

Anmerkung des Übersetzers: The Ninth Biospherian by Roni Layerson

Die Literaturen der verschiedenen Sprachen sind voll von unübersetzbaren Büchern; es ist heute ein Allgemeinplatz der Komparatistik und der Linguistik oder wie sich die Felder und ihre Institutionen des akademischen Zeitgeists gerade nennen, dass jeder noch so triviale Text Facetten enthält, die sich nicht in ein anderes sprachliches System übertragen lassen. Aber es gibt vielleicht kaum einen Text, der sich mehr seiner Übersetzung entzieht als The Ninth Biospherian von Roni Layerson. Seine(?)¹ vielschichtige Annäherung an das Projekt Biosphere 2 stellt schon den gleichsprachigen Leser, die gleichsprachige Leserin vor große Verständnisprobleme (sofern sie des Texts überhaupt habhaft werden; zur wirren Publikationsgeschichte später mehr). Der Übersetzer, der nun ein – zumindest wahrscheinlich, noch wahrscheinlicher dann doch nicht – vollständiges Exemplar vor sich liegen hat, kann nicht anders als: verzweifeln.

The Ninth Biospherian ist die Geschichte der Biosphere 2: Von 1991 bis 1993 lebten acht Leute in einem riesigen Glashauss in der Wüste Arizonas. Das Gebäude war materiell von der Außenwelt abgeschlossen und enthielt sechs Biome, d. h. sechs vollständige Ökosysteme, Regenwald, Ozean, Wüste, Landwirtschaft etc., die für das Recyceln von Luft und Wasser sorgen und den Nahrungsbedarf der Crew decken sollten. Layerson erzählt die verschiedenen Aspekte dieses Projekts aus der Sicht eines imaginären neunten Crewmitglieds.

Die Struktur des vorliegenden Manuskripts ist die eines Sammelbandes. Es soll auch andere Versionen geben, doch ich kenne sie nicht. Mein Exemplar umfasst 637 A4-Seiten, zusätzlich einen losen Anhang aus Notizen, Bibliografie, Fußnoten und Bildmaterial, beinahe ebenso dick.

Das Inhaltsverzeichnis, das man erst einmal entdecken muss, denn es taucht erst am Ende des ersten Drittels des Texts unvermittelt auf, spricht von zwölf Kapiteln, als einzelne Aufsätze und Kurzgeschichten ausgewiesen. Ich habe zumindest ein zusätzliches, nicht angeführtes Kapitel entdeckt. Die einzelnen Kapitel (ich bleibe bei diesem neutral zu lesenden Begriff) werden nicht unterschiedlichen Autoren zugewiesen, obwohl sie teilweise eindeutig beschrieben sind: manchmal mehr, manchmal weniger. Layerson enthält sich des abgeschmackten Zuordnens von Autorennamen, er weiß, dass wir es ohnehin in dieser Art lesen werden.

Dafür sorgt schon der Beginn des Sammelbandes, eine Art Einleitung. Layerson schreibt:

Auf den ersten Blick, d. h. auf den ersten Seiten oder beim schnellen Durchblättern, wirkt *The Ninth Biospherian* vielleicht, je nach Vorbildung oder stilistischer Präferenz, wie *Die vollkommene Leere* von Lem, oder auch eine der Metafiktionen von Borges, oder was weiß ich. Und das sind schließlich auch zwei Referenzen, die immer wieder genannt werden, wenn darüber geschrieben wird, also wirkt das Buch auch schon so, bevor man es überhaupt in Händen hält. Also das wusste auch ich schon, bevor ich damit anfang, mich damit zu beschäftigen. Es ist nun wirklich keine große Schwierigkeit, Verbindungen bis zurück zu *Sartor Resartus* herzustellen. Referenzen. Gimmicks.

Spätestens jetzt ist klar, in welchem Fahrwasser wir uns bewegen². Stanislaw Lems *Die vollkommene Leere* ist ein Buch, das aus Rezensionen von imaginären Science-Fiction-Büchern besteht. Das Vorwort bespricht Lems Buch selbst. Wer *Die vollkommene Leere* kennt, wird mir vielleicht in meiner Einschätzung Recht geben, dass es eher

1 Zur Identität des Autors – oder der Autorin/Autorinnen? – lässt sich in dieser Kürze kaum etwas sagen. Ein Zweifel sei angemerkt. Siehe auch Anmerkung 5.

