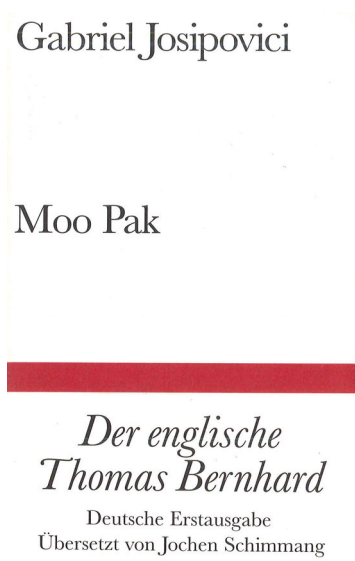


### 1.3. Gabriel Josipovici: *Moo Pak* (1994)

---

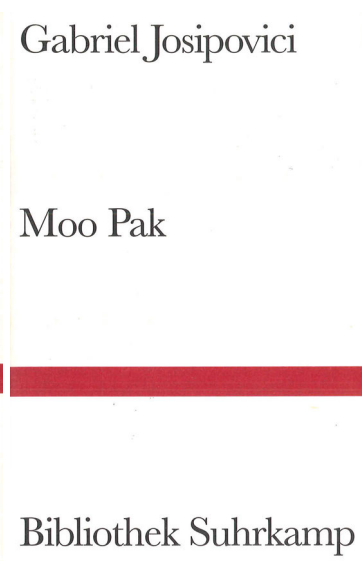
Markovićs *Ausgehen* ist nicht der erste Hypertext, für den Bernhards *Gehen* als Grundlage diente. Bereits 1994 erschien *Moo Pak* des britischen Autors Gabriel Josipovici bei Carcanet Press, Manchester; 2010 erschien die deutsche Erstausgabe in der Bibliothek Suhrkamp. Wie bei Markovićs ›Remix‹ wird auch bei diesem Buch der Prätext paratextuell und materiell hervorgehoben: Eine zusätzlich Banderole präsentiert Josipovici als den ›englischen Thomas Bernhard‹ und überdeckt den eigentlichen Schutzumschlag (vgl. Abb. 7 und 8).

Abb. 7: *Moo Pak* mit Banderole



Gescannt, JM

Abb. 8: *Moo Pak* ohne Banderole



Gescannt, JM

Die Größe und der Schnitt der Schrift heben diese Attribution deutlicher hervor als den Titel, Autorennamen oder den Verlag. Das vermeintliche literarische Vorbild des

Autors wird so als das wichtigste und prägnanteste (Verkaufs-)Merkmal der Erzählung markiert.

Nun ist mit Blick auf die Grundstruktur des Textes nicht von der Hand zu weisen, dass Bernhards *Gehen* ein zentraler Hypotext für *Moo Pak* ist: Der Hypertext übernimmt die Figurenkonstellation sowie deren Beschäftigung des regelmäßigen Spaziergehens und Unterhaltens. Davon ausgehend nimmt Josipovici mehrere diegetische Transpositionen einzelner Strukturmerkmale vor: Die Handlung wird aus dem Wien der 1970er Jahre ins London der ausgehenden 1980er Jahre<sup>1</sup> verlegt. Jack Toledano, ein jüdischstämmiger Autor, Intellektueller und »Vollblutästhet« (JM 124) trifft sich regelmäßig mit seinem Bekannten, Damien Anderson, um durch die Parks Londons zu spazieren. Dabei monologisiert Toledano entweder über die westliche Literatur- und Kulturgeschichte oder sein großangelegtes Romanprojekt *Moor Park*. Toledanos Aussagen sind dabei ähnlich apodiktisch oder antinomisch wie die eines Bernhard-Protagonisten. Auch Bernhards vielleicht charakteristischstes Stilmerkmal findet sich folglich in *Moo Pak* wieder: Der mit inquit-Formeln durchzogene, größtenteils unterbrechungslose Monolog eines »Geistesvaters«, der von einem weitestgehend stummen Adlatus wiedergegeben wird.<sup>2</sup>

Anders als Marković nimmt Josipovici jedoch eine Vielzahl tiefgreifender Veränderungen an der Diegese vor, sodass hier nicht von einer lediglich strukturorientierten Umdeutung gesprochen werden kann und sich dieser Hypertext also noch stärker von *Gehen* entfernt, als es bei *Ausgehen* der Fall war. Vielmehr handelt es sich bei *Moo Pak* um eine komplexe Kontrafaktur, die das strukturelle und teils auch stilistische Grundgerüst ihres Hypotextes zwar größtenteils übernimmt, daran aber eine gänzlich andere Geschichte aufhängt und eine Vielzahl weiterer Prätexte referenziert: Die Erzählung beginnt strukturell bernhardesk und entfernt sich zunehmend vom Prätext. Zum Ende nähert sie sich zwar nicht formal, aber thematisch wieder an Bernhards Texte an. Viele der Handlungselemente in diesem Hypertext lassen sich jedoch als direkte Transformationen und Umdeutungen des Hypotextes deuten. Neben der Übernahme und Annäherung liegen dem Transformationskonzept von *Moo Pak* vor allem Inversionen bestimmter Elemente des Prätextes zugrunde. Das Wechselspiel zwischen Analogie und Differenz wird im Folgenden hinsichtlich der damit einhergehend formulierten Botschaft analysiert.

**Affirmation und Inversion.** Die intertextuelle »Abstammung« *Moo Paks* von *Gehen* und das zugrundeliegende Transformationskonzept werden bereits in den ersten Sätzen deutlich. Sie lassen sich als Inversion des Beginns von *Gehen* lesen:

Am Dienstag erhielt ich ein Briefchen von Jack Toledano, in dem er mich bat, ihn am selben Tag zur üblichen Zeit im Star and Garter in Putney zu treffen, schrieb Damien Anderson. Diese Briefchen kenne ich gut. Jack muß keine genaue Zeit angeben. Wenn ich nicht kommen kann, macht er sich allein auf den Weg, aber ich versuche immer, zu kommen, weil es nichts Besseres gibt als ein Spaziergang mit Jack Toledano. Der einzige Ort zum Denken ist der Schreibtisch, sagt er, der einzige Weg zum Reden ist der Spaziergang. (JM 9)

1 Ein Indiz hierfür ist Toledanos Bemerkung, es gäbe »Pläne, vor den Toren von Paris ein Disneyland zu bauen«. (JM 216) Der Freizeitpark wurde ab 1985 geplant und 1992 eröffnet.

