
Magnus Wieland

TRIPTYchon

*Bernward Vespers »Reise« zwischen
Psychedelik und Psychologie des Schreibens*

Bernward Vespers Romanessay *Die Reise* (1977) gilt als eindrückliches Zeitdokument der Generation von 1968 und ist überdies ein formal wie inhaltlich gewagtes Prosa-Experiment. Der Text präsentiert sich als psychedelischer Versuch der Vergangenheitsbewältigung, bestehend aus zwei Erzählebenen: dem biographisch-linearen *Einfachen Bericht* und den assoziativen Erlebnissen unter Drogeneinfluss. Alternierend zum *Einfachen Bericht*, der die Kindheitsgeschichte Vespers und dessen zwiespältiges Verhältnis zu seinem Vater, dem nationalistisch gesinnten Schriftsteller Will Vesper, aufarbeitet, sind immer wieder längere Passagen eines Drogenprotokolls dazwischen montiert, die dem Text insgesamt eine komplexere, mehrschichtige Struktur verleihen. Allerdings ist der Montagecharakter von Vespers *Reise* auch auf den Umstand zurückzuführen, dass es sich bei dem Romanessay um ein Fragment handelt, das postum ediert wurde. Nachdem Vesper alle Höhen und Tiefen seiner Sucht durchgestanden hatte, nahm er sich 1971 in der Psychiatrie das Leben. Wie das von Vesper zum Druck autorisierte Buch letztlich ausgesehen hätte, wissen wir schlichtweg nicht, doch gibt es in den nachgelassenen Materialien Hinweise, die einige Vermutungen zulassen. In einem der ersten Briefe an den Verleger KD Wolff spricht Vesper von einer »Montagetechnik« als »Erzählweise«, die er derzeit aufgrund mangelnder Konzentration aber nicht durchführen könne, deshalb sei das Manuskript vorerst nur eine »Materialsammlung« mit »zu viel Reflexionen« durchmischt.¹ Zudem bemerkt Vesper: »Wir haben in Deutschland keine Tradition. D. h. jenseits von Realismus, Bekenntnisliteratur und »fiction« – nichts.« (*R*, 607) Vesper spricht hier vermutlich auf das Fehlen experimenteller Montage- und Cut-up-Literatur an, die zu diesem Zeitpunkt in Deutschland tatsächlich gerade erst im Begriff war, sich zu formieren.² »Deshalb«, das heißt aufgrund dieses Desiderates, enthalte sein Manuskript »auch die zahlreichen Reflexionen über das Schreiben, die natürlich größtenteils rausfliegen, Baugerüste!« (Ebd.) Letztlich sind sie aber doch in die fragmentarisch publizierte Fassung, die in vielen Teilen noch Entwurfscharakter besitzt, aufgenommen worden und vermitteln dem Leser heute ein Verständnis von Vespers zwar nicht mehr durchgeführten, aber zumindest intendierten

Schreibstrategien. Auf diese »Baugerüste« konzentrieren sich die folgenden Ausführungen vorwiegend.

In den »Materialien zu Cut-Up« führt Johannes Ullmaier namentlich auch Vespers *Reise* auf, ohne diese Zuordnung im Begleitessay näher zu erläutern.³ Im strikten Sinn kann Vespers Roman auch nur bedingt der Cut-up-Literatur zugerechnet werden, zumal Vespers Schreibtechnik materiell weder auf syntaktischen Schnitt- noch auf kombinatorischen Zufallsverfahren beruht.⁴ Doch weitete sich zum einen das Begriffsspektrum des Cut-up zu Beginn der 1970er Jahre von einer besonderen Schreibtechnik auf die gesamte Lebenshaltung der Beat- und Undergroundkultur aus,⁵ zum anderen bestehen inhaltlich durchaus Affinitäten zwischen der Cut-up-Ideologie und Vespers eigenem literarischem Verständnis, nicht zuletzt was die durch Drogen induzierte Selbstinspektion anbelangt.⁶

Anhand drei der von Ullmaier genannten Funktionen des Cut-up lässt sich im Detail zeigen, wie Vesper im kritischen Dialog mit der Cut-up-Literatur zu einem eigenen Schreibverständnis gelangte, bei dem das psychedelische Moment verstärkt in ein psychologisches umschlägt. Das betrifft erstens die kommunikationskritische Funktion, welche die mentalen Präformierungen durch Sprache und Medienformate mittels experimenteller Schreibweisen auszuhebeln sucht (I); zweitens die psychedelische Funktion, welche die halluzinogenen Reisen und die Rauscherfahrung durch abschweifende Schreibweisen simulieren will (II); und schließlich die psychoanalytische Funktion mit dem Anspruch, nach dem Vorbild der surrealistischen *écriture automatique* »das eigene Unterbewusstsein« zu erforschen (III).⁷

I. Cut-up-Technik als Medienkritik

Zweifelsohne war die Beat Generation den Drogen nicht abgeneigt, ihre literarische Ambition richteten sie jedoch auf experimentelle Schreibtechniken, die »auf nicht-chemischem Wege, d.h. ohne Anwendung von Drogen«⁸ neue Durchblicke und Verbindungen provozieren sollten. Der Anspruch der Beat-Poeten in den 1950er Jahren war somit ein doppelter und mithin auch ein reziproker: Einerseits sollte der rauschhafte Zustand möglichst genau protokolliert werden, was unkonventionelle Aufzeichnungsmethoden bedingte; andererseits sollte die Auflösung konventioneller Erzählverfahren umgekehrt auch ein solches Rauscherlebnis simulieren oder gar hervorrufen – und zwar sowohl auf Seite des Rezipienten als auch des Produzenten, zumal sich angeblich psychedelische Effekte beim Praktizieren der sogenannten Cut-up-Methode von allein einstellen sollten.⁹ Diese Technik, die ihre Wurzeln in satirischen

Cross-Reading-Verfahren besitzt,¹⁰ wurde durch William S. Burroughs und seine Cut-up-Romane wie *Junkie* (1953) oder *Naked Lunch* (1959) als Darstellungsmittel für die dissoziierte und diskontinuierliche Wahrnehmung unter Rauschgifteinfluss populär gemacht. Entwickelt hat Burroughs sie gemeinsam mit dem Maler Brion Gysin: Im Kern besteht sie darin, in einer Art Zufallsmontage aus bereits bestehenden Texten neue Satzkombinationen zu erstellen. Zu diesem Zweck werden Textseiten (häufig von Zeitungen) zerschnitten und neu arrangiert (*cut-up*), oder eine Seite wird in der Mitte gefaltet, über eine andere gelegt und dann integral über den Falz hinweg gelesen (*fold-in*). Im Resultat ergeben sich so aus vorgefundenem Sprachmaterial neue, überraschende, mitunter absurde oder erstaunlich treffende, immer aber unerwartete Sinneffekte.¹¹