2 Ein Flussdelta, kein Fluss.

manieriert und eitel ist als ein Leseabenteuer. Der von Layerson erwähnte Jorge Luis Borges schreibt in einem Vorwort, dass sein Schreibstil in *Fiktionen* noch plump sei. Andernorts ordnet er das Überbarocke eines Texts einem unreifen Autor zu. Diese Selbstkritik trifft in der ihr eigenen Eitelkeit wohl weniger auf die Geschichten in *Fiktionen* zu als auf das spätere Buch von Lem. Und sie trifft auf Layerson zu. Es scheint, als ob der Virus dieser spiegelfechterischen Textproduktion sich auch in die Matrix des Fechtstils einschreibt, und das mit jeder Generation mehr. Auch ich spüre seine Infektion. Dieselbe Schwierigkeit erfasst mich beim Übersetzen des Textes; denn einerseits will ich dem Stil des Originals treu bleiben, und sei er auch noch so Scheiße. Andererseits: Es juckt natürlich, die Schwächen des Autors zu verbessern. Zum Beispiel zu schreiben: „und sei er auch noch so Scheiße“, das heißt, sich vom Blasé zu verabschieden. Hinein in einen anderen Manierismus. Und somit dem grundsätzlichen Charakter des Originals treu bleiben!

Doch zurück zum Aufbau. Bald erkennt man die einzelnen Aufsätze als das, was sie ihrer Funktion in einem akademischen Sammelband nach auch wären: unterschiedliche Sichtweisen und Ansätze, um sich einem Objekt des Interesses zu nähern. Aspekte einer Thematik. Dieses Objekt der Faszination des Autors ist nun jener Kristallpalast, den eine Gruppe von Leuten, manche bezeichnen sie als Kommune, einige gar als Sekte, Mitte der 1980er zu bauen begann. Biosphere 2 ist ein Zeitkristall im Deleuze'schen Sinn, eine Architektur, in der sich soziale, technologische und kulturelle Vektoren der letzten Jahrzehnte treffen. Biosphere 2 ist eine Zeitmaschine, die die Aufbruchsstimmung der 1960er und 1970er, die Utopien des *Space Age*, die autonomen Lebensentwürfe und die „Realitäten“ der 1990er und der Gegenwart, die Realityshows à la *Big Brother*, die Informationstechnologien und das Primat der Ökonomie mit ihrer Subordination sämtlicher Aspekte des Lebens, das was heute so gerne als *Biopolitik* bezeichnet wird, miteinander vereint. Es ist ein wunderbarer Griff von Layerson, diese Unterschiedlichkeit, diese Vielfalt nicht in einem monadischen Text zu vereinen. Stattdessen lässt er sie als Vielheit stehen, indem er jeder Sichtweise ein Kapitel des Sammelbandes widmet. Wir finden sie hauptsächlich in der Form von Science-Fiction-Kurzgeschichten und wissenschaftlichen Artikeln, nicht selten als ihre eigene Besprechung angelegt, immer Mischformen aus unterschiedlichen Textgattungen, durchwachsene enzyklopädische Abhandlungen, Lieder und Gedichte in freier Versform, Reisereportagen, Architektur- und Performance-Manifeste, Konzepte für Ausstellungen, Treatments, Script-Versuche; und immer wieder Listen, Listen von Charakteren, Listen von Tier- und Pflanzengattungen, Diagramme einer Klassifikation von Listenlayouts, Bibliografien und Filmografien, *nicht zu vergessen*: Track-Lists!, Inventuren chemischer Labore, Listen von Locations, exportierte Schnittlisten, extrapolierte Postproduktionsbudgets, Einkaufslisten, legal und illegal, Listen aller möglicher Rezepte für Bananen. (Bananen wuchsen immer.)