2 Vgl. hierzu auch die Ausführungen ab S. 119 sowie S. 136 dieses Buches.

Die ersten, im Original mehr als eine Buchseite einnehmenden ersten Sätze von *Gehen* lauten dagegen wie folgt:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. [...] Weil Sie, nachdem Karrer verrückt geworden ist, nicht mehr nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen, brauche ich meine Gewohnheit, am Montag und am Mittwoch zu gehen, nicht zu ändern, sagt Oehler, freilich haben Sie, weil Sie jetzt Mittwoch *und* Montag mit mir gehen, Ihre Gewohnheit sehr wohl verändern müssen und zwar in für Sie wahrscheinlich unglaublicher Weise verändern müssen, sagt Oehler. Es sei aber gut, sagt Oehler und er sagt in unmißverständlich beherrschendem Ton, von größter Wichtigkeit [...] ab und zu [...] die Gewohnheit zu ändern [...]. Außerdem gehe ich zweifellos und naturgemäß mit Ihnen anders als mit Karrer [...] weil es sich bei Karrer um einen ganz anderen Menschen als bei Ihnen und also bei Karrers Gehen (und also Denken) um ein ganz anderes Gehen (und also Denken) handelt, sagt Oehler. (G 7f.)

Die direkte, aber invertierte Ableitung von *Moo Pak* aus *Gehen* wird hier in *discours* und *histoire* auf mehrere Weise deutlich: Anders als die Protagonisten aus *Gehen*, treffen sich Toledano, Anderson und die anderen Spaziergänger spontan, die Wege variieren und erstrecken sich über ganz London. Dem seit jeher festgelegten Wochenplan aus *Gehen* steht ein spontanes »Briefchen« an einen der diversen Begleiter gegenüber. Zwar ist Toledano – wie Oehler – der Initiator und »Hauptredner« dieser Spaziergänge, er ist dabei aber keineswegs auf einen festen oder überhaupt einen Partner angewiesen. Oehler dagegen zwingt seine Begleiter gar, ihre »Gewohnheit [...] in [...] unglaublicher Weise [zu] verändern« und seinem Tagesablauf anzupassen, damit sie seinen Ausführungen in »unmißverständlich beherrschendem Ton« lauschen können. Es ist mit Blick auf den ausgeübten Zwang somit zumindest anzuzweifeln, dass Bernhards Erzähler wie Anderson ebenfalls »nichts Besseres« kennt »als ein[en] Spaziergang« mit seinem »Diktator«. Dem Gefangensein in Steinhof oder auf den eigenen Geh- und Denkpfeilen stellt Josipovici hier somit räumliche, zeitliche und geistige Freiheit und Flexibilität gegenüber.

Auch die Gestaltung des *discours* von *Moo Pak* steht dem von *Gehen* diametral gegenüber: Mit der weitaus flexibleren und freieren Tagesstruktur der Protagonisten geht auch eine weniger starre Sprache einher. Die monotonen »Bandwurmsätze« aus *Gehen* finden in *Moo Pak* ihren Gegenpart in teils simplen, kurzen, teils längeren, aber selten exzessiv hypotaktischen Sätzen.

Auf narratologischer Ebene fällt zudem die Verschiebung des erzählerischen Fokus auf. Während der homodiegetische Erzähler in *Gehen* nach dem ersten Satz sofort zur Wiedergabe von Oehlers Rede übergeht und radikal extern fokalisiert ist, geht Damien Anderson als variabel intern fokalisierter Erzähler seiner Geschichte auch auf seine eigenen Ansichten und Gefühle ein. Dies manifestiert ein gänzlich anderes Verhältnis zwischen Redner und Zuhörer: Anderson ist in seinem Reden (und Gehen) weitaus auto-

nomer als der Erzähler im Hypotext. Dies spiegelt sich auch in den Figurennamen: Der Erzähler von *Gehen* bleibt anonym. Damien Andersons Name wird dagegen zweimal, jeweils direkt am Beginn und am Ende, erwähnt und damit ebenfalls markiert. Die Funktion dieser beiden Erzählinstanzen für den Text spiegelt die Rolle der beiden Figuren im Leben ihrer Begleiter wieder: Während der Erzähler in *Gehen* trotz seiner homodiegetischen Position eben genau das ist – ein Erzähler, ein Funktionsträger, ein bernhardesker Typus –, ist Damien Anderson ein Charakter und Individuum mit Subjektstatus.<sup>3</sup>

Zwar gehen auch Josipovicis Protagonisten spazieren – wie im Falle von *Ausgehen* erfährt die Begründung für das ritualisierte Spazierengehen in *Moo Pak* im Verhältnis zum Prätext jedoch eine Umdeutung: Bei Karrer, Oehler und dem Erzähler gehen das »Denken (und also Gehen)« (G 8) Hand in Hand. Dagegen geht Toledano gerade aus dem entgegengesetzten Grund spazieren.<sup>4</sup> Er spaziert »nicht um zu denken«, sondern »um zu sprechen« (JM 22): »Der einzige Ort zum Denken ist der Schreibtisch, [...] der einzige Ort zum Reden ist ein Spaziergang.« (JM 9) Über diese Einlassung direkt zu Beginn macht der Hypertext die Inversion des Hypotextes zum Programm: Der Spaziergang ermöglicht die Kommunikation, die Kommunikation wiederum ermöglicht es Toledano, sich »aus dem Bedrücktsein und der Depressivität herauszuführen und Heiterkeit und sogar Hochgefühl zurück[zu]bringen« (JM 28). Über die »lebenswichtig[e]« (JM 28; vgl. 59) Bedeutung der Freundschaft und des Spaziergangs bewegt sich *Moo Pak* in der Nähe zur in *Gehen* ebenfalls thematisierten Gesprächsphilosophie Ferdinand Ebners:

[W]enn wir mit einem langvertrauten Freund sprechen, [...] dem wir vertrauen und der uns vertraut, der uns in unseren schlimmsten Momenten und düsteren Stimmungen erlebt hat, [...] und vor dem wir deswegen nichts verbergen müssen und von dem wir erwarten, daß auch er uns nichts verbirgt, wenn wir in niedergeschlagener Stimmung einen solchen Freund treffen, [...] nachdem es uns aus der Bahn geworfen hat, kann das unsere Stimmung mit einem Schlag ändern. (JM 28)

Dies schlägt sich auch in der Interdependenz von Sprachstil, Raumkonzeption und Geisteszustand der Protagonisten nieder: Statt tagein, tagaus starr die gleichen Wege entlang der Klosterneuburgerstraße entlangzugehen, spaziert Toledano mit seinen Begleitern durch die Londoner Parks und lässt sich von ihrer Schönheit zu Reflexionen anregen. Damit nähern sich die beiden Figuren dem von Bernhard ursprünglich pervertierten Typus des Flaneurs wieder an.<sup>5</sup> Einhergehend mit der geistigen wie räumlichen Flexibilität der Protagonisten ist auch die Sprache und Satzstruktur weitaus weniger starr, monoton und repetitiv, als es in *Gehen* der Fall war.<sup>6</sup>

3 Durch das »schrieb Damien Anderson«, das je einmal zu Beginn und zum Ende auftritt, wird dem homodiegetischen Erzähler kurz vor Schluss noch ein zusätzlicher heterodiegetischer übergeordnet (vgl. JM 9; 216).