Für seine Romane modifizierte Burroughs die Cut-up-Methode. Ein nicht unwichtiger Unterschied besteht zunächst darin, dass es nicht mehr nur vorgefundene, sondern auch eigene Texte sind, die seziert und neu kombiniert werden. Zudem (und das ist der zweite Unterschied) finden diese Modifikationen weniger auf syntaktischer, sondern mehrheitlich auf assoziativer Ebene statt. Konkret besteht der Romantext von *Naked Lunch* aus verschiedenen »association blocks«, die über »intersection points« miteinander konfiguriert sind. Diese *intersection points* markieren also einerseits Schnittstellen zwischen den diversen Textstücken, andererseits dienen sie, wie Burroughs anmerkt, als aleatorischer Einstieg in den Text: »Man kann sich über jeden intersection point einen Zugang zu »Naked Lunch« verschaffen.«¹² Entsprechend sieht es der Autor auch nicht vor, dass sein Buch zwingend linear, von vorne nach hinten, gelesen wird, sondern die Lektüre kann in beliebiger Reihenfolge erfolgen: »die einzelnen Teile können auf jede Art angeordnet werden, man stellt sie hin und her.«¹³

Hinter diesem dynamischen Kompositionsprinzip steckt ein medienkritisches Kalkül, das durch Buchdruck und Typographie festgelegte Rezeptionsmuster medial gezielt unterlaufen und durchbrechen will: Das Cut-up-Verfahren widersetzt sich der linearen Struktur herkömmlicher Textualität und ihrer logischen Ordnung des Diskurses.¹⁴ Cut-up-Autoren praktizieren somit, was der Medientheoretiker Marshall McLuhan in seinem bahnbrechenden Buch über die Gutenberg-Galaxis theoretisch umkreist: die Befreiung des »typographischen Menschen«¹⁵ im multimedialen Zeitalter aus seiner entlang der Linearität des gedruckten Buchs vorstrukturierten Denkweise. In *Naked Lunch* sieht McLuhan denn auch eine neue dem digitalen Zeitalter gemäße Form des Schreibens verwirklicht, das die auf Statik und Textkontinuität beruhenden Normen der Buchkultur gezielt und in visionärer Voraussicht auf die Möglichkeiten der elektronischen Schrift unterläuft: »Burroughs is unique only in

that he is attempting to reproduce in prose what we accommodate every day as a commonplace aspect of life in the electric age. If the corporate life is to be rendered on paper, the method of discontinuous nonstory must be employed.«¹⁶

Diese kritische Haltung gegenüber den Restriktionen des Druckmediums ist auch in Vespers *Reise* vernehmbar. Nicht von ungefähr beginnt der Romanessay mit der programmatischen wie provokativen Frage »Was ist ein Buch?« (R, 11),¹⁷ nur um diese Frage mit einer Demontage dieses traditionsreichen Kulturguts zu beantworten. In Vespers polemischer Perspektive verliert das Buch alle »Schöngeisterei« und figuriert allein noch als merkantile »Ware«, die ausschließlich auf »kapitalistische« Gewinnmaximierung und auf »Profit« ausgerichtet sei. (R, 11) Seiner Auffassung nach ist das Buch also von jener kapitalistischen Logik und symbolischen Machtordnung ergriffen, die es im Akt des experimentellen Schreibens gerade aufzubrechen gilt. Zu diesem Zweck scheint es daher notwendig, sich der Linearität des typographischen Dispositivs zu entziehen, das seit der Erfindung des Buchdrucks die Denk- und Wahrnehmungsweise des Menschen strukturiert. Wie McLuhan so geht auch der französische Anthropologe Leroi-Gourhan von der Annahme einer »Verengung des Denkens« durch den linearen Graphismus des Alphabets aus, mit dem Effekt, dass »die Buchstaben aus dem Denken eine buchstäbliche eindringende Linie machen, eine Linie, die zwar von großer Reichweite, aber dünn wie ein Faden ist.«¹⁸ Einen solchen konsekutiven »Zwang der Linie« konstatiert auch Vesper ziemlich zu Beginn seines Buchs: »Und die Zeile. Sie zwingt die Gedanken in einen linearen Prozeß, [...] eins »folgt« aufs andere also auch aus dem andern« (R, 16). Entsprechend reflektiert Vesper später, dass die medialen Restriktionen des Buchs einer sehr viel komplexeren Wirklichkeit prinzipiell entgegenstehen: »Aber, verflucht, im Grunde möchte ich wirklich lieber ganz was andres machen, da mit der Veränderung der Wirklichkeit fortfahren, wo ich aufgehört habe, statt diese Wirklichkeit in das Hintereinander der Buchstaben zu zwängen, wo sie getrost veröden kann, angenehm für jeden, der seine geilen Augen die Linotype entlanghuschen läßt.« (R, 298) Die lineare Anordnung des Sprachmaterials wird hier eindeutig als Einschränkung empfunden, die differenziertere Ausdrucksmöglichkeiten unterbindet, gerade dort, wo mittels psychedelischer Substanzen der Erfahrungsraum um neue Dimensionen erweitert werden soll: »Der inner space hängt ja schließlich auch nicht auf einer Linie« (R, 17). Für Vesper steht es deshalb außer Frage, dass im Medium der Schrift »ja nur das Allerwenigste protokollierbar ist. Wiederum: Schriftsteller würden sagen: die Sprache, der *Rahmen des Buches* reiche nicht zu.« (R, 36)

Bereits zur Blütezeit des Buchdrucks gab es deshalb stets mehr oder weniger subversive Versuche, die Grenzen des Druckmediums auszureizen und die

vorgeschriebene Linearität des Buches mit literarischen Verfahren aufzubrechen.¹⁹ Dazu bediente man sich bei einem der ältesten Stilmittel, das ursprünglich der rhetorischen Tradition entstammt: bei der Technik der Abschweifung (lat. Digression), als deren pervertierter Ausläufer noch Burroughs' Cut-up-Methode gelten darf.²⁰ Während die Digression in der antiken Rhetorik Teil einer umfassenden Textordnungstheorie war, welche die argumentative Verkettung von Haupt- und Nebenaspekten organisierte, entfesselt sich im humoristischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts eine zunehmend abschweifende Erzählweise, die Digressionen strategisch dazu einsetzt, eine kontinuierliche Narration zu perturbieren.²¹ Aufgrund dieser Verletzung des Linearitätsprinzips galten Abschweifungen im Druck als »unnatürlich«²², als erzwungen und erkünstelt. Vesper hingegen strebt – wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird – eine natürliche und ungezwungene Form der Abschweifung an, die nicht mehr an rhetorische Konventionen gebunden ist, die er bis zu einem gewissen Grad noch bei den Cut-up-Texten, speziell bei Burroughs, am Werk sieht.

