

Z Ypsilon X

Peter Waterhouse
Z Ypsilon X

Matthes & Seitz Berlin

Lucie Varga in memoriam

I R E N A C N E U B L U G O E

Par la nature des choses, c'est la fausse grandeur qui est transmise.

Znám cenu života a vím, že je to to nejdražší.

for which I have collected enough powder ...

I R E

In einen hellen Wald

Auf der Probe in Železničárka K hörte ich das Sterbenswort. Gefunden mit der Hilfe des alten Hotels.

Es waren die Probenstage im Hotel O in Železničárka K. Wie oft ich dort den Satz sagte: *And are who what*. Endlich anfang, ihn leiser zu sprechen und noch leiser. Als er fast leise war, hörte ich den anderen Satz: in einen hellen Wald.

Niemand war auf der Probe, nur ich. Niemand war in dem Hotel. In der Eingangshalle war nur einer und hörte das leise, leere Hotel, fing endlich an, das Hotel zu hören, und fing endlich an, wie das Hotel zu sprechen, das zu sterben schien und andere Töne und andere Worte sprach, sie schenkte und eine andere Welt aussprach. Durch die Glaswand zur einen Seite war der Wildbach zu sehen. Durch die Glaswand zur anderen Seite der Platz. Ich sah den Bach und den Platz und sagte den Satz und sagte ihn wieder: *And are who what?* Und das Hotel sagte

Und das Hotel sagte

Ich sagte den Satz wieder und wartete. Das Hotel hörte nicht auf zu antworten. Die Halle und der Gang, der Saal, die Küche, Stiege und Stiegenhaus, die Gänge und Schlafzimmer, Stockwerk für Stockwerk, hörten nicht auf zu sagen.

Waren es die Zimmer über der Halle und die Gänge dort oben oder war es allein die Halle oder war es ich, der sagte: in einen hellen Wald?

Ich hörte den anderen Namen des Hotels. Es hieß nicht mehr *Das Hotel O*, es hieß *De Crescend O*. Ich sagte dann etwas Englisch: *O let oh sad*. Das Hotel war so leer und leise, dass die Traurigkeit hervortrat. Sie war im Wort *das*, das nicht ein trauriges Wort war. Alles war so leise, dass die Trauer leben konnte. Das *das* wurde traurig,

sad, Trauer, traurig. Das Hotel O war ein Sterbender und der Wald wurde hell. Die Halle war auf einmal hell, sie war schön. Ich stand in der Eingangshalle. Das Hotel O hieß jetzt De Crescend O, was so viel bedeutete wie: vom wachsenden Nichts, vom Nullwachstum, von der Größe der Stille.

Das Hotel verwandelte den Satz, es half mit, aus dem Satz den anderen zu machen. Die versteckte Trauer, die rückläufig zu buchstabierende Trauer zu finden, das *das*, das nicht zu hören war. Ich dachte an die Gästezimmer und freute mich über sie. Ich dachte an die Gänge und das Stiegenhaus und freute mich über sie und auf sie. Das Hotel sagte nichts und half, den Satz zu finden, der fast kein Satz war oder ein toter Satz oder tote Töne oder ein Toter. Niemand sagte im Hotel: *das*. Kehrt die Stille im Haus das Wort um? Zwei Sprachen waren in diesem Spiel im Spiel, die deutsche und die englische – war eine dritte Sprache im Spiel, die unhörbare, die das stille Musikstück spielte?

War auch die Stimme einer Frau im Spiel, einer Frau, die dunkel war, die schwarzes Haar hatte und schwarze Augen und eine Narbe auf den Lippen und dem Kinn, kaum zu sehen? Die mit mir im Hotel war und nicht im Hotel? Miss Dartle war eine der Frauen in dem roten Buch, das mein Textbuch war, das ich das *Buch vom roten Feld* nannte, der *Copperfield* von Charles Dickens.

Das rote Buch erzählte von Dartle, sprach den Namen *Dartle* zum allerersten Mal aus, als David Copperfield mit einem neuen Namen genannt wurde, als er Daisy hieß. Sein Freund fragte ihn: *my dear Daisy – will you mind my calling you Daisy?* Ein paar Zeilen später: *Miss Dartle*. Jetzt gab es ein Zweierlei, ein Namen-Zweierlei, Daisy und Dartle. Und ein zweites Zweierlei: David und Daisy. Halfen mir die zweierlei Namen, um im Hotel das Zweierlei zu finden in dem Satz mit den Worten *and* und *are* und *who* und *what?* Besonders half Dartle, sie konnte sprechen, ohne zu sprechen. Der Erzähler beschrieb sie so: es schien mir, dass sie nie irgendetwas sagte, was sie sagen wollte. Sie sagte nicht und das war mehr als Sagen, nicht weniger – so beschrieb der Erzähler ihr Sprechen. Sie sagte nicht und dann entstand viel.

Steerforths Mutter – Daisy und Dartle waren zu Besuch in Higgate, im Haus der Steerforths in London –, Steerforths Mutter sagte etwas über das Collestudium ihres Sohns, über seine Vorbereitung auf einen sehr bedeutsamen, ernsten Beruf – *a very grave profession*. Oder sprach sie, ohne es auszusprechen, von einem fatalen

Beruf, einem entscheidenden Fehlberuf? Und Miss Dartle sagte und sagte nichts: *Oh! Yes! That's very true. But isn't it, though? – I want to be put right if I am wrong – isn't it really?* Mrs Steerforth, die Dartles Rede gut kannte und immer aufs Neue verwirrt war und nicht verstand, fragte: *Really what?* Und Dartle sagte und sagte nicht: *Oh! You mean it's not!* War das *not* groß? War im Nichts viel? Dartle sagte: ach! Ja! Wahrlich wahr. Aber ist es nicht, doch? Ich will, dass man mich berichtet, falls es falsch ist – ist es eigentlich? Und Mrs Steerforth fragte: eigentlich was? Und Dartle sagte und sagte nicht: ach! Sie meinen, es ist nicht.