4 Ironischerweise deckt sich dies zwar weniger mit Bernhards, aber doch umso mehr mit Barbi Markovičs feiernden und also das Denken ausschaltenden Protagonisten – eine Analogie, die dem dünkelfhaften Ästheten und Bildungsbürger Jack Toledano vermutlich nicht sonderlich recht wäre.

5 Toledano selbst differenziert hier noch mal: »Paris ist für den Flaneur, sagte er, aber London ist für den Spaziergänger.« (JM 9)

6 Wie im Falle von *Ausgehen* handelt es sich auch bei *Moo Pak* um einen fremdsprachigen Text, so dass die Übersetzung sprachlich näher am Hypotext ist, als das englischsprachige Original. Da es

Das Transformationskonzept, das Josipovici auf *Gehen* anwendet, wird auch implizit in der Diegese dargelegt. So erläutert Toledano erneut die Gründe für seine häufigen Spaziergänge, die sich diametral von denen der Figuren aus *Gehen* unterscheiden:

[M]an verlässt seinen Schreibtisch [...] leer und ausgelaugt, und ein Gang allein schafft es höchstens, den Kopf aufzuräumen, wogegen man nach einem Gang mit einem Freund voll neuen Vertrauens in die eigenen Möglichkeiten und die Möglichkeiten des Stoffs, der einen davor so zur Verzweiflung getrieben hat, an den Schreibtisch zurückkehrt. (JM 21)

Direkt darauf kommt Toledano auf Blaise Pascal – und damit einen der vielen häufig bei Bernhard referenzierten Philosophen – zu sprechen. Diese Passage lässt sich einerseits als Kommentar über Pascal lesen. Andererseits lässt sie sich auch auf das rekontextualisierende, umdeutende Verhältnis von *Moo Pak* zu Bernhards Prätext beziehen:

Pascal hat nie so sehr geirrt, sagt er, wie mit dem einen Satz, das ganze Unglück des Menschen komme daher, dass er nicht ruhig in seinem Zimmer bleiben könne. Ich liebe Pascal, sagte er, aber ich liebe ihn wegen seines Stils und seiner Haltung und nicht wegen seiner Ansichten. Denn es gibt nichts, was dem Denken und dem Glück weniger förderlich wäre, als in einem verschlossenen Zimmer zu sitzen. (JM 21)

Wie Toledano Pascals »Stil[] und [...] Haltung« bewundert, wird auch der Stil und die Struktur von *Gehen* in *Moo Pak* übernommen. Die »Ansichten« des Vorgängers werden jedoch in beiden Fällen durch die eigenen ersetzt. Dem Bernhard'schen Eremitentum wird hier somit ebenfalls implizit eine Absage erteilt. Es wird stattdessen mit einer – erneut an Ferdinand Ebner erinnernden – Verklärung der Freundschaft und sozialen Kommunikation ersetzt.

Nun ist Toledano zwar ähnlich existentialistisch, aber weitaus optimistischer als das Personal des Prätextes. Während Bernhards Figuren die Kunst als letzte Fluchtmöglichkeit vor der absoluten Sinnlosigkeit des Lebens postulieren, ist Toledano in seinem Weltbild und dem damit einhergehenden Kunstkonzept balancierter:

Dem Chaos nachzugeben, [...] heißt, die Idee von Kunst und Bewusstsein insgesamt aufzugeben; die Verwirrung und das Chaos zu leugnen, heißt, etwas zu machen, was nicht die geringste Beziehung zu dem hat, was wir sind. Das ist das Paradox und die Herausforderung [...]. Das Bellen der Hunde und das gemeinschaftliche Lob Gottes, der Mord an Millionen Menschen und die Freude eines einzelnen Spiels des Sonnenlichts auf den Blättern, die absolute Sinnlosigkeit des Lebens und die Dankbarkeit dafür, am Leben zu sein. Unsere Kunst muß beide Seiten zeigen, oder sie ist wertlos [...]. (JM 21)

Diese grundsätzlich unterschiedliche Position zum Verhältnis des Individuums zur Welt bedingt den stellenweise optimistischeren Grundton von *Moo Pak*. Anders als die auf die

---

Josipovici hier aber offenkundig weniger auf eine detailgetreue, sprachliche Nähe zu *Gehen* ankommt, ist dieser Aspekt und die teils seitens des Übersetzers evozierten Anklänge an Bernhard zu vernachlässigen.

Abgründigkeit fixierten Protagonisten aus *Gehen* betont Toledano vor allem die Ambivalenz des Lebens und die Dualität von Positivem und Negativem.

Unter allen anderen im Text genannten Schriftstellern und Künstlern erwähnt *Moo Pak* mehrfach auch Thomas Bernhard namentlich. Er wird so als Teil des von Toledano verehrten westlichen Literaturkanons markiert. Bernhard sei darüber hinaus einer von Toledanos »Lieblingsautor[en]«, die er »liebe und schätze« (JM 121). Mehr noch: Er sei einer seiner »wahre[n] Freunde«, die ihn »auf ihren Schultern tragen, wenn die Fluten mich zu verschlingen drohen« (JM 65) – so, wie auch *Moo Pak* »auf den Schultern« seines Prätextes steht. Der Österreicher sei »nie der Verlockung der sogenannten Medienaufmerksamkeit« (JM 65) erlegen. Stattdessen attestiert ihm Toledano aber ein »Hamletsyndrom«:

[S]o wie Hamlet sich zwar selbst einzureden versucht, daß er nicht verrückt ist, und doch merkt, daß er es ein bisschen ist, so verhält es sich mit Beckett und Bernhard. [...] Laßt mich gehen, [...] das ist auch der Schrei von Beckett und Bernhard, laßt mich gehen und für immer diese Wüste, in der ich mich befinde, verlassen. (JM 210f.)