Die durchgehende Figur dieser Er- und Aufzählungen ist nun das titelgebende neunte Crewmitglied. Das Biosphere Projekt, obgleich erst kaum ein Jahrzehnt Geschichte, ist aus den Hauptsälen der Historie und ihres noch immer vernachlässigten Verwandten, dem kollektiven Gedächtnis, verschwunden. Was bleibt, sind verschwommene Erinnerungen an ein gescheitertes Experiment, an ein großartig gescheitertes Experiment, an eine erstickende Crew, an Gerüchte über Sex im künstlichen Garten Eden, an Ausbruchsversuche, an (alt-)modische Overalls. Ein weniger bekanntes Fragment der unzähligen Anekdoten ist das des neunten Biospherians³. Durch die permanente Nahrungsknappheit verloren alle acht Crewmitglieder bis zu zwanzig Prozent ihres Gewichts; diese Körpersubstanz blieb jedoch klarerweise innerhalb des geschlossenen Systems erhalten. Die Insassen sprachen scherzhaft vom neunten Crewmitglied in der Biosphere, das sich aus ihrem kollektiven Substanzverlust gebildet haben könnte. Auf der grundlegendsten Ebene geht nun Roni Layerson der Geschichte dieses imaginären Insassen nach. Die neunte Person fungiert als eine Art (Glas-)Hausgeist, der bis heute in den Ruinen der gescheiterten Utopie spukt. Nummer neun ist die Summe dessen, was von allen Beteiligten zurückblieb. Das

3 Es ist bezeichnend, dass selbst schon der Titel des Textes nicht zu übersetzen ist. Biospherian mit Biosphärianer zu übersetzen, wie es einige deutsche populärwissenschaftliche Magazine während des Projekts getan haben ... No way. („Kein Weg“)

Konzept der Biosphäre basiert auf Richard Buckminster Fullers Konzept der Synergie, und in der Figur des Neunten spiegelt sich eine Art negative Synergie, die ebenso mehr ist als die Summe ihrer Einzelteile. Der zweite Hauptsatz der Thermodynamik besagt, dass der Kosmos einem Zustand des Chaos entgegenstrebt, der Entropie. In seinem einflussreichen Aufsatz *What Is Life?* hat Erwin „Katz“ Schrödinger 1944 Leben als die Antithese der physikalischen Entropie beschrieben. Diese negative Entropie ist es, was Leben leben macht. Dieselbe Frage, *Was ist Leben?*, steht vielleicht auch als Motto über dem ehrgeizigen Projekt der Biosphere 2, und sie steht im Zentrum der wahrscheinlich noch ehrgeizigeren Untersuchung von Layerson.

Negative Entropie drückt sich also als Fiktion aus, eine unerklärliche Imagination, die aus dem Scheitern der Biosphere entsteht. Wenn ich hier schon öfter von „Scheitern“ gesprochen habe, dann muss ich das relativieren. In wissenschaftlichen Experimenten gibt es kein Scheitern, denn in jedem Prozess findet sich unabhängig von seinem Ausgang ein Erkenntnisgewinn. Dieser mag nicht sofort erkennbar sein; es gilt ihn herauszuarbeiten.

Es gibt unzählige Erklärungsversuche für den Ursprung des Lebens: Wie kann aus der Entropie des physikalischen Universums plötzlich eine neue Form der Selbstorganisation entstehen, die schlussendlich zu einem Selbstbewusstsein führt, das ebenjene Frage aufwirft? Eine dieser Theorien besagt, dass Leben auf der Matrix von Kristallen entstand. Kristalle erfüllen einige zentrale Definitionspunkte für Leben, z. B. den der Selbstorganisation und der Reproduktion. Eine Ausformulierung dieses Ansatzes spezifiziert, dass Tonmineralien als Substrat für erste Lebensformen dienen. (Wieder eine andere Theorie beschreibt mikroskopische Sphären, die sich im Schaum der Brandung zwischen Meer und Festland bildeten, als Vorform der biologischen Urzelle.)