And are who what? Dartle half mir und das Hotel half mir, in dem Satz zu hören und zu lesen, was darin nicht war oder fast nicht oder fast. Wer sprach den Satz in dem roten Buch, den ich vor mich hin sprach, leiser und leiser werdend in dem Hotel, in der Halle, unter den Zimmern, während im Stiegenhaus niemand auf- und abstieg? Es war J. Steerforth. Es war J. Steerforth. Es war J. Steerforth. Im roten Buch war er auf Seite 90 beschrieben. Der Name war zu lesen auf einem Tor vor dem wüstenhaften Pausenhof, im Internat oder im Tartarus oder in der Hölle Salem House. In das Tor schnitzten die Schüler ihre Namen, manche Schüler vielleicht nicht. Steerforths Namen standen auf beiden Seiten des Tors, neben allen anderen. Wo ein Name stand, stand Steerforths Name. Wurde ein neuer Name ins Holz geritzt, ritzte Steerforth seinen Namen zum soundsovielten Mal in das Tor. Auf dem Tor standen mehr Namen, als Schüler eingeschrieben waren in Salem House. Steerforth setzte seinen Namen auf das Tartarustor, er war tot und später taufte er Liebeslied auf den Namen Daisy. Den ich Lied nannte, den nannte er Gänseblümchen. Auf das Tor der Hölle schrieb er seine Namen, wo kein Höllentor war, sagte er *Daisy*. Schrieb auch ich auf die Höllentore? Ich spielte und sagte Namen in Hotels und Häusern, wo keine Höllentore waren? Wäre ich Schriftsteller gewesen, hätte ich auf Höllentore geschrieben. Ich war Schauspieler. Steerforth, mit dem ungenannten Vornamen, mit dem Vorbuchstaben *J*, erst später wurde der Vorname ausgesprochen und ausgeschrieben – war der nicht genannte Name eine Blume, Jasmin, gelbes Johanniskraut oder Jilliflower? –, Steerforth sagte zum ersten Mal zu seinem Freund *Daisy*, als dieser ihm sagte, er werde studieren an einer Universität, und Steerforth widersprach, ich nicht, sagte, *not I*, ich nicht, mein liebes Gänseblümchen – macht es dir etwas aus, wenn ich dich Gänseblümchen nenne, *will you mind my calling you Daisy?* Widersprach Steerforth

nicht so sehr der Universität und dem Studium, vielmehr der Höllenhochschule und dem Studium der Hölle? Denn er war in der Hölle und sah das Ausgangstor: den Blumennamen sagen. Sagen: du bist eine Gans.

Es war J. Steerforth, der den Satz sagte im roten Buch, draußen in Highgate. *And are who what? said Steerforth.* Da hieß er James, seine Mutter empfing ihn zu Hause und sagte *my dearest James*. Da stand auch ein Satz, den ich nicht aussprach, an den ich oft dachte, auch in der Probe. Steerforth hatte seinen Freund eingeladen, nach Highgate mitzukommen, da ein paar Tage zu verbringen außerhalb der Stadt, im Haus der Familie, und seine Mutter kennenzulernen. *As you are in no hurry, come home with me to Highgate, and stay a day or two. You will be pleased with my mother.* Dann stand ein Satz geschrieben über die Mutter, welchen nicht Steerforth sagte. Steerforth wurde von seiner Mutter begrüßt, genauer gesagt von einer alt aussehenden Frau, deren Alter allerdings nicht weit fortgeschritten war in Jahren. Sie stand in der Haustür, als die Pferdekutsche mit den beiden Besuchern vorfuhr am hohen Tor, in Highgate, mit den zwei Zöglingen aus dem Institut mit dem Höllentor. Ihre Haltung war erhaben, ihr Gesicht war schön, schön wie eine Hand, *handsome*. Anmutig, aber auf eine besondere Weise anmutig, nämlich etwa so groß wie eine Hand, wie eine zum Gruß geöffnete Hand. Sie begrüßte Steerforth nicht mit seinem Tornamen, dem ins Höllentor geritzten J, sondern mit allen Buchstaben seines Vornamens, *my dearest James*, und legte die Arme um ihn. Dieser Frau stellte er den Freund vor. *To this lady he presented me.* Nicht wirklich seiner Mutter, denn von der Mutter war nicht die Rede, bloß von einer Frau, die nicht alt war an Jahren. *To this lady he presented me – as his mother.* Erst jetzt war von der Mutter die Rede. Doch wer war die Mutter? War Daisy die Mutter, Gänseblümchen, Liebeslied? *To this lady he presented me as his mother.* Dieser Frau stellte er mich vor als seine Mutter? Oder stellte er die Frau als seine Mutter vor? Wen stellte er wem vor? Wen zeigte er wem? Who is what und wer ist was? Daisy, Tagauge, the day's eye, das sich auftat, wenn die Welt ein heller Wald war, die Blume, die wie alle Blumen eine Tagblume war und *Daisy* genannt wurde. Es war dämmrig an dem Winterabend, als die Kutsche eintraf in Highgate. Die Frau oben auf dem Gipfel von Highgate stand im Dunkel und war dunkel, als sie die zwei Reisenden begrüßte, von der Hölle in die Hölle gekommen.

Doch Liebeslied war nicht in der Hölle, nicht in der Hölle von Salem, nicht in der von Highgate. Der Vater war sechs Monate vor der Geburt von Liebeslied gestorben und seine Mutter hatte Mordstone geheiratet, einen Mordstein und Mörder, und ihn fortgeschickt und er war ohne Mutter, er war ohne Vater und ohne Mutter und ihn stellte Steerforth vor als seine Mutter? Ihn nannte er seine Mutter? Nannte ihn? Nein, so war es nicht. So fing es nicht an in Highgate. In Highgate, dort oben in der Hölle oder im Haus, war es so: Mrs Steerforth begrüßte ihren Sohn, dann den Besucher. Steerforth sagte: *May I present you to ...* Und dann sagte er vielleicht nichts und machte eine Geste, zeigte auf Liebeslied, *beckoned*. Oder er sagte: *this is Lee Bezlitt*. Oder den Vornamen, den er sonst nicht aussprach. Oder er sagte Daisy. Er sagte nicht: *this is my mother*.