Hierin markiert Toledano den zentralen Unterschied zwischen sich und Bernhard (und Beckett), der auch den gänzlich anderen Ton der Erzählung prägt: Er habe einen »jüdische[n] Optimismus« im Glauben, »allen Beweisen fürs Gegenteil zum Trotz, [...] daß wir nie erschöpft und am Ende sind« (JM 210) zu Resilienz befähigt:

Dagegen weiß der Jude, [...] daß die unsichtbare Hand eines Gottes, der sein Flehen erhören und ihn aus dieser Wüste heben würde, ihn nur in einer anderen, mit der ersten absolut identischen Wüste wieder absetzen würde. Wenn das so ist, [...] warum bleiben wir dann nicht hier und machen das Beste daraus? (JM 211)

Auf figurenpsychologischer Ebene mag man gar eine bewusste Opposition gegen Bernhards »depressive« Geher als Motivation für Toledanos »resiliente« Spaziergänge unterstellen. Auf funktionaler Ebene verweist die Nennung von Bernhards Namen als Textsignal die Leser:innen explizit auf dessen Werk – und somit auch auf die Quelle der Textstruktur: Wenn Toledano Bernhard schätzt, kennt auch Josipovici *Gehen* – eine zufällige Analogie der beiden Texte wird durch diese Namensnennung also ausgeschlossen. Die Hypertextualität von *Moo Pak* wird somit explizit zum Konzept, der Bezug zum Prätext zum Teil der Botschaft, *Gehen* und Bernhard zu bedeutungstragenden Zeichen.

Auf den ersten Blick kontrastiert *Moo Pak* in den bisher betrachteten Aspekten mit Bernhards Text. Im weiteren Verlauf wird aber deutlich, dass es sich auch bei der in *Moo Pak* geschilderten Handlung um eine Manifestation psychischen Gleichgewichtsverlustes handelt. Die Sprache, das Verhalten und die Konzeption der Figur Toledano nähern sich mit Fortschreiten der Erzählung an Bernhard-Figuren im Stile Oehlers oder Karrers an: Der trotz vorgeblich optimistische, aber letztlich dennoch depressive, »jeden Morgen vollkommen verzweifelt[e]« (JM 177), kulturpessimistische, »einsame[] Sonderling« (JM 168) ergeht sich zunehmend in Tiraden gegen den Fortschritt, die gegenwärtige Kultur, den Zeitgeist, letztlich eine Welt, die längst zu einem »unerträglichen Ort« (JM 162) geworden ist. Obsessives Spazierengehen, aber auch

die Isolation von den ›neuen‹ Medien (vgl. JM 100) und identifikatorisches Lesen kanonischer ›Hochliteratur‹ (vgl. JM 124) werden Ausdruck von Flucht und der Suche nach (Selbst-)Erkenntnis (vgl. JM 15). Zielloses Schreiben wird zum Versuch, »dem Gefängnis des eigenen Selbst und dessen Banalitäten zu entkommen« (JM 16): »Ich habe angefangen zu schreiben, [...] um meinen Kopf aufzuräumen. Nicht weil ich ›etwas zu sagen‹ hatte, und nicht weil ich schöne Gebilde herstellen oder schöne Geschichten erzählen wollte [...].« (JM 114) So wird auch das permanente Neuschreiben und Korrigieren bereits fertiger Seiten zu dem »einzige[n] Moment, in dem die Arbeit überhaupt erträglich ist« (JM 10) – vorgeblich, um Fehler zu beheben, gleichzeitig aber auch, um den verklärten Schreibprozess in die Länge zu ziehen. Hierin ähnelt Toledano unzweifelhaft einem Bernhard'schen Geistesmenschen wie beispielsweise Roithamer aus *Korrektur* oder Konrad aus *Das Kalkwerk*. Auch sein angeblich seit zehn Jahren verfasstes, 700 Seiten umfassendes magnum opus *Moor Park*, das letztlich nur in Form einzelner Notizen existiert (vgl. u. a. JM 211f.), erinnert an die diversen Geistesprojekte Bernhard'scher Privatgelehrter: Auch sie scheitern häufig bereits daran, »den ersten, alles Weitere auslösenden Satz hin[zu]schreiben« (Be 138). In den Schilderungen seines durchstrukturierten Tagesablaufs ist Toledano zwar ›ehrlicher‹, dabei aber sprachlich und inhaltlich an seine Bernhard'sche Vorgängerfiguren angelehnt:

Jeden Tag rückt der Tod ein bißchen näher, [...] den wir fürchten, den wir aber auch herbeizusehnen beginnen, weil er diesen entsetzlichen Tagen der Leere und Hoffnungslosigkeit ein Ende machen wird. Ich habe mich dazu erzogen, ein geregeltes Leben zu führen, sagte er. Ich stehe jeden Tag zu genau derselben Zeit auf, ich esse jeden Tag zu genau denselben Zeiten, ich gehe jeden Tag zu genau derselben Zeit spazieren, ich schreibe jeden Tag zu genau derselben Zeit. Wenn ich merke, daß mich die Verzweiflung übermannen will, sagt er, wende ich mich meinem Homer oder meinem Kafka oder meinem Dante zu. (JM 80)

Wie bei Bernhards obsessiven Protagonisten und ihren ritualisierten Tages- und Lebensabläufen »kann bereits ein winziger Knacks in der Disziplin zu einer Katastrophe führen« (JM 116). »[D]ie Freude, die uns die tägliche Routine verschafft« (JM 203) entpuppt sich am Ende nur als eine mühsam aufrecht erhaltene Maske. So kann auch Toledanos ostentativ vorgetragener »jüdischer« (JM 210), »natürlicher Optimismus« (JM 116) letztlich nur bewahrt werden, indem er die Augen vor der Welt verschließt. Dieser Optimismus wird so als nur eine weitere obsessiv betriebene Bewältigungsstrategie präsentiert – und ist somit in seinen Ursachen gar nicht weit vom Bernhard'schen Pessimismus entfernt. Am Ende ist somit auch Toledano trotz allen Optimismus', trotz aller theoretischen, intellektuellen und kreativen Beschäftigung mit der ästhetischen Kunst, trotz seiner Spontaneität, seines Freundschaftsnetzwerkes doch eine bernhardeske Figur. Hinter allen Bewältigungsstrategien und dem zur Schau gestellten Panzer aus Optimismus und Ästhetizismus steckt erneut eine depressive, permanent fliehende Figur, ohne eigenes abgeschlossenes Kunstwerk.