Die bereits erwähnte Theorie des Zeitkristalls von Gilles Deleuze beruht auf den Schriften des deutschen Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, der Anfang des 20. Jahrhunderts an einer dialektischen Theorie der Ästhetik aus den beiden antagonistischen Regimen des Organischen und Kristallinen arbeitete. Eine Dialektik zwischen der kristallinen Ordnung und der organisch wimmelnden Unklarheit zieht sich auch durch *The Ninth Biospherian*. Die Biosphere versammelte Leben in unterschiedlichsten Formen unter ihrem von Fuller inspirierten *spaceframe* aus Stahl und Glas. Das Licht der Sonne, die wichtigste Energiequelle dieses Systems, wirft den kristallinen Schatten der Konstruktion auf die Biome. Jedes Lebewesen findet sich in dieser projizierten Struktur, die täglich über den Boden der Biosphere wandert. Dieses Bild ist eine aussagekräftige Metapher für den Ansatz der Biosphere-ErbauerInnen, die die einzelnen Ökosysteme analysierten und ihre Strukturen, ihre gegenseitigen Bedingungen und Abhängigkeiten künstlich nachbildeten: ein Netzwerk aus Pflanzen, Insekten und Wirbeltieren, durchsetzt von den ebenso feinmaschigen wie einflussreichen Subsystemen der Mikroben und ihren Wechselwirkungen mit Boden und Atmosphäre. Es ist dieses Gesamtsystem des Lebens auf der Erde, das zuerst Vladimir Vernadsky in den 1920ern als Biosphäre beschrieb. Die Mitglieder der Synergia-Gruppe, die modellhaft die zweite Version der irdischen Biosphäre erbauten, waren klug genug, nicht zu glauben, ein perfektes System zusammenstellen zu können. Sie vertrauten auf die Selbstorganisationspotenziale ihrer Konstruktion. Ein Großteil der Experimente während der zweijährigen Mission befasste sich mit eben diesen Mechanismen eines dynamischen Gleichgewichts. Aber kann man derartige Analysen nicht wieder als Versuche der Kristallisation des Organischen begreifen? Die Schattenstrukturen der *spaceframe*-Konstruktion setzen sich im ideologischen Innenraum des Projekts fort. Leben als dialektisches Verhältnis des Kristallinen und des Organischen – wir finden es wieder in Biosphere 2. Und Layerson gibt vieles, um dasselbe Verhältnis auch in seinem Text zu transportieren. Der Text, die Texte erzählen es strukturell: der Text selbst ein symmetrischer Kristall⁴.

Das Lebendige zu ordnen, heißt es zu kristallisieren, festzuschreiben, einen Stillstand herbeizuführen. Die Darstellung des Lebendigen – die Fixierung des Schmetterlings in der musealen Sammlung, die jede Beschreibung notwendigerweise und ausweglos mit sich bringt. Das Dilemma dieses lange verhandelten Topos löst Roni Layerson vielleicht auf, indem er auf das Kristalline als Matrix der plötzlichen Entstehung *Neuen Lebens* verweist. Für die Produktion seines Texts stellte sich Layerson sehr persönlich der zentralen Frage

4 Bzw. ein Quasikristall. Vgl. dazu die ausgezeichnete Einführung zu Penrose-Tilings und aperiodischen dreidimensionalen Kristallmustern mit fünffacher Rotationssymmetrie auf <http://www.ams.org/featurecolumn/archive/penrose.html>

Was ist Leben

– nicht als wissenschaftlicher Aufsatz im Sinne Schrödingers, sondern als alltägliche Praxis, als Erkunden und Hinterfragen des eigenen Zustands, der da oft kaum mehr als *Leben* bezeichnet werden kann. Jahrelang selbst in der Entwicklung von Videogames tätig⁵, in einem Beschäftigungsverhältnis, das paradigmatisch für die postmoderne Entfremdung im Spätkapitalismus ist, begreift der Autor die Arbeit an seinem Buch auch als Chance einer Neudefinition des eigenen Lebens. Konsequenterweise fließt diese persönliche Ebene immer wieder in den Text ein – am deutlichsten vielleicht durch das wiederkehrende Motiv der Leere und des Vakuums⁶. *The Ninth Biospherian* ist in dieser Hinsicht eine Odyssee durch den leeren Raum, eine Irrfahrt des Autors zu seinem eigenen Werk, aber auch, und das vielleicht in erster Linie, zu seinem eigenen Leben.