II. Rhetorik der Digression und écriture automatique

Wie bei den frühen Cut-up-Experimenten so lässt sich auch für Vespers *Reise* zunächst ein reziprokes Verhältnis zwischen der gewählten Sprachform und der inhaltlichen Beschreibung einer Rauscherfahrung konstatieren, wobei oft unentscheidbar bleibt, wo die Grenze zwischen authentischer und ästhetisierter Trip-Aufzeichnung verläuft, das heißt, es bleibt in einer ambivalenten Schwebelage, inwiefern die unkonventionelle Darstellungsweise direkt durch den Drogenkonsum beeinflusst oder lediglich als Stilmittel zur Erzeugung von psychedelischen Texteffekten eingesetzt ist.²³ In seiner Absichtserklärung gegenüber dem März-Verlag spricht Vesper einerseits von einer »versuchsweise genaue[n] Aufzeichnung eines 24stündigen LSD-Trips«, fügt dann aber hinzu, dass er diese »erste Niederschrift« unter Einfluss von »weiteren Trips umdiktieren« will, »bis eine »endgültige Form« erreicht« sei. (R, 603, Brief vom 23.8.1969) Ein gewisser Formwille vermischt sich hier mit dem Vorsatz, die Droge strategisch als produktionsästhetisches Hilfsmittel einzusetzen, sodass im Resultat Stil und Stimulus kaum trennscharf voneinander unterschieden werden könnten.²⁴ Das drogeninspirierte wie das drogensimulierte Schreiben gehen beide von der Prämisse aus, dass sich neue Formen der Erkenntnis nicht mit den konventionellen Vorgaben des linearen Buchmediums vereinbaren lassen. In diesem Punkt stimmt Vesper grundsätzlich mit der Cut-up-Ästhetik überein, die durch ein nichtlineares Text-Arrangement »den Roman als einen dem Rauscherleben nicht unähnlichen Wirbel unzusammenhängender Szenen und Impressionen präsentiert«²⁵.

Im Detail jedoch, die konkrete literarische Umsetzung anbelangend, richtet Vesper einen durchaus kritischen Blick auf die Cut-up-Autoren. In *Naked Lunch* äußert sich Burroughs wie folgt über sein autopoetisches Verständnis: »Es gibt nur eines, worüber ein Schriftsteller schreiben kann: *was im Augenblick des Schreibens von seinen Sinnesorganen wahrgenommen wird* ... Ich bin nichts als ein Instrument zur Wiedergabe ... Ich maße mir nicht an, dem Leser ›Stories‹, ›Handlungsabläufe‹ und ›Kontinuitäten‹ anzubieten«²⁶. An diesem Punkt setzt Vespers Kritik an, wenn er in *Die Reise* mit unterschwelliger Skepsis an diesem Protokollstil bemerkt: »Darüber kommen die Cut-up-Texte nicht hinaus. Sie registrieren ihn: diesen Wust elektrisierender, phantastischer, großartiger, schmutziger Tatsachen.« (R, 176 f.) Für Vesper reicht es offenbar nicht aus, nur die äußeren Tatsachen zu protokollieren und die Sinneseindrücke der berauschten Wahrnehmung zu registrieren. Ohne dass Vesper an dieser Stelle den Gedanken argumentativ ausführen würde, geht es ihm weniger um eine akribische Dokumentation des Rauschzustands per se, als vielmehr darum, dass ihm dieser als Mittel zum Zweck dient, in tiefere Bewusstseinsbereiche, hinter die Oberfläche der registrierten Tatsachen, vorzudringen. Vesper verbindet mit dem Trip einen Erkenntnisanspruch, der dem gemeinen Rauschverständnis gegenläufig ist: Der Zustand des ekstatischen Bewusstseins bedeutet keine Entrückung oder gar Flucht vor der Wirklichkeit im Sinne von Timothy Learys Drop-Out-Mentalität, sondern lässt ihre wahre Natur klarer hervortreten: »Die Droge reißt den Schleier von der Wirklichkeit, weckt uns auf, macht uns lebendig« (R, 64). Mit dem Drogenkonsum ist damit ein Anspruch auf eine unverschleierte und unverfälschte Erkenntnis verbunden, der dem Berauschten »ein verborgenes Mehr hinter den Erscheinungen« (R, 65) offenbare.²⁷

Neben dem Protokollstil kritisiert Vesper bei Burroughs speziell noch ein anderes Stilmoment, das ihm als Relikt obsoleter Erzählkonventionen erscheint: »Burroughs z.B. bemüht sich noch immer um einen Erzählungsablauf, Heimkehr nach St. Louis, ohne zu bemerken, daß sein Zurückholen vom ›Abschweifen‹ etwas sehr Willkürliches ist.« (R, 22) Vesper bezieht sich mit dieser Aussage auf den kurzen Prosatext *Rückkehr nach St. Louis* von Burroughs, den Rolf Dieter Brinkmann in seine legendäre ACID-Anthologie zur neuen amerikanischen Szene aufgenommen hat.²⁸ Diese erschien erstmals 1969 im März-Verlag, wo knapp zehn Jahre später auch Vespers Romanessay *Die Reise* erscheinen wird. Gut möglich, dass Vesper Burroughs' Text aus dieser Anthologie kannte. Wie ihr Titel verspricht, bildet der diegetische Rahmen der ›Erzählung‹ die Rückkehr eines mit Burroughs wohl identisch zu setzenden Ich-Erzählers in seine Heimatstadt. Der Text, so heißt es am Ende, präsentiert sich als eine Art »Logbuch meiner Rückkehr nach St. Louis«²⁹. Zu Beginn besteigt

der Erzähler die Bahn in Richtung St. Louis, doch bald schon driftet er, ange-regt durch Beobachtungen während der Fahrt, gedanklich ab und verliert sich in disparaten Einzelbetrachtungen, aus denen er sich sogar einmal in einer Klammerbemerkung zurückrufen muss: »(Ich schweife ab ich schweife ab.)«³⁰ Danach folgt ein Absatz und der Erzähler befindet sich unvermittelt wieder in der Gegenwart im »Kneipenviertel [s]einer Jugendjahre«³¹.