**Moo Pak als Metatext.** Während Bernhards *Gehen* ein zentraler Hypotext für *Moo Pak* ist, erschöpft sich die Botschaft des Hypertextes jedoch nicht in einem Transform, einem Kommentar oder einer Rekontextualisierung seiner Vorlage. Zusätzlich zu seinem



Status als *Gehen*-Hypertext ist *Moo Pak* in doppelter Hinsicht ein poetologischer und literaturtheoretischer Metatext: *Moo Pak* kommentiert einerseits reale Werke der westlichen Hochliteratur aus Perspektive Toledanos. Andererseits berichtet Toledano metadiegetisch über sein fiktives Romanprojekt namens *Moor Park*. Beide Ebenen konvergieren am Ende der Erzählung: *Moor Park* wird zur Chiffre für den westlichen Literaturkanon, sein Verfasser zur Figuration vermeintlich »überholter« Autorschafts- und Textkonzepte. *Moo Pak* selbst wird so zu deren Gegenmodell und repräsentiert intertextuelle, postmoderne Schreibweisen.

Insbesondere die bereits bei Bernhard angelegten, kulturkritischen Reflexionspassagen werden bei Josipovici ausgeweitet und um eine Vielzahl intertextueller Anspielungen und Referenzen erweitert, sodass der Text zu einem Metatext des westlichen Literaturkanons wird. Anders als im Falle des Bernhard'schen »Namedroppings«, dem vermeintlich meist keine tiefergehende Reflexion folgt, gehen die philosophischen, kulturkritischen und kunsttheoretischen Betrachtungen hier vordergründig in die Tiefe. Toledano ist gänzlich einem ästhetischen Lektüreerlebnis verpflichtet, reflektiert über guten Stil und zeitgenössische kulturelle Strömungen, denen er ablehnend, kritisch bis dünnkelhaft gegenübersteht. Ihm geht es in der Bewertung von »Literatur« explizit nicht um die Kunst und ihren ästhetischen oder sonstigen Wert an sich – sondern gerade um kanonische, als hochrangig anerkannte Schriftsteller:

Wir brauchen die Künstler, die zählen, um uns daran zu erinnern, daß in uns selbst und in der Welt Möglichkeiten schlummern und daß harte Arbeit und der volle Einsatz unserer Kräfte einen Lohn finden. (JM 165)

Der Verklärung der hohen Literatur zum Trotz erteilt er dem Geniegedanken jedoch eine Absage. In dem in *Moo Pak* formulierten Autorschafts- und Literaturverständnis verweist Josipovici auf Harold Blooms Konzept des literarischen Einflusses. Auch für Toledano ist Kunst das Ergebnis von fortwährender Epigonalität:<sup>7</sup> Wie er seine eigenen Texte immer wieder abschreibt und korrigiert (vgl. JM 10), ist auch die gesamte Weltliteratur für ihn nicht die genuine Schöpfung von autonomen Autoren, sondern »[d]ie Arbeit von Kopisten und Lektoren, Druckern und Korrekturlesern« (JM 25). Von den eigentlichen Berufsgruppen des Buchhandels abstrahiert wird die gesamte Literaturgeschichte als ein Prozess von Rezeption und Korrektur, von Kopie und Variation konturiert: »Selbst wenn ein Werk abgeschlossen ist, [...] wer kann behaupten, dass es nicht ganz anders hätte ausgeführt werden können?« (JM 83) Der Dualität von korrigierender Epigonalität und autonomer Genialität wohnt jedoch kreatives Potenzial inne: »Vielleicht schafft ein Künstler den interessantesten Teil seines Werkes dann, wenn er am heftigsten darum kämpft, seine eigene Stimme zu finden.« (JM 197) In dieses Gefüge aus Übernahme und Rekontextualisierung schreibt sich auch Josipovici mit seinem meta- und hypertextuellen *Moo Pak* ein: Toledano sieht

7 Toledano thematisiert ebenfalls die eigene Einflussangst und Schreibunfähigkeit im Angesicht großer Vorgängerautor:innen. (vgl. JM 122); vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Blooms Konzept des literarischen Einflusses ab S. 86 dieses Buches.



die großen Schriftsteller nicht als große Lehrer, [...] sondern [...] als Spaten und Hacken, die uns beim Umgraben des festen Bodens helfen, des anscheinend unfruchtbaren Bodens unserer eingefahrenen Vorstellungen, um den Samen unserer eigenen Vorstellungstätigkeit zu säen. (JM 43)

Hierin ist Toledano unschwer als poetologisches Sprachrohr des Autors zu lesen: Bernhard, Swift, Kafka, Beckett und die anderen, in *Moo Pak* referenzierten Künstler:innen und Kunstwerke sind allesamt »Treibstoff für unsere eigenen politischen oder ästhetischen oder erkenntnistheoretischen Betrachtungen« (JM 43) und damit Grundlage oder Inspirationsquelle für ein gänzlich neues Werk.

Literatur ist für Toledano ebenso die »Universalsprache«, nach der Jonathan Swift immer gesucht hatte (vgl. u. a. JM 173), die Kommunikationsform, die als einzige das auszudrücken vermag, was in allen anderen Sprachen unsagbar ist: »[E]ine Sprache des Geistes und [...] des Körpers [...], [...] der Vögel und Tiere, in der Schmerz und Begehren hätten geäußert werden können und so schließlich zur Ruhe gekommen wären.« (JM 173) Sie ist aber keine einfach zu beherrschende Sprache: »Wie ein sprechender Schimpanse« (JM 127) hat Toledano »weder Land noch Sprache« (JM 25); seine defizitäre »Zeichensprache« ist die der Literatur. Der Autor wird zum Affen, der Zeichensprache lernt, der versucht, sich mit sprachlichen Zeichen, die er nie vollends versteht, auszudrücken.<sup>8</sup> Bei der Interpretation und Bedeutungskonstitution eines Textes geht es – aus Perspektive Toledanos – letztlich ohnehin weniger darum, *wieso* der Autor diese Zeichen zu einem Werk arrangiert, sondern, welche Erklärung das Werk den Leser:innen für die Funktionsweise der menschlichen Gesellschaft liefert:

Das Problem mit den meisten Untersuchungen zum Verhalten der Primaten, sagte er, liegt darin, dass sie von der Annahme ausgehen, es sei das Verhalten der Affen, das erklärt werden müsse. Aber in Wahrheit ist unser eigenes Verhalten viel rätselhafter. Affen können uns dabei helfen, das zu erkennen. (JM 138)

