen von Lokalisierung und Verkörperung. Damit kommt der Text zugleich und konsequent bei dem 4. Thema an, dem ‚Übersetzen‘ – im wörtlichen und übertragenen Sinne von ‚hinübertragen‘, ‚transponieren‘, ‚metaphorein‘. Ein Thema der Kommunikation und ganz grundsätzlich ein Thema des Kulturtransfers, eng verknüpft mit dem Machen von Literatur, von *aisthesis* und *poiesis*. Dies alles verdichtet sich 5. in dem materialen Objekt und zugleich zentralen Symbol des ‚Geigerzähler-Kästchens‘. Es ist ein seltsamer Zwitter, den

---

<sup>13</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Geigerzaehler>; 16.10.2009.

man auf der Ebene der Textwelt genauso gut lesen und verstehen kann, wie auf der Ebene der Textoberfläche. Wie der Schalter beim Geigerzähler lässt es sich ‚umlegen‘ auf die eine oder andere Ebene; es hat eine Schaltfunktion in beide Richtungen.

Jenseits seiner technischen Leistung wächst dem Apparat im Text, wie schon erwähnt, noch eine ganz andere Funktion zu. Lutz Seiler hat einmal von der ‚Portalfunktion‘ von Dingen oder Orten in Texten gesprochen;<sup>14</sup> dann, wenn etwas innerhalb eines Gedichts oder einer Erzählung sich als ausgezeichnetes Medium erweist für das Eintreten oder Hinüberwechseln in eine Geschichte. Auf der Ebene der Textwelt hat ‚das Kästchen‘ genau diese Funktion. Wir nehmen als Leser an diesem Prozeß teil, erfahren, wie das Kästchen die Phantasien des Reisenden öffnet in einen anderen Erlebnisraum; es wird zu einem Helferinstrument an einer Schwelle, und eben dies hat sich bereits beim Kauf gezeigt, als es dem Reisenden – wie eine Fahrkarte - den Eintritt in den Zug ermöglicht hat:

„Ich hatte nie an den Erwerb solcher Technik gedacht oder auch nur an die Möglichkeit ihres privaten Besitzes geglaubt. Um so kostbarer und eigener erschienen mir jetzt das graugrüne, schon etwas abgegriffene Kästchen und die Umstände, unter denen ich es von einem der verummten Händler, die vor Abfahrt des Zuges den Bahnsteig mit ihren Waren seltsamster Art blockierten, erstanden hatte. Fast alles, was mir dort als ‚Suhweniehr!‘  
entgegengestreckt worden war, schien aus den Asservaten und Effektenkammern eines in vollständiger Auflösung begriffenen Reiches und seiner Armee zu stammen. Aber auch dunkle Berge von Fleisch, Tierhäuten, Rosinen, Brot und Nüssen hatte ich gesehen [...]. Am Ende kam niemand umhin, für irgend etwas zu bezahlen; *der Zähler war mein Einlaß in den Zug gewesen.*“ (8; Herv. U.R.)

Der Zähler hat ihm den Eintritt in die Heterotopie der Zug-Gemeinschaft ermöglicht. Aber er ist ein eigensinniges Gerät, das seine konkrete Funktion, (Strahlungen) zu empfangen und (Zeichen) zu senden, nach einer eigenen undurchschaubaren akustischen Semantik erfüllt. Gerade das aber macht, dass seine performative Energie auf den Erzähler übergeht und sich in seinem Körper verwandelt:

„Es<sup>15</sup> hatte mit dem feinen Knattern, seinem Knister- und Schleifgeräusch zu tun, das er verhalten, aber stetig absonderte. Wenn ich ihn näher an mein Ohr brachte, war es mal eine Art melodisches Kratzen, dann wieder ein Schnarren und Wispern, das schwach wie eine

---

<sup>14</sup> Seiler spricht von ‚Orten mit ‚Portalfunktion‘ für das Erzählen‘, zu denen bei Becker etwa der Ofen gehöre: „Wenn der Ofen ins Bild rückt, wird er zum Medium für das Eintauchen in die Geschichte.“ Lutz Seiler: Nie hört die Nachkriegszeit auf. Über Jürgen Becker. In: Ders.: Sonntags dachte ich an Gott [Anm. 8], S. 57-70, hier S. 64.