Es sind solche Momente, die Vesper als »Zurückholen vom ›Abschweifen« kritisiert, womit letztlich eine in der Erzählprosa althergebrachte Technik gemeint ist, die die Rückkehr zur Geschichte (*revertar ad fabulam*) einleitet und jenen Moment bezeichnet, wo sich der Erzähler, nachdem er von seiner Haupt-materie abgeschweift ist, wieder zur Besinnung ruft, sich allenfalls für sein Abschweifen entschuldigt, um sodann in der Geschichte fortzufahren.³² Vesper stört sich an dieser formelhaften Wendung, weil sie einem gleichsam artifiziellen wie konventionellen Erzählverfahren Tribut zollt, das der Geschichte, dem linearen Handlungsverlauf und den Ereignissen stärker verpflichtet ist, als dem spontanen Gedankenstrom ins Ungewisse. Die Abschweifung als rhetorische Technik wirkt aus dieser Sicht als erzwungener, willkürlicher und erkünstelter, aber keineswegs als natürlicher und impulsiver Ausbruch aus dem Korsett der Konventionen, zumal die Rückkehr von der Abschweifung immer schon vorprogrammiert ist. Dieser Zwangslogik will sich Vesper dezidiert entziehen, indem er den Verlauf seiner gedanklichen Abschweifungen nicht dem Diktat der äußeren Ereignisse zu unterstellen beabsichtigt: »Die innere Wirklichkeit zertrümmert die äußere. Der Bericht gerät ins Stocken, weil die ›Ereignisse‹ nicht mehr interessieren. Zu ihnen zurückzukehren hieße, sich einem Zwang beugen, der aus der einmal angefangenen Erzählform resultiert.« (R, 47 f.) In dieser Diagnose klingt nochmals die Kritik am Protokollstil der Cut-up-Auto-ren an, die über das bloße Registrieren von Tatsachen nicht hinauskommen, was sie auch zwingt, ständig wieder zur äußeren Wirklichkeit zurückzukehren. Vesper plädiert stattdessen für eine Art automatisches Schreiben, das sich an keine äußere Handlungsfolge mehr hält, sondern von spontanen Assoziationen leiten lässt, um dadurch tiefer unter die Oberfläche der Wahrnehmung zu dringen. Zwar schweift auch diese befreite Form des Schreibens ab, jedoch nicht in strukturell-rhetorischer Hinsicht – da es keine vorgegebene Thematik, kein Handlungsgerüst (mehr) gibt – sondern in einem psychologischen Sinn, insofern das Bewusstsein die alleinige Kontrolle über das schreibende Subjekt verliert.

Vesper denkt dabei an die von den Surrealisten praktizierte *écriture au-tomatique*, die in einem traum- oder tranceähnlichen Zustand einen freien Schreibprozess in Gang setzen soll.³³ Verbaliter erwähnt wird diese Form des

automatischen Schreibens just in dem Moment, als sich Vesper selbst bei einer Ermahnung wegen des Abschweifens ertappt: »Ich schweife immer ab! Jetzt sagst du es selbst und hast es Burroughs vorgehalten. Übrigens ist bemerkenswert, daß es viele Abhandlungen über den Surrealismus gibt, über automatisches Schreiben, in denen Rauschgift nicht einmal erwähnt wird.« (R, 43) In Form einer weiteren (durch die Wendung »übrigens« eingeleiteten) Abschweifung suggeriert Vesper eine Verbindung zwischen *écriture automatique* und Drogengebrauch, der im Endeffekt jedoch nicht zwingend belegbar ist, da die Surrealisten methodisch weniger von toxikologischen Rauschgiften als von einem »natürlichen Rauschpotential«³⁴ ausgingen, das durch die *écriture automatique* geweckt würde. Eher als unter Drogeneinfluss entwickelten die Surrealisten die Technik des automatischen Schreibens »unter dem Eindruck von Freuds Erkenntnissen über die Psyche«³⁵; und in dieser psychoanalytisch motivierten Hinsicht besitzt das automatische Schreiben wiederum doch eine mit Vespers Schreibverständnis vergleichbare Stoßrichtung.³⁶ Zumindest deutet Vesper direkt im Anschluss an seine Burroughs-Kritik eine solche Tendenz an, wenn er den Sinn des konventionellen Abschweifens generell nochmals in Frage stellt: »Abschweifen – wovon? Es gibt doch nur ein Abschweifen vom Standpunkt des Erzählers, eine Verdrängung – mehr nicht.« (R, 22)³⁷ Für Vesper hat die konventionelle Form der Abschweifung – als rhetorisches Stilmittel und als narrative Technik – offenbar jegliche Relevanz verloren; er zweifelt sogar, ob angesichts einer vollkommen losgelösten Reflexionstätigkeit im drogeninspirierten, automatischen Schreibprozess *stricto sensu* überhaupt noch von Abschweifungen gesprochen werden kann, zumal kein vorgegebenes Narrativ mehr erkennbar ist, das als Basis rhetorischer Exkurse dienen könnte. Stattdessen verankert Vesper die Abschweifung als subjektive und zugleich auch äußerst prekäre Kategorie in der narrativen bzw. schreibenden Instanz selbst, insofern sie mit dem Mechanismus der Verdrängung gleichgesetzt wird. Abschweifungen machen sich allein dort noch bemerkbar, wo der Erzähler sich selber ausweicht, sich dem automatischen Strom der Gedanken und Assoziationen nicht bedingungslos hingibt. Da erscheinen Abweichungen als Indikatoren der Abwehr, als Symptome des Verdrängten. Kurz: Vesper sieht die rhetorische Kategorie der Abschweifung durch die psychologische Kategorie der Verdrängung ersetzt.

III. Verdrängung und freie Assoziation

In seiner Studie zur Digression bzw. zu literarischen Formen des Abschweifens behandelt der französische Psychoanalytiker Pierre Bayard auch Affinitäten

zwischen dem analytischen Verfahren und dem Phänomen der Digression. Das Moment des Abschweifens spielt in der Psychoanalyse bei der sogenannten »freien Assoziation« (*libre association*) eine wichtige Rolle, wo der Analysand sagen soll, was ihm gerade durch den Kopf geht, irgendetwas, egal was (*n'importe quoi*). Indem er sich auf diese Weise vom anfänglichen Thema entfernt, nähert er sich unbemerkt immer mehr sich selbst. Auf Französisch gewinnt diese Bewegung noch an zusätzlicher Signifikanz, weil die Begriffe für ein behandeltes Thema (frz. *sujet*) und das psychische Subjekt (frz. *sujet*) homophon sind. Egal also welches noch so abgelegene Sujet jemand wählt, es unterhält immer schon eine unterschwellige Beziehung zum eigenen Ich: »On voit les liens privilégiés qui unissent digression et psychanalyse, celle-ci inventant un espace où le plus extérieur est, pour en être le centre caché, l'intérieur même.«³⁸ Unter diesen Umständen erweist sich die vermeintlich freie Assoziation, wie schon Sigmund Freud bemerkte, eigentlich als unfrei, da sie durch unbewusste Inhalte gesteuert wird: »Allein man muß bedenken, daß die freie Assoziation nicht wirklich frei ist.«³⁹ Gerade deshalb aber ist diese Methode für den Psychoanalytiker besonders verheißungsvoll: »Anstatt den Patienten anzutreiben, etwas zu einem bestimmten Thema zu sagen, forderte man ihn jetzt auf, sich der freien »Assoziation« zu überlassen, d.h. zu sagen, was immer ihm in den Sinn kam, wenn er sich jeder bewußten Zielvorstellungen enthielt. Nur mußte er sich dazu verpflichten, auch wirklich alles mitzuteilen, was ihm seine Selbstwahrnehmung ergab, und den kritischen Einwendungen nicht nachzugeben, die einzelne Einfälle mit den Motivierungen beseitigen wollten, sie seien nicht wichtig genug, gehörten nicht dazu oder seien überhaupt ganz unsinnig.«⁴⁰