Zudem eröffnet Toledano in seinem Monolog eine zusätzliche metadiegetische Ebene, wenn er sein eigenes Romanwerk mit dem Titel *Moor Park* umreißt. Der fiktive Text behandelt in mehreren Erzählsträngen die Geschichte von Moor Park, dem ehemaligen »Landsitz von Sir William Temple, Swifts Arbeitgeber« (JM 137):

Heute Teil der University of Surrey, zeitweise ein Irrenhaus. Zu anderer Zeit theologische Hochschule und im Krieg Standort einer Untergruppe jenes Dechiffrierteams, in

8 Der Verweis auf Franz Kafkas 1917 veröffentlichten *Bericht für eine Akademie* und seinen Protagonisten Rotpeter ist offensichtlich (vgl. Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie, in: ders.: Das Werk, Frankfurt a. M. 2004, S. 1171–1178). Ein ähnliches Bild des Schriftstellers als Tier mit defizitärer Zeichensprache verwendet zudem auch Clemens J. Setz in seiner Büchner-Preisrede 2021 – diesmal aber mit Verweis auf den »Klugen Hans«, »ein seinerzeit in ganz Europa berühmtes Pferd, das angeblich sehr komplexe Buchstabier- und Rechenleistungen durch Klopfzeichen mitteilen konnte« sowie dessen ähnlich »talentierte« Artgenossen Zarif und Muhamed, die wiederum ebenfalls durch Kafka literarisiert wurden (Setz, Clemens J.: Dankesrede anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises am 6. November 2021, online: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/clemens-j-setz/dankrede> (abger.: 03.04.2024)).

dem für kurze Zeit auch Alan Turing mitarbeitete. In den Sechzigern für einige Zeit sogar Experimentierstation zur Erforschung der Primaten [...]. (JM 137f.)

Toledanos Romanprojekt schreitet dabei die an dem Ort und seiner Geschichte hängenden »sechs Themen – Swift, Codes, Affen, Gärten, Wahnsinn und Sprache« (JM 176) ab. Ein Erzählstrang erzählt beispielsweise von einer eingesperrten, sprachlosen Figur (vgl. u.a. JM 176f.), ein anderer von Experimenten zum Spracherwerb bei Primaten<sup>9</sup> sowie der scheiternden Ehe zweier Wissenschaftler:innen (vgl. u.a. JM 180f.). Im Zentrum von *Moor Park* sollen aber Jonathan Swift und seine Zeit auf dem Anwesen stehen, für Toledano »einer der großen Fußgänger der englischen Literatur« (JM 184).

Der erneute Verweis auf *Gehen* ist deutlich, doch auch das Werk selbst erinnert an bernhardeske Geistesprojekte: *Moor Park* ist ein 700 Seiten umfassendes magnum opus (vgl. u.a. JM 198) in 123 Abschnitten und sieben Teilen, »die ein Palindrom bilden« (JM 182), an dem er vorgeblich seit 10 Jahren jeden Tag arbeitet. Dieser Text ist geplant als ein »monströse[s] Denkgebäude[]« (JM 176) und als »äußerste Dehnung des Geistes« (JM 140). Diese megalomane Konzeption erinnert an ganz ähnliche Formulierungen aus dem Munde Bernhard'scher Geistesmenschen, aber auch an bei Bernhard zu findende mise-en-abyme-Ebenenverschiebungen.<sup>10</sup>

Die über Toledanos Monolog erzeugte fragmentarische Binnenerzählung *Moor Park* ist zudem als poetologischer und literaturtheoretischer Metakommentar lesbar. Die Semiotisierung des fiktiven Romans »Moor Park« und des historischen Anwesens »Moor Park« ist dabei gleichermaßen komplex wie ambivalent. Toledano oszilliert auf dieser Ebene auf ironische Weise zwischen Josipovicis Objekt der Kritik, literarischem Imago und Vehikel seiner Poetik.

Auf den ersten Blick unterscheiden sich nun das fiktive Werk *Moor Park* und die reale Erzählung *Moo Pak* – trotz des ähnlich lautenden Titels – stark voneinander. Doch wie die Werke der Weltliteratur im Allgemeinen stehen auch *Moor Park* und *Moo Pak* in einem Verhältnis der verfälschenden Kopie zueinander. So führt der Text zur Genese seines Titels folgende Szene an:

Im [...] Billardzimmer, [...] nuckeln Scharen von Kindern, unter ihnen viele Asiaten, an ihren Füllern, während einer von ihnen, ein hellerer Kopf als die anderen, zu schreiben beginnt: »Dies ist die Schichte von Moo Pak. Dies ist die Schichte vom Landauss Moo Pak und von den Moo Pak Gärt'n. Erbaut in Mitte siebzeht Jahunn't von Ssör Wim Temmel...« (JM 186)

Aus dem Standardenglisch wird in diesem Auszug die akzentbehaftete Sprache eines asiatischen Schülers, die ihn als um den richtigen Ausdruck bemühten »Fremden« ausweist. Das gleiche »Transformationsprinzip« lässt sich auch auf das Verhältnis von *Gehen*

9 Über die Versuche, Affen die menschliche Sprache beizubringen, erweitert sich der intertextuelle Bezugsrahmen auch auf Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* (1917).

10 So erzählt beispielsweise der reale Text *Auslöschung* über die Abfassung eines fiktiven Textes mit dem Titel »Auslöschung«; ähnlich sind beispielsweise auch *Die Billigesser* und *Der Untergeher* konzipiert.

zu *Moo Pak*, aber auch von *Moor Park* zu *Moo Pak* beziehen: Der Text ist das defizitäre Ergebnis eines Versuchs, in der Universalsprache Literatur zu sprechen, verfasst durch einen Schreibenden, der dieser Sprache nicht vollends mächtig ist und Übertragungsfehler produziert. Das Ergebnis ist in beiden Fällen eine diskursiv defizitäre Transformation der Vorlage, die zudem durch ihre individuelle Färbung Rückschlüsse auf die jeweiligen Sprecher zulässt.

Ebenso trägt auch das reale Gebäude hintergründig die Tradition von Kopie und Imitation, von »korrigierender Epigonalität« in sich, die Toledano für die Literaturgeschichte postuliert. So ist auch Temples Anwesen Moor Park in Farnham nur die Kopie eines anderen, größeren Anwesens gleichen Namens in Hertfordshire (vgl. JM 137).