<sup>15</sup> „Es“, dieses in der Regel höchst neutrale Wörtchen, ist hier ein wunderbares Beispiel für ein scheinbar marginales herren- oder ortloses Wort, das sich in ein abgründiges Rätsel-Wort verwandeln kann. Es führt an dieser Stelle den ganzen Abgrund der Unsicherheit und des Unbenennbaren mit sich, weil die Referenz fehlt.



dünne Gegenstimme im Fahrträrm schwebte und jederzeit davon verschlungen zu werden drohte [...]. Alle Widrigkeiten meiner winterlichen Reise verblaßten vor dem, was die Stimme des Zählers mir offenbar mitteilen wollte. Trotz der hundert Rubel hatte ich nicht wirklich an sein Funktionieren geglaubt, und offensichtlich war, daß er auch nicht so funktionierte, wie er sollte, denn deutlich spürte ich, wie sein Verhalten in mich drang.<sup>16</sup> [...] ich war gebannt von einem außerordentlich wichtigen, tröstlichen Bild, welches das wispernde Kästchen mir in seiner wundersamen Melodie<sup>17</sup> entgegenhob: Etwas, das ich nicht ganz erfassen konnte, ein Gesicht vielleicht, das noch schemenhaft blieb, eine Maske, unter der beharrlich oder auch nur abwartend geschwiegen wurde.“ (8f.)

Hier genau zeigt sich die Transformation eines technischen Dings in ein Objekt, das Bedeutung produziert, vom Apparat zum Kästchen mit „Portalfunktion“ für die Phantasie. Seine akustischen Absonderungen lassen Signifikantenketten entstehen, liefern aber keine Signifikate. Das unzuverlässige, unablässig zu kommunizieren scheinende, vielleicht codierte Botschaften sendende Gerät konfrontiert den Hörer, eben weil der Code nicht gewusst wird, mit der Welt seiner eigenen Imaginationen. Die Transformation geschieht in dem Moment, wo der Empfänger, und sei es auch nur ironisch, eine „Melodie“, also eine Gestalt wahrnimmt. Sie macht, dass der Hörer ein Gesicht sieht, das, auch wenn es nicht erkannt wird, als bedeutsam wahrgenommen wird. Auf der Textoberfläche ist eine Personifikation angedeutet worden („die Stimme des Zählers“, „sein Verhalten“). Das erlaubt die Vision, die Produktion von Sinn. Das Kästchen wird zum Spender von etwas, dessen Botschaften allerdings selbst gefunden werden müssen. Dies ist, könnte man sagen, ein durch und durch romantisches Modell, entworfen allerdings an einem modernen (militär-)technischen Gerät: „So behutsam wie möglich erforschte ich die Funktion der *beiden kleineren Kippschalter* an seiner Vorderseite. Beide brachten das Kästchen zum Schweigen. Der *linke* löste stattdessen ein stummes *Vibrieren* aus; der *rechte* war offenbar ein Umschalter von *akustischem* auf *optisches* Verhalten: Am Kopf des Zählers, meines kleinen Erzählers, wie ich das schnarrende Kästchen jetzt halb scherzhaft nannte – nur, um mich weiter zu beruhigen, um durch die Namensgebung etwas von dem zu bannen, was mir an seiner Technik und ihrer Wirkung nicht ganz geheuer sein konnte – flackerte sogleich ein rotes Lämpchen auf und *begann zu blinken*; hastig rieb ich das vom Schweiß meiner Hand verklebte Kästchen blank und verbarg es in der *Brusttasche meines Hemdes*, unter dem Pullover.“ (11f.; Hervorh. U.R.)

---

<sup>16</sup> Vergleichbar beschreibt Walter Benjamin in seinem autobiographischen Text der „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ die körperlose Intensität der Telefonstimme, der er sich ausgeliefert fühlte: „Nichts, was die Gewalt, mit der sie in mich eindrang, milderte.“ Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV, 1. Hg. von Tilman Rexroth. Frankfurt a.M. 1972, S. 235-304, hier S. 243.

<sup>17</sup> Ein „Loreley“-Zitat; s.o.