Auf ähnliche Weise schildert Vesper auch seinen »Schreibprozeß«: zuerst »das Stottern der Sätze, dann der immer raschere Fluß der Assoziationen«, dann »das Ausgleiten auf den Szenen, der Türen, das Abfahren der Gedanken«, bis ihn schließlich »der sich nach allen Seiten expandierende Ballon des Erinnerungsstromes« zum »Abbrechen des Niederschreibens« zwingt. (R, 263) Vesper erwähnt in seinem Romanessay explizit »die Psychoanalyse und die Bedeutung, die wir ihr zugeschrieben hatten auf unserm Ausbruch aus der bürgerlichen Welt«, konzidiert im selben Atemzug jedoch auch, »daß die Psychoanalyse nur in die obere Schicht unseres Wesens eindringt, daß ihre Erklärungen nur bis an die Schwelle des Ego reichen«. (R, 225) Wie aber schon die Cut-up-Methode so scheint Vesper letztlich auch der psychoanalytische Ansatz zu wenig konsequent.⁴¹ Tatsächlich praktiziert Vesper mit seiner angewandten und drogeninduzierten *écriture automatique* eine weitaus radikalere Variante der freien Assoziation, die dem methodischen Vorverständnis der Psychoanalyse zwar entspricht, aber eben nicht nur bis an die Schwelle, sondern bis zum unbewussten

Kern des Ego gelangen soll. Damit kommt der Assoziation, dem Abschweifen eine entscheidende Doppelfunktion zu: Einerseits ist sie, wie auch Vesper betont, Symptom einer Verdrängungsleistung, andererseits führt sie auch auf die verdrängten Inhalte hin. Sie ist narratives Mittel einer schreibenden Analyse gegen die »Verdrängungskultur von Schule und Elternhaus«⁴². So mag zwar die Flucht in die Drogen *prima vista* aus dem Wunsch nach Eskapismus motiviert sein, letztlich gibt es im Trip aber gerade kein Entrinnen, sondern eine härtere Konfrontation mit der eigenen Realität als es bei »Normalbewusstsein« möglich wäre.

Genau auf diese Einschätzung des Drogentrips steuert Vesper in seinem kritischen Schlussplädoyer auch hin, wo er eine Wissenschaft fordert, um »die typische Trip-Ideologie zu entmystifizieren, zu zeigen, daß die Erlebnisse, die unter dem Einfluß der Droge als transzendental erfahren werden, ihre Ursache im phylo-, ontogenetischen und gesellschaftlichen Prozeß haben, daß die Halluzinationen Wiederkehr des Verdrängten, daß die Höllen, die der Drogenesser durchläuft, seine Angst sind, daß seine Angst seine Erfahrung ist.« (R, 515) Keine euphemistische Rede also von »künstlichen Paradiesen« wie noch bei Charles Baudelaire, die Droge fungiert vielmehr als Cicerone auf der Fahrt ins Inferno. Der Trip führt nicht in überirdische Dimensionen, sondern im Gegenteil tief ins eigene Innere hinein und befördert dort verdrängte Inhalte zu Tage, und zwar schonungslos: »Es ist alles wahr, was ich schreibe, ein Geständnis« (R, 192), postuliert Vesper. Mit diesem Anspruch bewegt sich Vesper in bester literaturhistorischer Tradition. Bereits Thomas de Quincey, der Stammvater moderner Drogenliteratur,⁴³ verquickte in den *Bekennnissen eines englischen Opiumessers* (1821) die Beschreibung seiner Rauscherfahrung mit der Erkundung der eigenen Kindheit und nicht zuletzt auch mit einer abschweifenden Schreibweise.⁴⁴ Programmatisch bringt de Quincey dieses Verfahren in der Fortsetzung der *Bekennnisse* (1845 unter dem Titel *Suspiria de profundis* erschienen) zum Ausdruck, wo er darauf hinweist, dass weniger »das nackte physiologische Thema« der Drogenerfahrung im Vordergrund stehe, als »die schweifenden musikalischen Variationen«, die durch den Rausch ausgelöst werden: »was an Gedanken, Gefühlen und Assoziationen mit dem Thema zusammenhängt« (*those parasitical thoughts, feelings, digressions*).⁴⁵ Dabei können Details und Ereignisse (wieder) zum Vorschein gelangen, die längst vergessen sind, die sich aber unwiderruflich im Unbewussten abgelagert haben wie in einem »Tiefenerinnerungs-Palimpsest«⁴⁶. Dieser Metapher zufolge lässt sich das menschliche Gedächtnis mit einem Palimpsest vergleichen, das sich aus zahlreichen im Unbewussten sedimentierten Erinnerungsschichten zusammensetzt, die im Wachzustand nicht zugänglich, sondern vom Bewusst-

sein überschrieben werden: »Ja, lieber Leser, die Engramme der Freude und des Schmerzes, die sich eines nach dem andern in den Palimpsest deines Hirns eingraben, sind unendlich an der Zahl. [...] Und in der Todesstunde, im Fieberdelirium und in den Heimsuchungen des Opiums kommen sie alle in ungebrochener Stärke wieder zum Vorschein. Sie waren nicht tot, sie schliefen nur.«⁴⁷