Im roten Buch stand geschrieben: *To this lady he presented me as his mother*. Dieser Frau stellte er mich dar als seine Mutter. Dieser Frau als seiner Mutter stellte er mich dar. Was immer Steerforth tat und sagte, er tat es und sagte es vor einer Frau, mag sein Frau als Mutter, mag sein einfach Frau. Im roten Buch war eine Frau, und wer die Mutter war, sagte das rote Buch nicht mit Sicherheit. Droben in Highgate war es wohl anders als im Buch. Im Buch konnte der, der ohne Mutter war und ohne Vater, Mutter sein, Steerforths Mutter. Wer sagte das? Wenn nicht Steerforth seiner Mutter sagte, Daisy sei seine Mutter – wer dann sagte Steerforths Mutter, dass es so sei? Das rote Buch sagte es, die Erzählung sagte es, der Erzähler sagte es: *To this lady he presented me as his mother*.

Gab es zwei Mütter, lady und Daisy? Hörte ich den Schauspieler? Sah ich den Schauspieler? Sah ich in der Halle des leeren Hotel O den Schauspieler, nicht den Schriftsteller, denn den roten Roman hatte kein Schriftsteller geschrieben, sondern ein Schauspieler ... ein Schauspieler ... geschrieben ... gespielt? Gab es einen Schausteller und Schriftspieler? Der jemanden, der jeden zu einem Daisy machen konnte? Die Mutter zu einer älteren Frau, obwohl an Jahren nicht alt? Die Frau zur Mutter? Den Daisy zur Mutter? Und der vielleicht aus lady und Daisy Lady Daisy machen konnte?

War Steerforth tot? Und darum hatte er das Verlangen nach einem Freund? Der ihn zur Welt brachte? Lag er tot und begraben? Pushing up daisies, taten die Toten das, daisies hervorbringen? Und

diese, diese daisies und Gänseblümchen, konnten die Toten auferstehen lassen?

Es gab eine zweite Frau im Speisezimmer, von schmaler, kleiner Gestalt, dunkel, Dartle. Im Gespräch mit ihr war es, dass Steerforth den Satz sagte im roten Buch, in der Dunkelheit, worin ich Helligkeit hörte. Liebeslied lud Steerforth ein, nach den Tagen in Higgate mitzukommen nach Suffolk, nach Y. Es waren Jahre vergangen, seit er ihn zum letzten Mal gesehen hatte, den Mitschüler, damals in Salem House. Zur Wiederbegegnung war es beinahe im Theater gekommen, im Covent Garden Theatre. Beide waren sie in der um Mitternacht schließenden Vorstellung. Liebeslied zum ersten Mal in seinem Leben in einem Theater, der zu Hause in Blunderstone das Theater nicht kennengelernt hatte, dem der Mörder Mordstein nichts erzählt hatte über das Theater, ihn nicht mitgenommen hatte ins Theater oder in den Zirkus, der als Schüler während der Zeit im Institut Salem nichts im Theater gesehen hatte oder in Theaterstücken nur die strengen Problemsteller und Aufgabenaufgeber zu studieren gehabt hatte – Caesar und Prospero, Richard und Hamlet und sogar Polonius – strenge Lehrmeister und Probleme im Textbuch, Caesar ein Problem, Prospero ein Problem, Hamlet ebenso, nicht Mensch, nicht Spieler im Theater, *I pass over all that happened at school*, der nach der Schulzeit als zehnjähriges Lehrling-Kind der Murdstone und Grinby Weinhandel GmbH in den Docks von London die leeren Flaschen prüfen und die beschädigten aussortieren und die guten spülen musste und die gefüllten etikettieren und verkorken und die Korken versiegeln und die fertigen Flaschen verpacken in Holzkisten, und weit und breit kein Theater, obgleich Covent Garden Theatre weit und breit gewesen wäre. Einmal in den Weinhandeljahren war das Theater fast sichtbar geworden, das allererste Schauspielhaus im Leben Liebeslieds. Der Vater eines Mitlehrlings – dieser hieß Mehlig Kartoffeln, nicht weil er so getauft, sondern der Name von irgendjemand in Murdstone und Grinby ihm angehängt worden war, in Anspielung auf seine Blässe oder Mehligkeit auferlegt worden war oder gegeben, *bestowed upon him*, irgendwie auch weggelegt, weggeworfen, ein weggeworfener, hingeworfener Name – war ein Waterman, ein Fährmann oder Bootsmann, er war auch Feuerwehrmann und als solcher angestellt in einem der großen Theater von London, für die Abendvorstellungen, und Liebeslied hatte erfahren und sich gemerkt, dass dort die kleine Schwester des Feuerwehrmanns auftrat und Koblode vorstellte, spielte, tat,

did imps. Und auch ein zweites Mal war es unsichtbar geblieben, das Theater, und ... hatte nichts gesagt, sich nicht gezeigt, fast hatte das Theater ein Theater vor dem zehnjährigen Liebeslied gespielt, fast war das Theater der Kobold oder eine Pantomime gewesen, fast hatte jemand zu dem kleinen Lehrling gesagt, dass er ein Theaterlehrling sei. Wenn ihm der kleine wöchentliche Lohn ausgegangen war, war er durch die Straßen gestreunt. Oft, wenn er kein Geld besessen hatte, hatte er in das Schaufenster eines Wildbret-Ladens geschaut. Manchmal war er bis Covent Garden Market gestreunt und hatte über die Ananas zwischen den vielen Früchten gestaunt. Vielleicht noch mehr als Wild und Ananas hatte den Hungrigen das Adelphi gelockt, ein riesengroßes Bauwerk aus elf Gebäuden, vor denen sich ein Band von Gewölben an der Flussseite hinzog. Lange bevor Daisy am Abend zum Entschluss kam, ins Theater zu gehen, war er eines Abends aus den dunklen Bögen des langen Adelphi Building hervorgetreten und am Ufer hatte ein kleines Wirtshaus gestanden und vor diesem war ein Platz gewesen, ein *open space*, wo Hafenarbeiter, Kohlenlöcher, getanzt hatten. Der zehnjährige Daisy hatte sich auf eine Bank gesetzt und ihnen zugesehen.