Mit dem Wort- oder Sprachspiel der Paranomasie bezeichnet der Reisende den Geigerzähler<sup>18</sup> nun als seinen „kleinen Erzähler“ (11). Und er weist ihm – metonymisch – einen Ort in seinem Herzen zu, wenn er ihn in der Brusttasche verbirgt.<sup>19</sup> Damit bekommt er ganz ausdrücklich seinen narratologisch-symbolischen Status - und darüber hinaus auch eine apotropäische Funktion. So wäre dann der Reisende ein Erzähler 2. Ordnung, ein Erzähler, der erzählt, was das Erzählerkästchen ihm eingeflüstert hat oder was er aus den Wispergeräuschen des Flüsterkästchens in Sprache und Sprachbilder und Geschichten verwandelt hat. Das Kästchen mit seinen chaotischen akustischen Geräuschen wäre dann zugleich ein Mediator, der die Wahrnehmungen des Reisenden auf das Erzählen, auf die Welt der Geschichten umstellt.<sup>20</sup> Er tut das performativ, über Akustik, Stimme, Klang, wodurch wiederum Bilder eigener Ordnung im hörenden Erzähler produziert werden. Auf diese Weise wird es zum Generator von Poesie. Wir sind, metaphorisch gesprochen, zu Zeugen geworden beim Zeugungsakt des Erzählers, allerdings eines „unzuverlässigen Erzählers“. Denn weder kann er über seine Quellen verlässlich Auskunft geben noch auch kann er Ambivalenz und Zweifel beseitigen. Aber er bändigt das Chaos der lebensweltlichen Impulse in der Ordnung der Gestalt.

Abschließen möchte ich mit zwei längeren Passagen aus Lutz Seilers Erinnerung an seine Kindheit, die unter dem Titel „Heimaten“ 2001, also einige Jahre vor seiner Erzählung „Turksib“ zuerst veröffentlicht hat. Sie bezeugen, auf welche Weise in Seilers Texten Raumerfahrungen und poetisches Sprechen sich bedingen.<sup>21</sup> Immer wieder sucht er ‚gegenwärtig-vergangenen Echoräume‘<sup>22</sup> auf, die etwas mobilisieren, das zur Sprache gebracht werden kann. Eine besondere Rolle spielen die Erfahrungen, die Seiler in seiner Kindheit in Thüringen (Culmitzsch und Korbußen) gemacht hat: „Die beiden Dörfer, in denen ich aufwuchs, zählten im Volksmund zu den *müden Dörfern*. Die Leute dort, hieß es, wirkten

<sup>18</sup> Der technische Name ‚Geigerzähler‘ ist ein Komposit aus ‚Geiger‘ und ‚Zähler‘. Geiger hat zwei Bedeutungen, die auch hier immer mitklingen. Die eine stellt eine Verbindung zur Musik her, zu Tönen und Klängen und zum Lied, denn es bezeichnet jemanden, der das Saiteninstrument der Geige spielt, einer Verwandten der Dombra. Historisch trägt das Gerät den Eigennamen seines Erfinders, des Physikers Hans Geiger.

<sup>19</sup> Zur Metapher wird der Geigerzähler in Seilers Gedicht „pech & blende“: „[...] wenn vater nachts umherging und schrie / [...] so sagten wir uns, er wittert das erz, es ist der knochen, ja // er hatte die halden bestiegen / die bergwelt gekannt, die raupenfahrt, das wasser, den schnaps / so rutschte er heimwärts, erfinder des abraums / wir hören es ticken, es ist die uhr, es ist / sein geiger zähler herz.“ Lutz Seiler: pech & blende [Anm. 5], S. 36f.

<sup>20</sup> Ein Beispiel für einen magischen Ort und einen vergleichbaren ‚Er-zähler‘, ist das „trafohaus“ am Löschteich in dem Gedicht „sonntags dachte ich an gott“, wo das Surren der elektrischen Spannung, der Totenkopf an der Tür und das Verbot des Eintritts für das Kind einen Erzählraum eröffnen. Seiler selbst kommentiert das so: „Magische Plätze waren das. Durch jedes dieser Kabel konnte eine Geschichte kommen, die ich mir, wenn ich wollte, nur anzuhören brauchte. Ich mußte nur etwas näher an den Trafo heran, vielleicht das Ohr an den Stahl der Tür legen, etwas, wofür Angst schon genug bereitstand.“ Seiler: Sonntags dachte ich an Gott [Anm. 8], S. 132f.

<sup>21</sup> Vgl. Lutz Seiler: Heimaten. In: Ders.: Sonntags dachte ich an Gott [Anm. 8].