Auch ohne explizite Bezugnahme auf de Quinceys Intertext scheint bei Vesper doch eine vergleichbare Vorstellung der psychologischen Tiefenstruktur vorzuliegen, wenn er etwa bemerkt: »Das Schreiben deckt immer weitere Schichten auf.« (R, 48) Vesper spricht hier ebenfalls von Schichten, wählt aber eine leicht andere Metaphorik als de Quincey. Anstatt am Beispiel eines Palimpsests illustriert er denselben Sachverhalt am Bild einer Schutthalde, womit aber letztlich eine analoge Konstellation verschütteter Erinnerungsschichten evoziert wird: »SCHREIBEN« sei »Inlicht nur Zwang, Dinge, die an der Oberfläche liegen, genau wiederzugeben« (R, 154), denn darin beläuft sich nach Vespers Kritik die Cut-up-Literatur, sondern »Ielher: herumstochern auf einer Schutthalde«, bis man bemerkt, »daß es gar keine Schutthalde ist, auf der wir uns bewegen, sondern der Raum unserer Vorstellungen, die Strömungen unserer Großhirnrinde, während wir vor der Schreibmaschine sitzen und Taste für Taste niederdrücken.« (R, 155)

Betrachtet man unter dieser Perspektive nochmals die kompositorische Anlage der *Reise* mit ihrer Verschränkung von *Einfachem Bericht* und Drogenprotokoll, dann lässt sich ihr Verhältnis präziser bestimmen, das nicht in einer traditionell-narrativen und von Vesper entsprechend kritisierten Struktur von Erzählung und Abschweifung aufgeht. Würde der *Einfache Bericht* nur die lineare biographische Basis legen, von der aus das erzählende Ich auf seine Drogentrips abschweifen kann, dann wäre der Rauschzustand tatsächlich nichts anderes als eine Form der Verdrängung im Sinne von lebensweltlichem Eskapismus. In der von Vesper implizierten psychologischen Struktur der *Reise* hingegen kehrt sich dieses Verhältnis vielmehr um: Das psychedelische Schreiben im Rausch markiert den Ausgangspunkt einer Reise ins eigene Unbewusste und ermöglicht durch eine Lockerung der psychischen Verdrängungsleistung überhaupt die Konfrontation mit der biographischen Vergangenheit. Zu Beginn heißt es denn auch über den »*Einfachen Bericht*«, dass er »zum ersten Mal deutlich sagt: das bist Du. Du bist nichts andres, alles übrige war Wunsch, Traum, Verdrängung, // Projektion, // Illusion« (R, 71). Der *Einfache Bericht* konstituiert sich somit – gemäß der psychologisch-psychedelischen Erzähllogik – aus jenen verdrängten biographischen Versatzstücken, die der Trip aus den

Tiefen des Unbewussten überhaupt erst zu Tage befördert und vergegenwärtigt, was sich narrativ auch darin spiegelt, dass im Verlauf der *Reise* der *Einfache Bericht* immer mehr Raum einnimmt, um schließlich in einer »überhandnehmenden Vergangenheitsobsession«¹⁸ zu münden. Der *Einfache Bericht* heißt also nicht (allein) deshalb so, weil er – im Unterschied zu den halluzinogenen Passagen – in einer einfachen linearen Prosa verfasst ist, sondern insbesondere auch deshalb, weil er entschlackt von den mentalen Schuttschichten an die nackte Erinnerung rührt.¹⁹ Will man die anfängliche Idee Vespers, sein Buch »TRIP« (R, 603; Brief vom 23.08.1969) anstatt *Reise* zu nennen, »was ja Trip zu deutsch ist« (R, 606; Brief vom 11.09.1969), abschließend in ein Wortspiel ummünzen, so ließe sich sagen, dass mit *Die Reise* eine Art TRI-Ptychon vorliegt – ein Zustandsbericht aus drei Bewusstseinslagen, bestehend aus der Gegenwart des schreibenden Ich, flankiert von einer erweiterten Wahrnehmung in der Rauscherfahrung auf der einen sowie von Gedächtnisinhalten aus den verschütteten Tiefen des Unbewussten auf der anderen Seite. Alle drei Lagen bleiben dabei simultan aufeinander bezogen und es ist dem Leser überlassen, welchen Flügel des Triptychons er – analog zur *fold-in*-Methode beim Cut-up – übereinander legen will. In der Idee zumindest ist durch diese Dreilagigkeit des Textes die Vision einer Verräumlichung des Schreibens und der Schrift antizipiert.

Anmerkungen

- 1 Bernward Vesper, *Die Reise. Romanessay*, Ausgabe letzter Hand, nach dem unvollendeten Manuskript herausgegeben, neu durchgesehen und mit einer Editions-Chronologie versehen von Jörg Schröder, Erfstadt 2005, hier 606; Brief vom 11.9.1969; nachfolgend zitiert unter parenthetischer Angabe der Sigle R und Seitenzahl im Haupttext.
- 2 Siehe Sigrid Fahrner, *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg 2009. Von Jürgen Ploog erscheint 1969 mit *Cola-Hinterland* einer der ersten deutschsprachigen Cut-up-Publikationen, zwei Jahre später gefolgt von Jörg Fausers *Aqualunge*, der inspiriert von Burroughs versucht, »Drogenabhängigkeit mit der Cut-up-Technik literarisch zu gestalten« (Fahrner, *Cut-up*, 71). Lanciert wurde die deutschsprachige Rezeption maßgeblich durch die von Carl Weissner 1969 herausgegebene Anthologie *Cut Up. Der seziierte Bildschirm der Worte*, die neben Übersetzungen amerikanischer Cut-up-Autoren auch deutschsprachige Beiträge, namentlich von Jürgen Ploog und Carl Weissner, enthielt. Auf der hintersten Seite kündigt eine Verlagsanzeige die »internationale Gruppe der cut-up Autoren im MELZER Programm 1969/70« an, darunter auch Jürgen Ploogs *Cola-Hinterland*.
- 3 Johannes Ullmaier, *Cut-Up. Über ein Gegenrinnal unterhalb des Popstroms*, in: Heinz Ludwig Arnold, Jürgen Schäfer (Hg.), *Pop-Literatur*, München 2003, 133–148, hier 146 und 148.
- 4 Stephan Resch, *Proviziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur*