*Moor Park* und seine »defizitäre Kopie«, *Moo Pak*, nähern sich im Verlauf der Erzählung schließlich immer weiter an. Dies beginnt zunächst auf der abstrakten thematischen Ebene und setzt sich später auf der konkret diegetischen Ebene fort: Das Herrenhaus Moor Park wird zu Beginn einmal kurz erwähnt (vgl. JM 37); ab der Mitte des Textes fließen immer mehr Informationen zu Toledanos umfangreichem Romanprojekt und dem historischen Anwesen in die Erzählung ein. Die verschiedenen Manifestationen der Sprachlosigkeit und -suche, über die *Moor Park* angeblich verhandeln soll, finden sich im Kleinen ebenso in *Moo Pak* wieder. Und auch der Ort Moor Park selbst ist seinerseits eine Chiffre für die Literatur, wie Toledano es auch selbst ausformuliert:

An Moor Park als Titel habe ich gedacht, [...] weil es wie Tiersprachen [ein weiterer möglicher Titel des fiktiven Werkes, Anm. RMA] ein Widerspruch in sich ist [...]. Ein Park ist das genaue Gegenteil eines Moors, sagte er, er hat aufgehört Moor zu sein, Natur zu sein, und ist Park geworden, ist Zivilisation geworden. Ein Moor [...] ist unbändige Natur. Dagegen ist ein Park eben gerade Bändigung, er verwandelt Natur in Menschenwerk. Alle Bücher sind Moor Parks [...]. [...] [W]as mein Buch also sein will, ist ein Moorpark oder ein Parkmoor. (JM 174f.)

Auch die Literatur ist für Toledano geformte Sprache und damit kultivierte Natur: Wie die »Geschichte der Gärten« spannt sich die Literaturgeschichte, also die Suche nach dem geeigneten Ausdruck, »[v]on Babylon bis heute« (JM 138): »Wir würden sehr viel mehr über uns selbst wissen, sagt er, wenn wir begreifen würden, was Gärten für die Menschen bedeutet haben, was die Menschheit mit dem Garten auszudrücken versuchte.« (JM 138) In anderer Hinsicht erteilt Josipovici über den Bezug zu Moor Park Toledano und dessen Literaturkonzept gleichzeitig eine Absage: Während Toledano also referiert, wie »Swift in Moor Park den Ausführungen des selbstgefälligen, ja aufgeblasenen Sir William Temple über Gott und die Welt« (JM 152) lauscht, lauscht wiederum Damien Anderson in *Moo Pak* schließlich Toledano. Wie sich die Pascal-Passage auf Bernhard beziehen lässt, lassen sich die Äußerungen über Swift und Temple auch auf Anderson und Toledano beziehen:

[E]r hörte zu, wie der adlige Herr über dieses und jenes sprach, er stimmte ihm zu und bewunderte seinen Reichtum, seine Kultur, seinen Zugang zu den Zentren der Macht und zur Fülle der Überlieferungen, und doch hatte er eine dunkle Ahnung, daß irgend etwas nicht stimmte, daß die Dinge nicht so einfach waren, wie Sir William sie dar-

stellte, daß das Eis, auf dem er sich so elegant bewegte, dünner war, als er glaubte, und jeden Moment einbrechen und nicht nur den adligen Herrn, sondern alles, wofür er stand, in die Tiefe der kalten und dunklen Fluten stürzen könnte. (JM 152f.)

Nicht nur, dass auch mit Toledano und seinem Romanprojekt »etwas nicht stimmt« (JM 153) – über diese Analogie übt Josipovici letztlich Kritik an seiner Figur und ihren Ansichten: Temple selbst hätte sich »als die Verkörperung aller Tugenden der Renaissance« gesehen, sei aber letztlich »ein mittelmäßiger Botschafter und ein recht beschränkter und uninspirierter Vertreter einer bestimmten Klasse und einer bestimmten Zeit« gewesen – er sei im Urteil seiner Zeitgenossen letzten Endes auch nur »»ein eitler Mann« gewesen, »aufgeblasen und voller Dünkel« (JM 156).

Auch Toledano wird wie sein schriftstellerisches Vorbild als »veralteter« Typus des Intellektuellen markiert, dessen Verehrung für vergangene Literaturen und Ästhetiken zwar begründet, aber nicht zeitgemäß, ja letztlich ebenfalls dünnköpfig und uninspiriert ist: »Wir stimmen seinen Auffassungen zu und können dennoch ein Gähnen nicht unterdrücken, wenn wir das lesen.« (JM 156)

Diese Analogie weiterführend steht auch das prunkvolle Herrenhaus Moor Park für die große Literatur, den klassischen Roman – und somit für ein Auslaufmodell, das lediglich konserviert wird. Dies legt auch der Text nahe:

Diese großen Anwesen wie Moor Park, sagte er. Einige gibt es ja immer noch, sie werden für Bücher fotografiert, die sich mit der Geschichte und Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts befassen [...]. Aber wie viele dieser Bücher verlieren ein Wort über die Gärtner, die die Hecken schnitten, die Pflanzen gossen und die Höhlen säuberten, oder über die vielen Diener, die es überhaupt erst möglich machten, daß in den großen Häusern alles reibungslos ablief? (JM 153f.)

Was »Moor Park und seine Gärten« (JM 156) für Temple sind, ist das Schreiben und die schöne Literatur vergangener Epochen für Toledano: Beide sind

Zuflucht vor einer Welt [...], deren er überdrüssig war, ein irdisches Paradies, in dem er der einzige Herr und Meister war, und wo er seine landwirtschaftlichen Experimente durchführen und – mit Hilfe seines Sekretärs – die Memoiren verfertigen konnte, die ihn vor der Welt rechtfertigen sollten. (JM 156)

Am Ende konvergieren die metadiegetisch berichtete Handlung von *Moor Park* und die Haupterzählung von *Moo Pak* vollständig: Die Erzählung »zerspring[t]« zunehmend »in tausend Stücke« (JM 196): Die diegetischen Ebenen, reale wie fiktionale Prätexte, diegetische Realität und literarische Erfindung fallen zunehmend zusammen. Schlussendlich spricht auch Toledano von seinem Werk auffälligerweise als *Moo Pak*:

Was ich in meinem ganzen Werk und vor allem in *Moo Pak* versucht habe, sagte er, ist die Darstellung der wechselseitigen Beziehung von Chaos und Ordnung, von Verwirrung und Klarheit, zwischen dem Wunsch, die Dinge laufenzulassen, und der Notwendigkeit, ihrer Herr zu werden. (JM 206)

So erweitern sich die einzelnen diegetischen Ebenen schließlich ins verdeckte Autofiktionale oder offen Metareflexive: aus dem bloßen Sprachrohr Toledano wird zunehmend ein literarisches Imago Josipovicis, die Aussagen der literarischen Figur werden zu selbstkritischen, poetologischen Metakomentaren des Autors.