<sup>22</sup> Lutz Seiler: Nie hört die Nachkriegszeit auf. In: Ders.: Sonntags dachte ich an Gott [Anm. 8], S. 65.

phlegmatisch [...]. Eine Schwere lag auf den Dingen [...]. Ein bizarres Gebirge begrenzte die Welt der müden Dörfer und prägte den Horizont meiner Kindheit: die Abraumhalden und Absetzanlagen, darunter die Erze, das Uran. [...] Nach dem Abzug der Amerikaner, noch 1945, erforschten russische Geologen die ostdeutschen Uranerzlager. Ein Jahr später begann die einzige kommunistische Aktiengesellschaft auf deutschem Boden, die ‚Sowjetisch-Deutsche AG Wismut‘, spaltbares Material für russische Atombomben aus der Erde zu holen. Das amerikanische Atombomben-Monopol war gebrochen.“<sup>23</sup> In einem dieser Bergwerke arbeitete auch der Großvater von Lutz Seiler: „Wenn mein Großvater am Morgen aus der Grube heimkehrte, saßen wir noch in der Küche vor dem Radio. Er kam zu uns herüber und schwenkte seine Hand über dem Holzkasten des Empfängers. Augenblicklich versackte die Musik in einem außerirdischen Knacken und Rauschen. Nahm er die Hand vom Kasten, verschwand der Spuk [...]. Ich erinnere mich auch des bedrückenden Gefühls, das ich angesichts dieser unsichtbaren Kräfte empfand, wenn mein Großvater mir gütig seine Hand auf den Scheitel legte.

Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere prägten diese Zeit. Wahrnehmungszustände der Kindheit, die später wie affine Medien wirken, in denen man die Welt am unmittelbarsten zu spüren vermeint. Deshalb werden daraus Textqualitäten, präpoetologische Axiome, wenn man will, von Kindesbeinen an. Die Heimat als Gangart, auch im Vers: *jedes Gedicht geht langsam von oben nach unten...* zu den rohen Stoffen, den Erzen, den Knochen der Erde, wie sie nach alter Bergbaumythologie genannt sind. Unsichtbar, in der Tiefe war der Raum, der vor unseren Augen herausgeschleudert oder abgepumpt wuchs zum Abraum, zur Halden-Landschaft. ‚Eine Welt im Zwang der Wünschelrute von der Antarktis bis zum Erzgebirge: Uran, Pechblende, Isotop 235! Weit-hinabreichende Neurose!‘ Gottfried Benns *Ptolemäer* entstand 1947, der deutsche Uranbergbau hatte gerade die ersten der am Ende 220 000 Tonnen Uran aus der Erde geholt. 500 Millionen Tonnen radioaktiver Abfall blieben in Ostdeutschland zurück. Aber auf Zwang und Neurose kamen wir nicht beim Anblick der Halden. Nur nachts, mit dem Ohr am Bettgestell, glaubte man etwas zu hören, das unter einem ging. Etwas, wie es Woyzeck, stampfend über die Erde, vernommen haben mußte: ‚alles hohl da unten‘. Diesen Satz hatte ich oft gehört, nachdem das Wasser aus den Teichen plötzlich weggesackt war und gemunkelt wurde, ‚die Wismut‘ habe begonnen, auf der Suche nach den

---

<sup>23</sup> Lutz Seiler: Heimaten. In: Ders.: Sonntags dachte ich an Gott [Anm. 8], S. 31-52, hier S. 34f. Seilers Position ist, wie er selbst schreibt, maßgeblich durch die Untersuchung von Michael Beleites: Pechblende, der Uranbergbau in der DDR und seine Folgen. Frankfurt a.M. 1988, beeinflusst. Vgl. zum Uranabbau in der DDR neuerdings auch Annerose Kirchner: Spurlos verschwunden. Dörfer in Thüringen – Opfer des Uranabbaus. Leipzig 2010.

Adern des Pecherzes unser Dorf zu untergraben. Ich erinnere mich an das seltsame Gefühl unter den Sohlen, wenn ich daran dachte, auf ‚dünnem Boden‘ zu gehen.“<sup>24</sup>

---

---

<sup>24</sup> Lutz Seiler: *Heimaten*, wieder in: *Ders.: Sonntags dachte ich an Gott* [Anm. 8], S. 37; „jedes Gedicht geht langsam“ bezieht sich auf „gravitation“, in: *Lutz Seiler: pech & blende* [Anm. 5], S. 80f. Auf der anderen Seite gibt es in seiner Erinnerung aber auch die Welt der Dinge, der einfachen Dinge, eine Art Körpergefühl für sie und für das Material, aus dem sie gemacht sind. „Meine Erinnerungen“, schreibt Seiler, an diese Zeit [der Kindheit. U.R.] bestehen aus Geräuschen, Dingen und Materialien.“ *Sonntags* [Anm. 8], S. 38.