- seit 1945. Frankfurt/Main 2007. Im Unterschied zu deutschen Autoren wie Jörg Fauser oder Jürgen Ploog, die sich explizit in das Cut-Up-Umfeld stellten, habe sich Vesper »stilistisch an keinem erkennbaren Vorbild orientiert« (ebd., 219).
- 5 Thomas Daum, *Die 2. Kultur. Alternativliteratur*, Mainz 1981, 147.
 - 6 Vesper hat Burroughs gelesen und war auch mit der deutschen Cut-up-Szene bekannt: »Las die Cut-up-Texte von Jürgen Ploog, die mir Abraham Melzer in Fahnenabzügen mitgab.« (R. 28 f.) Abraham Melzer war ab 1970 der Programmleiter des von seinem Vater, Josef Melzer, 1958 gegründeten Melzer Verlags in Köln. Dort erschienen u.a. Übersetzungen und Anthologien der amerikanischen Cut-up-Szene.
 - 7 Ullmaier, *Cut-Up*, 139.
 - 8 Carl Weissner, *Das Anti-Environment der cut-up Autoren*, in: ders., *Cut Up. Der seziierte Bildschirm der Worte*, Darmstadt 1969, 7–16, hier 13.
 - 9 Andreas Kramer, *Schnittstellen. Beobachtungen zu deutschsprachigen Cut-Up-Texten um 1970*, in: Dirk Linck, Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, Hannover 2006, 57–74, hier 67.
 - 10 Dazu Carl Riha, *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*, Stuttgart 1971. Schon Georg Christoph Lichtenberg berichtet um 1780 über die »englischen Cross-readings« und erklärt sie wie folgt: »Man muß sich vorstellen, das Lesen geschehe in einem öffentlichen Blatte, worin sowohl politische, als gelehrte Neuigkeiten, Avertissements von allerlei Art, usw. anzutreffen sind: der Druck jeder Seite sei in zwei oder mehrere Kolonnen geteilt, und man lese die Seiten *quer durch*, aus einer Kolonne in die andere.« (Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, München 1971, Bd. 2, 161) Aus einer solchen überkreuzten Lektüre entstehen dann skurrile Satzkombinationen, die manchmal aber einen unerwarteten, pikanten Nebensinn beinhalten können.
 - 11 Beispiele bietet Burroughs u.a. in dem weiter unten thematisierten Text *Rückkehr nach St. Louis* aus der ACID-Anthologie von Brinkmann und Rygulla (vgl. William Burroughs, *Rückkehr nach St. Louis*, in: Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *ACID. Neue amerikanische Szene*, Frankfurt/Main 1981, 55–62: »Schlagendstes Ergebnis der Amsterdamer Konferenz ein betrunkenen Polizist«, »Obama Kid schickt Gefängnis jährliche Botschaft und zehn Dollar«, »Was für eine Sorte von Aalen hat Rückzug 23 angeordnet?« (Ebd., 57) Die Beispiele beruhen auf umarrangierten Schlagzeilen der *New York Times* vom 17. Dezember 1899 und stammen aus einer für das *My Magazine* verfassten Kolumne mit dem Titel *Afternoon Ticker Tape*.
 - 12 Zitiert nach Weissner, *Anti-Environment*, 11. In der deutschen Übersetzung von *Naked Lunch* lautet die Stelle: »Naked Lunch kann man an jedem Absatz zu lesen anfangen« (William S. Burroughs, *Naked Lunch*, Wiesbaden 1988, 200).
 - 13 Burroughs, *Naked Lunch*, 205.
 - 14 Vgl. Kramer, *Schnittstellen*, 61.
 - 15 Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf-Wien 1968, spricht von einer »durch die Typographie bewirkte[n] Erfahrungsbeschränkung«, welche zur »Gewohnheit« führe, lediglich »lineare Reihen zu bilden« (ebd., 173). Zu den – im Diskursfeld der 1960er Jahre u.a. durch McLuhan ausgelöst – »Verunsicherungen, welche ein lineares Denken nachhaltig irritieren mußten«, siehe Roman Lukscheiter, *Der revolutionäre Rausch. Bernward Vespers Roman »Die Reise« und das psychedelische Bewußtsein von 1968*, in: Helmuth Kie-

- sel (Hg.), *Rausch*, Berlin-Heidelberg u.a. 1999, 273-292, hier 279, der die »Verabschiedung der Linie« als »Antwort auf ein gesteigertes Komplexitätsbewußtsein« versteht und als »Versuch, die als komplex erfahrene Gegenwart ästhetisch zu bewältigen« (ebd.).
- 16 Marshall McLuhan, *Notes on Burroughs*, in: *The Nation* (28.12.1964), 517-519, hier 517.
- 17 Diese Frage steht, wie die Editions-Chronologie deutlich macht, erst in der Ausgabe letzter Hand an dieser prominenten Stelle als eine Art »Motto«. Der Text wurde in der Nachlass-Mappe *Frutos selectos Jose Peris, Gerona* aufgefunden, die der Autor vor den eigentlichen Hauptteil des Manuskripts legte (R, 709). Es ist also anzunehmen, dass die Anordnung vom Autor so vorgesehen war.
- 18 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/Main 1980, 249 und 263. Die Schrift fällt damit hinter ihre medialen Möglichkeiten zurück, die als räumliche Ausprägung keineswegs »phonetisiert und linear im Raum« (ebd., 262) realisiert werden müsste, sondern mehrdimensional verlaufen könnte, wie das im frühen »mythographischen« Stadium noch der Fall war, wo Schriftbilder (Piktographien) ganze Flächen einnehmen (ebd., 244). Auch Vespers *Reise* ist mit auffallend krakelhaften Zeichnungen bestückt, die den Charakter von Piktographien besitzen: einer Verschmelzung von Schrift und Bild »abseits der Phonetisierung und insbesondere des graphischen Linearismus« (ebd., 244). Dazu auch Luckscheiter, *Der revolutionäre Rausch*, 284-287.
- 19 Jay D. Bolter, *Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Mythos Internet*, Frankfurt/Main 1997, 37-55, hier 45.
- 20 Als Beispiel für »highly digressive texts« wertet Samuel Frederick, *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*, Evanston 2012, auch »William Burroughs's cut-up experiments« (ebd., 14).
- 21 Andreas Härter, *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian - Opitz - Gottsched - Friedrich Schlegel*, München 2000, 10 u. 18.
- 22 Bolter, *Das Internet*, 46.
- 23 Luckscheiter, *Der revolutionäre Rausch*, bemerkt dazu: »Es ist kaum definitiv zu sagen, inwiefern sich der Drogenkonsum auf die Sprache der »Reise« ausgewirkt hat.« Festzuhalten bleibe jedoch, dass »einige Tendenzen seines Schreibens durch den Rausch verstärkt werden« und dass sich die »Spezifik des drogengestützten Schreibens [...] weniger im Vokabular als in der Art und Weise der Komposition« niederschläge. (Ebd., 283).
- 24 Resch, *Provoziertes Schreiben*, 215.
- 25 Alexander Kupfer, *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*, Stuttgart-Weimar 1996, 75.
- 26 Burroughs, *Naked Lunch*, 197.
- 27 Vgl. Resch, *Provoziertes Schreiben*: Vesper unterliege der »Vorstellung, der Gesellschaft (und sich selbst) die von der Ideologie geformten Masken herunter zu reißen, um zu einem neuen Verständnis der Realität zu gelangen.« (Ebd., 215) Dass Vesper LSD zur »Wahrheitsdroge« (R, 275) stilisiert, hebt auch Luckscheiter, *Der revolutionäre Rausch*, hervor.
- 28 Burroughs, *Rückkehr nach St. Louis*. Burroughs erwähnt in diesem Text übrigens auch kurz seine Cut-up-Methode und in diesem Zusammenhang außerdem seine Angewohnheit, die von ihm erfundenen bzw. zugeschnittenen Nachrichten ex