Nun existiert der Roman *Moor Park* am Ende aber weder in der textexternen noch in der diegetischen Realität:

Im Taxi erzählte er mir, dass es keinen Roman gebe. [...] [E]r sagte, er habe unaufhörlich davon geredet in der Hoffnung, daß der Roman Wirklichkeit werde, aber das sei nicht so gewesen [...]. Er sagte, es gebe Notizen zu dem Roman. Er sagte, er sei nicht nur keineswegs kurz vor der Vollendung, sondern er habe ihn auch nie wirklich angefangen. [...] [E]r habe überhaupt nichts geschrieben. [...] [E]in Paar Notizen und sonst nichts. [...] In zehn Jahren, sagte er. (JM 211f.)

Wie der »große[] Spaziergänger« (JM 184) Swift im Alter unbeirrt weitergeht, aber doch oft stolpert (vgl. JM 151f.), fällt auch Toledanos mühsam aufrecht erhaltene Persona in sich zusammen: Er scheitert nicht an der Welt, sondern seinen eigenen Ansprüchen, an seinen Ambitionen, sich in den Kanon der großen Romane einzuschreiben. So bekennet Toledano am Ende: »Das Problem war, das alles zusammenzubringen [...], nicht durch einen Plot, denn gegen Plots war ich schon immer mißtrauisch, sondern durch die Form.« (JM 175) Dieses Problem, an dem *Moor Park* scheitert, löst nun *Moo Pak* – auf gleichermaßen performative wie ironische Weise: Josipovici lässt die groß angelegte, komplexe *histoire* einfach weg – hier wieder ganz in der Tradition des selbsternannten »Geschichtenzerstörers« Bernhard. Er belässt es bei einem reduktionistischen Metatext über diese Handlung, deutet viele der nicht zu versprachlichenden Elemente lediglich an und thematisiert sie gerade über den *discours*, die intertextuellen Bezüge und die Sprache der Form.

Trotz aller Invektiven seines Protagonisten gegen die (Post-)Moderne bedient sich Josipovici mit der Montagetechnik, Auto- und Metafiktion somit fast schon zum Klischee gewordener postmoderner Erzähltechniken. Letztlich straft Josipovici sein Imago Toledano – und damit möglicherweise einer vorherigen Autorpoetik sowie seinen eigenen Anspruch – auch in dieser Hinsicht Lügen: Der große, umfangreiche, detaillierte Roman, stellvertretend durch das siebenhundertseitige magnum opus *Moor Park*, ist nicht (mehr) möglich. Doch die gleichen Botschaften, Aussagen und Themen lassen sich metafictional, postmodern, referenzialistisch in das »defizitäre« *Moo Pak* komprimiert auch auf 217 Seiten formulieren. Zum Vokabular der dafür nötigen »Universalsprache« der Literatur gehören nicht nur die sprachlichen Zeichen natürlicher Kommunikation, sondern auch Kulturprodukte, fiktive und reale Prätexte – also Werke und Autor:innen-namen sowie deren Konnotationen. Zur Grammatik gehört aber ebenso die intertextuelle Montage und Rekombination dieser Zeichen. Dies führt Josipovici exemplarisch an Thomas Bernhard und der Strukturanalogie zu *Gehen* vor. Über die Analyse des ambivalenten Spannungsverhältnisses zwischen Hypertext und Hypotext wird die dahinterstehende Botschaft sichtbar: Zu Beginn steht die bloße Strukturanalogie, von der sich der Text in seinem Verlauf immer weiter emanzipiert. Am Ende vollführt *Moo Pak* schließlich wieder die Rückkehr zu einem bernhardesken Text; Toledano reiht sich ein neben

all die Bernhard'schen Nichtveröffentlicher, die von ihren (über-)lebenswichtigen Texten reden, diese aber nie beenden, gegen den Zeitgeist polemisieren, selbst aber trotz aller (kultur-)revolutionärer Ideen und aller Aggression keinen Wandel oder Einfluss auf die sie umgebende Welt ausüben können.

Hierüber führt Josipovici gleichzeitig auch die Dynamik des literarischen Einflusses vor: Toledano positioniert sich ostentativ gegen Bernhards Pessimismus; Josipovici konzipiert seine Figur ostentativ »in die entgegengesetzte Richtung«, <sup>11</sup> hin zum Optimismus. Unter der absichtlich hervorgehobenen Heiterkeit schimmern Depression und Zwang, unter der neuen Erzählung das bernhardeske Fundament durch. Ein literarischer Text ist immer die verfälschte Kopie eines vorherigen, immer Replikat und Schreibfehler; ein:e Autor:in steht immer unter dem Einfluss anderer Autor:innen. Dies führt der Text symbolisch über die unterschiedlichen »Moor-Park-Kopien«, aber auch performativ durch die Bernhard-»Verfälschung« vor.

Die wortwörtlich übergestülpte Etikettierung per Bauchbinde als »englischer Thomas Bernhard« verkennt dabei gerade die ambivalente Botschaft des Textes, die sich teils explizit in Opposition zu Bernhards Text(en) stellt, sich teils »auf« Bernhards »Schultern tragen« (JM 65) lässt: *Moo Pak* macht *Gehen* definitiv zum zentralen Bezugspunkt. Er ist aber keine zu *Ausgehen* analoge Rekontextualisierung von *Gehen* in das Milieu Londoner Intellektueller, Josipovici ist kein bloßer englischer Bernhard-Kopist. Diese Apostrophierung verbildlicht so letztlich weniger Josipovicis Bernhard-Imitation oder -Rezeption als eher die des Suhrkamp-Verlages. Schließlich wird auch hierin ein spezielles, reduktionistisches Bernhard-Bild manifest: Lange Sätze, inquit-Formeln, das endlose Monologisieren über Produkte der Hochkultur und eine an *Gehen* erinnernde Grundkonstellation reichen aus, um aus dem etablierten Schriftsteller und Literaturtheoretiker Josipovici im Auge der Käufer:innen und Verkäufer:innen einen derivativen »englischen Thomas Bernhard« zu machen.

11 Bernhard: Der Keller, S. 114, Hervorh. i. Orig. getilgt.