Der Siebzehnjährige oder Achtzehnjährige war wieder in London, dieses Mal nicht als Lehrling, dieses Mal auf Anregung seiner Tante, Schulzeit und Lehre waren zu Ende und sie hatte ihm eine Atempause vorgeschlagen, Zeit zum Atmen – dann sagte sie, bei seiner Abreise, am Anfang seiner vielleicht dreiwöchigen, vielleicht einmonatigen Reise nach London und über London hinaus: Umschauen, Denken. Es war auf dieser Reise der erste Abend in London: Daisy, etwas dizzy von einem Glas Wein, das er in seiner Unterkunft zum Abendessen getrunken hatte, im Golden Cross im Stadtteil Charing Cross, entschloss sich, ins Theater zu gehen. *I resolved to go to the play*. Ich blieb stehen.

Hatte er noch eine Erinnerung an Mealy Potatoes, an seinen Vater, den Schiffer auf der Themse und Feuerwehmann im Theater, dem er nie begegnet war, und eine Erinnerung an die, die in den Pantomimen Koblode spielte? Hatte er Erinnerungen an sie – genauer gesagt: löste er sich auf in Vater, Schiffer, Feuerwehmann und allerlei Koblode? Waren ihm in Erinnerung die Kohlenlöcher, die vor dem Adelphi tanzten, genauer gesagt: löste er sich auf in die Tänzer, die sich auflösten in den Tanz? Ich blieb stehen? Hatte ich nicht den Satz aufgelöst und den hellen Wald gefunden? Hatte ich den Satz aufgelöst – *I sat down to look at them* –, um den Tänzern zuzusehen?

I resolved to go to the play. Ich blieb stehen in der anderen Zeit, in der Atem-Zeit, die Daisys Tante ihrem Neffen verordnet hatte, im Moratorium, und dachte an die entwicklungslose Entwicklung, an die wirkliche Entwicklung, die nichts entwickelt und entfaltet, sondern aus dem Gewickelten nichts macht, das Entschiedene entscheidet, das Entschlossene entschließt. Daisy hatte nicht *decided, had not come to a conclusion*, war nicht zu einem Ergebnis gekommen, sondern vielleicht zu einem Anfang – *to dissolve something into some other form, to convert something, to transform it, to reduce it into elementary forms, to pass by dissolution*. Er war zu keinem Ergebnis oder Ende gekommen, sondern kam ganz am Anfang der Reise zum Anfang, verwandelte das Fertige ins Unfertige, in Elemente, und die Elemente waren alle unfertig, in Buchstaben. *I resolved to go to the play.* Ich löste mich auf, hieß das, um spielen zu gehen? Er entschloss sich und dann war er kein Schloss. Er entschied sich, er ließ sich von sich scheiden, um zu spielen. Er ging Julius Caesar anschauen, der in dem Schulbuch ein Problem war, wo sogar Polonius ein Problem war und der Traum ein Mittsommernachtstraum, aber auf der Bühne wurde das Problem in unfertigen Stoff verwandelt und im Schauspielhaus standen die hellen Wälder und die helle Welt.

Beide waren sie in der um Mitternacht schließenden Vorstellung, und als sie um Mitternacht aus dem Theater traten, regnete es und die vielen Regenschirme hatten keinen Platz im Regen und die Kutschen hatten keinen Platz zwischen den Regenschirmen und die Lichter der Straßenlaternen konnten nichts aufhellen und der Lichtschein schien nur im Lichtschein. Im Golden Cross erst sahen sich die beiden. Steerforth sagte: ich bin noch kein halbes Dutzend Stunden in der Stadt und die habe ich im Halbschlaf und grummelnd verloren im Schauspiel. Liebeslied sagte: ich war auch im Schauspiel. Was für eine vergnügliche und herrliche Sache, Steerforth. Ungefähr so antwortete er dem Freund, der im Theater nichts Vergnügliches, Herrliches gesehen hatte. Steerforth lachte laut.

I resolved to go to the play. Ich löste mich auf, um ins Theater zu gehen. Ich verlor mich. Ich verlor mich und ging ins Helle. Steerforth war unverloren ins Theater gegangen oder ins Elend. Aber er entdeckte in Liebeslied, was er im Theater hätte entdecken können, den Anfang und das Helle, und er nannte den Anfang und das Helle Daisy. Er sagte dem glücklichen, verlorenen Theatergänger, dem Gedankengänger: du bist ein wirkliches Gänseblümchen. Das Gänseblümchen im Gras, bei Sonnenaufgang, ist nicht frischer, neuer,

anfänglicher und weißer und heller als du. Ich bin auch im Covent Garden Theater gewesen und eine langweiligere Beschäftigung gibt es nicht. Daisy – bezeichnete Steerforth seinen Freund als Gänseblümchen, weil das Gänseblümchen nicht wusste, dass der zweite Tag der zweite war, der dritte der dritte, der vierte der vierte, und weil Liebeslied alles zum ersten Mal tat und auch das zweite das allererste war und das dritte Mal und alle Male immer noch die ersten waren und auf den ersten Tag der Welt der erste folgte und auf diesen wieder der erste? Liebeslied sollte eine dreiwöchige oder einmonatige Reise machen, so wünschte es die Tante, doch es wurde eine eintägige Reise, fast eine eintönige. Und Steerforth, den das Schauspiel gelangweilt hatte, wahrscheinlich zu Tode gelangweilt hatte, sah, obgleich er über ihn lachte, sah wie in der Früh den Sonnenaufgang, dass sein Freund ein Eintägiger war, ein Anfänger, und dass er noch einen anderen, zweiten Freund hatte, eine Freundin, welche Welt hieß, und dass er in einem hellen Wald mit den zweien war. Noch nicht ganz in einem hellen Wald war, noch nicht ganz geboren war, das Licht erblickt hatte, aber Daisy schenkte ihm das Leben und war seine Mutter.