post durch echte Nachrichten zu verifizieren: »Und ging runter in die Halle, um mir die Lokalzeitungen zu holen, welche ich auf Notizen oder Abbildungen hin durchsehe, die irgendeine meiner früheren gegenwärtigen oder künftigen Aufzeichnungen kreuzen erweitern oder illustrieren. Relevantes Material schneide ich aus und klebe es in ein Album ein.« (Ebd., 57) Exakt auf diese Stelle nimmt Vesper in der *Reise* explizit Bezug, allerdings ebenfalls in kritischer bis ablehnender Haltung: »Relevantes Material klebe ich in ein Album«, sagte Burroughs. Aber ich habe nie ein derartiges Album besessen. Ein paar Aktendeckel in der Fritschestraße, in die ab und zu ein paar Ausschnitte aus der »Frankfurter Rundschau« flogen, alles viel zu unsystematisch. Ich könnt natürlich an einem Tag ein ganzes Album vollkleben. Aber was soll das? Und was heißt schon wieder »relevantes« Material?« (R, 191).

29 Burroughs, *Rückkehr*, 62.

30 Ebd., 56.

31 Ebd.

32 Michael von Poser, *Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert*, Bad Homburg 1969, 16.

33 Bezüge zu den »Schreibtechniken der Surrealisten« und zum »Programm »automatisches Schreiben« erkennt auch J. Christoph Martin, *Schreiben. Harakiri. Über Bernward Vespers Romanessay »Die Reise«*, Horben 1982, 36.

34 Kupfer, *Die künstlichen Paradiese*, 60.

35 Ebd., 60.

36 Wenn im Folgenden versucht wird, eine psychologische Tendenz bei Vesper nachzuzeichnen, so wird damit nicht zugleich impliziert, dass der analytische Selbstanspruch in der *Reise* auch eingelöst wird. Gemäss Sven Glawion, *Aufbruch in die Vergangenheit. Bernward Vespers »Die Reise« (1977/79)*, in: Inge Stephan, Alexandra Taake (Hg.), *Nachbilder der RAF*, Köln 2008, 24–38, scheitert Vesper an seinem selbst gewählten Anspruch: »Wenn diese Heimkehr unerreicht bleibt oder sich als undiskutabel erweist, bleibt nur noch der Abbruch.« (Ebd., 36).

37 Im Vorfeld beschäftigt Vesper in kompositorischer Hinsicht der *Reise* nicht von ungefähr der Standpunkt des Erzählers: »Fraglich ist mir nur noch, ob der Standpunkt des Erzählers in bezug auf bestimmte zeitliche Passagen (München usw.) ganz richtig gewählt ist« (R, 606; Brief vom 11.9.1969).

38 Pierre Bayard, *Le Hors-Sujet. Proust et la Digression*, Paris 1996, 15; »Die besonderen Verbindungen, welche die Digression mit der Psychoanalyse vereinen, sind darin zu erblicken, dass sie einen Raum eröffnen, wo das Entlegenste, als verborgenes Zentrum sich erweisend, gleichsam das Innerste ist.« Übersetzung von mir.

39 Sigmund Freud, »Selbstdarstellung«, in: ders., *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1999, Bd. 14, 31–96, hier 66.

40 Ebd., 65. Sigmund Freud hat sich mehrfach über das Verfahren der freien Assoziation geäußert, ich beschränke mich hier aber auf diese allgemein verständliche Passage aus Freuds »Selbstdarstellung«. In seinem *Abriss der Psychoanalyse* sieht sich Freud rückblickend nochmals genötigt, die freie Assoziation »als Hilfsmittel zur Erforschung des vergessenen Unbewußten« (ebd., 410) zu rechtfertigen und darzulegen, dass sie dasselbe leistet »wie früher die Versetzung in Hypnose« (ebd., 411). Außerdem akzentuiert Freud nochmals, »daß sich die sogenannte freie Assoziation in Wirklichkeit als unfrei erweisen werde« (ebd., 410), das heißt, das die scheinbar spontanen Assoziationen und Einfälle vom verdrängten bzw. »unbewußten Material« (ebd., 411) determiniert werden. Vgl. Freud, *Kurzer Abriss der Psychoanalyse*, in: ders., *Werke*, Bd. 13, 403–427.

- 41 Vgl. hierzu Martin, *Schreiben. Harakiri*: »Vespers Interesse an der Psychoanalyse richtet sich fast ausschließlich auf Wilhelm Reich, von Freud weiß er weder viel noch will er viel davon wissen.« (Ebd., 45) Diese Aussage deckt sich allerdings nicht mit den Auszügen aus Vespers »philosophischen tagebüchern« im Anhang von Martins Studie, wo Freud auffallend häufig erwähnt wird (ebd., 77, 97, 80, 81, 83, 95, 97) und wo sogar »alle theoretischen und allgemeinen Schriften« von »freud« unter »unbedingt zu lesende Texte (Hauptwerke)« aufgelistet sind (ebd., 93).
- 42 Julian Reidy, *Vergessen, was die Eltern sind. Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der angeblichen Väterliteratur*, Göttingen 2012, 106.
- 43 Vgl. Kupfer, *Die künstlichen Paradiese*, 28–30.
- 44 De Quinceys »wenig lineares, sondern meist assoziatives und abschweifendes Denken« betont auch Resch, *Provoziertes Schreiben*, 58.
- 45 Thomas de Quincey, *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers und andere Schriften*, übers. v. Walter Schmiele, Stuttgart 1962, 159 f. Quincey betont abschließend nochmals das »Interesse, das dem Grundthema aller dieser Abschweifungen innewohnt« (160; *interest attached to the subjects of these digressions*; Originalzitate hier und oben aus Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, hg. von Grevel Lindop, Oxford 1998, 94).
- 46 Thomas de Quincey, *Der Palimpsest*, in: *Bekenntnisse*, 224–234, hier 231.
- 47 Ebd., 233.
- 48 Resch, *Provoziertes Schreiben*, 220.
- 49 Es scheint mit dieser Bezeichnung m.E. deshalb kein »Gattungssignal« vorzuliegen, dass wieder »traditionellerer Formen des Erzählens« ankündigen oder favorisieren soll wie es Ulrich Breuer vermutet. Breuer, *Sich erzählen. Sich (Bernward Vespers ›Die Reise‹) verstehen*, in: Christoph Parry (Hg.), *Text und Welt*, Vaasa–Germersheim 2002, 116–124, hier 121.