Sie luden sich ein. Steerforth lud den Freund nach Highgate ein. Dort lud der Freund Steerforth ein nach Y. Mrs Dartle hörte den beiden Freunden zu. Wie sie sprach, das nannte der Erzähler des roten Buchs *to insinuate*. Ihre Ansichten in allen Fragen, ihre Berichtigung alles Gesagten, das, was ihr missfiel, insinuierte sie immer auf die gleiche Weise. Sie tat ihre Meinung nicht geradewegs kund. Sie deutete sie an. In ihrer Rede gab es etwas Unmerkliches, sie sprach und dabei sprach sie nicht aus. Als Mrs Steerforth, vielleicht nicht so ernst gemeint, daran zweifelte, dass das Collegenleben ihres Sohns wirklich ein Studium war, sagte Dartle: *But isn't it, though – I want to be put right if I am wrong – isn't it really?* War es ihre Meinung? Aber ist es nicht, andererseits – man berichtige mich, falls ich mich irre –, ist es eigentlich nicht. Welcher Meinung war sie? Dass der Student ein Faulpelz war? Dass er dort in Cambridge nicht studierte?

Isn't it really? – Really what? said Mrs Steerforth. Oh! You mean it's not! returned Mrs Dartle. War sie jetzt der Meinung, dass der Student studierte und nicht faulenzte? Dass er nicht faulenze, das hatte Mrs Steerforth nicht gesagt. Mrs Steerforth hatte nicht *not*

gesagt, sondern *what. You mean it's not* – Dartle gab ihrer Freundin eine andere Bedeutung. Aus *what* wurde *not*.

Dass Dartle also froh war, dass Mrs Steerforth nicht gesagt hatte, er faulenze – das konnte kein Frohsinn sein. Ich bin froh, das zu erfahren. Jetzt weiß ich, was zu tun ist. Das ist der Vorteil des Fragens. Ich werde nicht mehr zulassen, dass in meiner Anwesenheit vom Lotterleben und Geldverschwenden und so weiter die Rede ist, im Zusammenhang mit der Universität.

Dartle wusste wahrscheinlich oder ahnte, dass der Student sich an der Universität zu Tode langweilte. Warum also die Freude, die keine war? Jeder im Haus wusste, dass Miss Dartle, wenn sie sagte, sie sei froh, nicht meinte, dass sie froh sei. Was sie sagte, war nicht Meinung, sondern Umweg, der auch ein Weg durch die Stille war. Vielleicht war sie die Stille im Haus? Zumeist hörte sie zu. Versuchte sie, in der Sprache und in der Welt etwas zu hören, was still war? Wer ihr zuhörte, hörte fast nicht mehr die Worte, fast die Stille. Ich bin sehr froh, das zu erfahren, das zu hören. Sie war froh, das zu hören – doch sie hatte nichts gehört. Sie war froh zu hören, dass der Student kein Faulenzer war. Aber das hatte niemand gesagt – und Dartle hörte das Nichtgesagte. Nicht das Verschwiegene, nicht die versteckte Meinung, sondern wirklich die Stille. War sie froh über die Stille? Weil die Stille schön war? War die Zögerlichkeit der Stille so schön? Waren in der Stille Zaudersprüche zu hören? Zauderten in der Stille die Elemente? Zauderten sie, eine Verbindung einzugehen?

Liebeslied hörte die Stille, hörte das Zögern. Warum zögerte er nicht selbst, als Steerforth die Einladung nach Y annahm und sagte, es sei eine Reise wert, die Wahlfamilie seines Freundes kennenzulernen? Doch er sagte nicht: die Wahlfamilie. Er sagte: *to see that sort of people*. Diese Art von Leuten zu sehen. Liebeslieds Herz hüpfte vor Freude. Warum hüpfte das Herz? Die Hüpferin, die Springerin, die Schnellende, Miss Dartle schnellte hervor oder zögerte. Steerforth hatte die Worte in einem Ton gesagt, der Dartle missfiel. Sie unterbrach das Gespräch über die Reise. Sie sagte: *Oh, but, really?*

Ebenso wie ihre drei Worte sprachen die drei Pausen nach *oh* und *but* und *really*. Ihr Ausruf rief fast aus sechs Worten, aus drei gesagten und drei anderen, aus drei merklichen und drei unmerklichen. Was spielte sich dort ab in den unmerklichen? Sprach da die Discretion? Sprach da das feinere Gefühl? *That sort of people* – *Oh, but, really?* Sie hörte die Degradierung. Vielleicht hörte jeder im Haus in

Highgate die Entwürdigung. Dartle sagte nicht: Degradierung. Sie sagte *oh*, sie sagte *but* und sie sagte *really*. Sie sagte

Sie sagte Sie sagte

War zu hören, wenn Miss Dartle plötzlich und kurz sprach und eingriff ins sprachliche Geschehen, war zu hören, dass es vor dem Sprechen eine stille Zeit gab, eine Pause gab, und die Pause war nicht leer, sondern voll von dem, was Steerforth nicht sagen konnte? Waren die Stille vor der Sprache und die Pause und das Zögern erfüllt von einer Fülle, einer Fülle an Anerkennung und Würdigung und Glauben? Dartle zweifelte an Steerforth, an seinem Studium, an seiner Bildung, an seinen Gefühlen, an seinem Ton. Zweifelte Dartle, weil es in der Stille und Pause vor der Sprache so viel Würdigung und Glauben gab? Zweifelte sie, weil es den größeren Glauben gab? Zweifelte sie, weil es das Zögern gab, weil es die Kraft der Verzögerung gab?

Gleich zögerte sie wieder und ich mit ihr; ich konnte fast nicht denken vor Zögerlichkeit. Ich zögerte, mit ihr, und das Zögern schien eine andere Art des Denkens zu sein. Das Zögern ist schön, dachte ich und zögerte schon wieder. Die Schönheit ist ein Zögern. Sie sagte: *Do tell me. Are they, though*. Sie zögerte, weil es die Würde gab, die Anerkennung, den Glauben. Sie stammelte. Sie war unentschieden. Sie sprach unentschieden. Sie war sich unsicher. Zögern, in Verzug geraten, im Ziehen und Gehen stecken bleiben?

Vor dem Gespräch über die Reise nach Y, als Mrs Steerforth über das Studium ihres Sohns gesprochen hatte, über sein wildes Leben oder Studentenleben, hatte Rosa Dartle – aber Rosa war gar nicht ihr Name, nur die beiden Steerforths nannten sie Rosa –, um eine Aufzählung zu beenden, *and so forth* gesagt. Und so weiter. Aber der Ausdruck stand im Gegensatz zum deutschen Und-so-Weiter. *Andsoforth*, widersprach sie sich unmerklich, so unmerklich wie möglich? *Andsoforth*, unmerklich übersetzte sie den Namen der Steerforths, unterbrach ihn. Die Stammelnde sagte: es geht nicht weiter. Die Welt geht nicht weiter und weiter, sondern fängt jetzt an und jetzt.

Ach, so, wirklich. Sagen Sie. Sind sie, eigentlich?, sagte Rosa.

Steerforth fragte: sind sie was? Und sind wer was? *Are they what? And are who what?*

Jetzt sagte Rosa Dartle zum ersten Mal, was sie meinte. Sie meinte diese Art von Leuten. *That sort of people. Are they really animals, and clods, and beings of another order?* Sind sie eigentlich Tiere und Klötze und Wesen von einer anderen Ordnung? Sie sprach zum

ersten Mal, ohne zu stammeln, ohne zu zögern. Oder war da das Zögern? Waren die Fragen so gestellt, dass Steerforth nicht die Antworten geben konnte? Er bejahte die andere Ordnung und Gattung, sie waren Tiere und Klötze. Daisys Leute in Y waren grobe und ungebildete Leute, arme Leute, gefühllos. Er konnte die Frage nicht anders bejahen: ja, Wesen von einer anderen Ordnung, Tiere einer anderen Ordnung als ich Tier, Klötze von einer anderen Gesellschaft von Klötzen als ich Klotz. Wesen, die meinen Weltuntergang überleben.

Rosa Dartle sprach so, dass Steerforth nicht recht Englisch sprechen konnte. *And are who what*, das war nicht mehr ganz Englisch, es war eher nichts als irgendetwas. In seinem Satz fehlte der Satzgegenstand. Der Satz war leer. Aber er war voll von Fragen. Kein Gegenstand, nur Fragen. Und es war schön, wie die beiden miteinander sprachen. Rosa zog Steerforth ins Stammeln hinein. Sie zog und zögerte ihn. *And are who what*, eine unbeholfene Frage und grob und direkt, aber schön. Sein Satz war ein schöner Klotz. So ließ sich das im Englischen nicht sagen. Vielleicht war es ein bisschen tierisch gesagt? Ich wollte sagen, wie schön das weniger Schöne war, und sagte: in einen hellen Wald.

N A C 1927 veröffentlichte der Verlag Halton & Truscott Smith, der in seinem Firmenzeichen die Worte *DELECTANDO PARITERQUE DOCENDO* zeigte, die Briefe von Charles Dickens an Mark Lemon. In dem Buch stand auf so gut wie jeder Seite Mark Lemons Name geschrieben und Lemon sprach kein Wort. Durch das Buch ging die Stille Mark Lemons. Auf die vielen Fragen gab er keine Antwort.

Beide waren sie Schauspieler, als der Briefwechsel anfang, als die Freundschaft anfang; der Briefwechsel, der sich in dem 1927 veröffentlichten Buch verwandelte zu einem Wechsel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Alle Daten waren in dem Buch begleitet von keinen Daten, auf alle Briefe kam kein Brief zurück, alle Fragen blieben Fragen und die Schwierigkeiten, die das Aufführen von Theaterstücken, das Proben, die Auswahl von Schauspielerinnen und Schauspielern begleiteten, blieben ungelöste Schwierigkeiten oder waren auf einmal aus unbekanntem Grund keine mehr.

Schon im zweiten Brief, geschrieben im Juni 1847, an einem Freitag, regte Dickens die Verschiebung einer Probe auf Montag an und fragte Lemon, welche Zeit am Montag er vorschlage. Mark Lemon schlug keine Zeit am Montag vor in dem Buch. Er antwortete nicht auf Dickens' Sorge, die eine Verschiebung der Probe und eine Verschiebung des Theaterstücks ihm bereitete. In dem Buch mit den Briefen war die Verschiebung – das *postponing* – größer, fast endlos, fast zeitlos, dauerte noch an 1927. Lemon schlug keine Zeit am Montag vor, er sagte gar nichts über die Zeit. Dickens' Brief war geschrieben wie an einen außerhalb der Zeit Lebenden oder ohne sie Lebenden oder nicht auf sie Achtenden. Lemons Zeitlosigkeit wurde von Brief zu Brief zeitloser, seine Stille stiller und stiller, horchender.

Manchmal überfiel und überschüttete Dickens ihn mit Plänen und Fragen. War Lemon ein trauriger Mann? Ein paar Jahre, bevor

er Dickens kennenlernte, war das *Jest Book* erschienen. In dem dreihundert Seiten langen Buch war, bis auf das kurze Vorwort, kein Wort von Lemon. Waren Schauspieler Menschen, die nichts sagten? Vielleicht zählte Mark Lemon zu den Schauspielern, die zu spät waren und traurig. Er schien nie zu Dickens zu kommen, zum dringenden Gespräch oder zu Besuch. Vielleicht waren seine Briefe in dem Buch nicht abgedruckt, weil er so zögerlich war, so abwesend und traurig. Vielleicht wurde Lemon in dem Buch der Briefe sichtbar ohne Briefe, vielleicht sichtbarer und wirklicher als Dickens. Wirklicher ohne Antworten.

Im *Jest Book* schrieb Lemon nichts. War das alles nicht sein *jest*, seine Heiterkeit? Auf dem Buchumschlag saß ein Jester, ein Narr. Auf dem Frontispiz saß derselbe vor einem lachenden Publikum in einem Wirtshaus. Vor ihm stand ein Mädchen oder ein Bub, bewaffnet mit einem Dolch, der am Gürtel hing. Das Kind oder der kleine Mensch lachte nicht, schaute in das Gesicht des Narren und streckte die rechte Hand aus. Unsichtbar die linke Hand, und die Hände klatschten unsichtbar. Die Zustimmung war keine heitere Zustimmung. Die Zustimmung galt etwas anderem als der Heiterkeit der Erzählungen des Narren. Vielleicht galt die Zustimmung einem, der nicht da war, der nichts sagte, keine Sprüche machte und keine Anekdoten hatte, *choicest anecdotes and sayings*. War Lemon traurig und darum ein Schauspieler? Wollte er Dickens nicht antworten – auch in den Briefen nicht, die er Dickens schickte, die im Briefbuch nicht veröffentlicht waren? Das Buch wurde in der Stummfilmzeit veröffentlicht. Übernahm darin Mark Lemon die Stummfilmrolle?

Alles sagte Lemon nicht in den beiden Büchern. Er war traurig da und da. Doch das eine Buch war ohne Fehler und das andere war nur aus Fehlern. In beiden Büchern war Lemon nicht zu hören. Und seine Trauer war zu hören. Hörte Lemon die eigene Trauer nicht? Er kannte das stille Buch nicht, das erst 1927 erschien. Das Buch erschien siebenundfünfzig Jahre nach seinem Tod. In dem späten Buch wurde Lemon traurig, endlich. Endlich war der Traurige ganz traurig. Endlich spielte er im Stummfilm.

Wie traurig war Lemon in dem anderen Buch, das er nicht schrieb? Darin sammelte er tausendsiebenhundertelf Scherze und

Sprüche. War es ein Buch der Sprüche oder der Wörter? Ein Wörterbuch? Es sammelte nur Wörter, die zu Fehlern wurden. Sprachen in der riesengroßen Sammlung, in dem tausendteiligen Buch, nur die Worte, die einen Fehler machten?

Im Spruch CX kam Mr. Collins in die Stadt, er war ein Dichter. In der Überschrift hieß er *The Late Mr. Collins* und die Überschrift machte einen Fehler. In der Überschrift war er verstorben – *late* – dabei lebte er und kam in die Stadt. Er kam mit Verspätung in die Stadt, einen Tag nach der Abreise der jungen Frau, die er liebte. Seine Ankunft war spät, *late*, so wurde auch er selbst spät, im Englischen allerdings nicht nur spät, sondern auch tot.

Collins kam zu spät, Collins war auch tot. Dass er tot war, das war der Fehler, die Sprache machte einen Fehler, aus einem Reisenden einen Toten. Collins war irrtümlicherweise tot. Oder starb er wirklich? War er das, was die Sprache falsch sagte? War er tot und war das nicht zu sagen, nur so fehlerhaft zu sagen? War er wirklich tot und die Sprache hatte kein richtiges Wort, um *tot* zu sagen? (Sie war immer eine Wahrsagerin, keine Totsagerin? Sie sagte sogar: Totgesagte leben länger.) Sammelte Mark Lemon den Spruch CX, weil er selbst tot war und es nicht sagen konnte? Er war zu tot, um tot zu sagen. Hätte er gesagt, er sei tot, alle hätten haha gesagt. Indem *Collins, the poet*, zu spät kam, starb er? Schrieb Lemon den Scherz, weil er scherzte? Kam auch Lemon immer zu spät oder nie?

Der zweite Fehler war der Zeitpunkt der Ankunft. Collins kam in die Stadt, als die geliebte Frau soeben verreist war. He *said, how unlucky he was, that he had come a day after the fair*. Er traf die Frau nicht an. War er unglücklich, *unlucky*, traurig? *Unlucky*, war das ein Gefühl oder war es eine Freiheit? War Lemons Freiheit zu sehen, die er in der Traurigkeit fand? Dass *Collins, the poet* spät war und tot, machte ihn das unglücklich und frei? Und Lemon? War er frei und glücklich, weil er todtraurig war?

Collins sagte, dass er einen Tag nach dem Jahrmarkt in die Stadt gekommen sei. *A day after the fair*. Die fünf Worte waren im *Fest Book* kursiv geschrieben, hervorgehoben, da war der Scherz, der Fehler. *A day after the fair* – es bedeutete: nach dem Jahrmarkt. Es bedeutete auch: zu spät. Und es bedeutete: nach der Schönheit. In *fair* waren zwei Worte, *fair* war das Fest, die Feier. Und *fair* war das Schöne, die Schöne. Collins sagte zweierlei: er kam in die Stadt nach dem Ende des Fests; er kam in die Stadt nach dem Ende der Schönheit. In der Stadt kein Fest mehr, in der Stadt die Schöne nicht mehr.

In der Stadt war kein Glück. Collins war also unglücklich, *unlucky*, doch er war nicht *unhappy*, unglücklich, traurig. Er sagte nicht: *how unhappy he was*.

Lemon sammelte den Spruch CX. Er erzählte vom Glück ohne Schönheit, vom unglücklichen Glück. Collins fand nicht sein Glück in der Stadt. Es war eine Stadt ohne Glück. Also freier als die anderen Städte. Zum Glück fehlte das Glück in der englischen Stadt.

Lemon antwortete nicht in der 1927 erschienenen Ausgabe der Briefe und Fragen und Einladungen an ihn. Jeder Brief war adressiert an Lemon, manche an die Zitrone, *my dear Lemon*. Meine liebe Zitrone. Das ganze Buch war an ihn adressiert. Waren die Briefe nicht alle wie vorbereitet auf seine Stille, auf sein Unglück, auf seine Unerreichbarkeit? Der Vielschreibende, Dickens, schrieb an den Wenig- oder Nichtschreibenden. Schrieb er an den, den er im Gehen, im gemeinsamen Gehen, erreichen könnte? Er schrieb: *We might walk up to Hampstead, and dine one day – to-morrow, for instance, would suit me very well, if we left here at 3. Can you manage that? If you reply >Yes,< I will send up in the morning, and order a bit of fish and steak. If you say >No,< say what day would suit you better. >reply, reply, re-ply!<*

In dem Buch war keine Antwort. Vielleicht kam ein Antwortbrief. Vielleicht verlor er bald den Brief. Es kam vielleicht eine Antwort – aber war der Einladungsbrief nicht an einen geschrieben, der nicht antworten würde, der beherzt gebeten werden musste, zu antworten; der auf die eindringliche Bitte wohl nicht antworten würde und nicht kommen? Denn er war zu traurig? Frei in seiner Traurigkeit, in seiner Zurückhaltung, in seiner Einsamkeit? Verlass dein Unglück einmal, besuch mich – dachte der Briefschreiber so, wenn er an den Nichtschreiber dachte?

Come along!, geschrieben am Mittwoch, den 11. August 1847, von der Isle of Thanet. Darauf antwortete Lemon vielleicht. Doch die Einladung an Lemon war nicht einladend, sie war eine Aufforderung, ein Ruf. Lemon musste geweckt werden aus dem Schlaf, war schwer zu wecken, schwer einzuladen, würde nicht kommen auf die Insel, weil er zu einsam war. Das Buch mit der Korrespondenz von Dickens und mit der fehlenden Korrespondenz, erzählte es mehr von Lemon als von Dickens?

Geschrieben am Freitag, den 6. August 1847: *All you have got to do is to write and say when you are coming. Please do that, Mister Rigmarole, and I'll meet you on the shore whenever and wherever it be.*

Die Worte – wann auch immer, wo auch immer – beschrieben die Unwahrscheinlichkeit des Besuchs. Und die große Bereitschaft des Einladenden, seine Heftigkeit. Die gefürchtete Heftigkeit? Lemon konnte jederzeit kommen, da er nie kam. Und der Besucher konnte überall ankommen, auf der ganzen Welt – *wherever*. Dickens würde den Besucher an jeder Küste, auf jedem Strand empfangen und überall. Überall war Dickens.

Dieser *Mister Rigmarole*. *All you have got to do is to write and say when you are coming. Please do that, Mister Rigmarole*. Lud Dickens den Freund auf diese Weise ein, weil er wusste, dass Lemon nicht kommen würde? Nicht antworten würde? Auf welche Weise? Ihn so drängend, zu schreiben und zu sagen? Wusste Dickens, dass Lemon nicht schrieb, nicht nur den Brief nicht schrieb, sondern alles nicht schrieb? Dickens schrieb alles, in riesengroßen Büchern? Lemon alles nicht? *Mister Rigmarole*. Schrieb Lemon nicht, weil er ein *Rigmarole* war einer, den man als *Rigmarole* bezeichnen konnte – ein Wort, von dem niemand wusste, woher es kam, wie es entstanden war, dem man nicht ansehen konnte, was es sagte? Was sagte es? Es sagte etwas über die Sprache, die Unordnung in der Sprache, über eine Sprechweise, die wenig bedeutete. Es sagte etwas über eine fast unbekannte Sprache, eine nicht leicht zu sprechende Sprache, voll von schwierigen Gedanken, sogar Ungedanken. Ein *Mister Rigmarole* sprach manchmal so, als wenn er nicht denken würde; sprach manchmal so, als würde er nicht sprechen. Und so einer sollte auf Dickens' Brief mit einem Brief antworten? Konnte ein *Mister Rigmarole* keine Antwort schreiben?

Der Brief vom 6. August 1847 begann mit der Aufforderung, zu schreiben. *My dear Lemon, Write about! – Lord love you, I have a million of theatrical things to write about to you.* Was wollte Dickens von Lemon? Er hatte eine Million Dinge zu sagen, wollte ihn mit der Million fast überfallen, erdrücken. Doch der andere sollte nicht über eine Million schreiben, er sollte bloß schreiben *über*. Was wollte Dickens von Lemon und *Rigmarole*? Dass er über nichts schrieb? Dieses nichts, nichts Bestimmtes vielleicht, war es mehr als Dickens' Million? War auch Lemons Einsamkeit reicher und größer als eine Million? Lemon kam nicht zu Besuch, schrieb nicht. Sein Tag war *the day after the fair*, der Tag nach der Schönheit, die Nachschöne.

War es immer der Nachttag und immer die Nachnacht und waren die Träume Nachträume, war er draußen aus dem Jetzt, in einem Immer und Überall, war er *out* – so hießen die vielen Ausgänge von Dickens und Lemon – und konnte er schreiben über *out*? *About out*? Konnte er also schreiben *about*? Sein Freund schrieb ihm am 6. August 1847: *Write about!* Dickens schrieb an *David Copperfield*, schrieb an *Dombey and Son*. Lemon schrieb an niemanden. Lemon schrieb *The Jest Book*, ohne zu schreiben.

Also gingen sie, gingen aus. Dickens nannte die Fußreisen *outs*. Er ging mit Lemon aus. Es war nicht leicht, mit Lemon auszugehen, der selten zu Besuch kam. Oft hatte Dickens Millionen von Dingen, aber keinen Lemon. Nachts, den 4. Juli 1847, schrieb Dickens einen Brief an Lemon, in welchem er ihn *my dear Stranger* nannte. Warum? Dickens sagte weiter nichts über die Fremdheit des Freunds. War er fremd, weil er ein Rigmarole war? Alles durcheinander brachte? Doch der Brief war ein regelrechter, nicht ganz regelrechter Geschäftsbrief, er richtete sich an das Organisationstalent von Lemon. Dickens bat Lemon in dem Brief, die Schauspielerinnen zu bezahlen und über die Höhe des Honorars mit Mrs Romer zu verhandeln. Zweitens, mein lieber Fremdling (Nachträumer, Nachdenker und Nachbar?), könntest Du zu Wilson gehen und ihn und seine Perücken versichern – und insbesondere ihn drängen, dass mein Bruder Augustus in *Cash* die leichte Perücke zu tragen hat, die er beim ersten Mal trug, und nicht die dunkle Ojibwa-Perücke beim zweiten. Denn ich befürchte, der Anblick des zweiten Haaraufsatzes könnte mich dazu bringen, Brudermord zu begehen.

Es gab keine Antwort. Vielleicht schickte Lemon einen Antwortbrief. Doch war er vielleicht bald verloren. In dem Buch der Briefe war die Antwort nicht erhalten – und etwas anderes war da. Lemon sagte nicht, dass er Wilson besuchte, dass er mit Mrs Romer verhandelte und die Schauspielerinnen bezahlte. Er sagte nichts über die Perücken, den Haaraufsatz und das Haar der Ojibwa und den Brudermord. Was die Ojibwa in Kanada trugen, waren es Perücken? *Ojibbeway* schrieb Dickens. War der Name falsch geschrieben? Berichtigte ihn Lemon nicht? Die Nähe der beiden Worte – *Ojibbeway* und *Brudermord*. Was tun? Brudermord. Die Gefahr. Was tun? Waren beide Worte so groß wie die großen Romane? Wollte er den