Bald beginnt Layerson, so viel kann man mit Sicherheit sagen und auch die Notizen im Anhang bestätigen dies, mit einer altbewährten Methode des Romanschreibens: Er versucht sich in die Beteiligten der Biosphäre hineinzuversetzen. Er selbst will zu ihrer negativen Entropie werden, der Nummer neun. Layerson entwickelt eine Faszination für Glashäuser, die man nicht anders als manisch beschreiben kann. Er reist und sammelt „Leben“, wie es auch die Synergias vor dem Bau der Biosphäre taten. Er beginnt pseudowissenschaftliche Experimente mit Pflanzen und Kristallen. Er verliert sich in einer sich ins Unendliche ausweitenden Recherche, geht allem nach, was ihm auf seinen Erkundungen über den Weg läuft. Er macht alles – außer Schreiben. Viel erfahren wir in den über tausend Seiten des Konvoluts über die Schwierigkeit, sich an den Schreibtisch zu setzen und die Dinge zu ordnen, aufzuschreiben. Layerson verliert sich im Organischen. Schließlich nimmt er Zuflucht zu den kristallisierten Derivaten der chemischen Verarbeitung der Kokapflanze. So kann er schreiben. Kristalle durch die Nase, und Buchstaben formen sich zu geordneten Strukturen, wie von selbst. Ein Substrat aus Drogen.

Auch wenn Layerson diesen Ausdruck nie erwähnt, und er erwähnt vieles, so können wir seine Arbeitsweise doch mit einem Verfahren vergleichen, das in den letzten Jahren in der bildenden Kunst beschrieben wurde: der performativen Recherche. Je nach spezifischer Definition bezeichnet das Verfahren eine prozessorientierte künstlerische Wissensproduktion, in der die Beteiligten bewusst theatrale Mittel wie Script, Rollen und Requisiten einsetzen, um den Horizont ihres eigenen gefestigten Wissens zu überschreiten.

Wie sehr diese Interpretation seines Verfahrens zutreffen könnte, belegen vielleicht einzelne kurze Stellen, in denen Layerson von einem alten Job am Theater erzählt. Er beschreibt seine Faszination für die frühe Probenphase, in der SchauspielerInnen und Regie einen geschriebenen Text in den dreidimensionalen Raum übersetzen (d. h. eigentlich vier-dimensional, die Zeit hinzugerechnet.). Layerson dreht den Übersetzungsspieß um, eine Stanislawski-Methode der Erzählung.

5 Die ehemalige Spieleentwicklerin Theresa Duncan wurde von gewissen Kreisen lange Zeit als reale Person hinter einem möglichen *nom de guerre* Roni Layerson gehandelt. Ihr langjähriger Partner, der bildende Künstler William Blake, hätte einigen Proponenten dieser Theorie zufolge ebenso einen Part in der Konstruktion des Autors spielen können. Dafür spricht, dass sich Duncan seit längerem mit Alternative Reality Games auseinandersetzte, aber vor allem auch Blakes Videoarbeit über das Winchesterhaus in San Fernando, einem Gebäude, das oft im Zusammenhang mit vergleichbaren Texten wie *House of Leaves* (Mark Z. Danielewski, 2000 – übrigens ein weiterer, wenn auch recht unglaubwürdiger Pseudonym-Kandidat) genannt wird. Die Diskussionen zur möglichen Urheberschaft von Duncan/Blake wie auch Danielewski beziehen sich meist auf einen Abschnitt, der in Fankreisen „Meeting Johnny at Tattoo-Bob“ genannt wird. Das Paar nahm niemals Stellung zu den Gerüchten. Theresa Duncan starb im Sommer 2007 an einer Überdosis Schlafmittel und Alkohol, Blake folgte ihr eine Woche später, als er im Atlantik ertrank.

6 Leider nur im Anhang finden wir eine Skizze zu einem weiteren Puzzlestück der Interpretation von *The Ninth Biospherian*: Diese ist an Lems Solaris angelehnt und lässt die Biosphäre zu einem Ort der Materialisierung psychischer Momente werden. Fredric Jameson hat die Bedeutung dieses ephemeren Entwurfs richtig erkannt, wenn er in *Archaeologies of the Future* schreibt:

„So who is this Ninth Biospherian but a final inversion of the mechanisms in Solaris, the dystopia of that dystopia? In Solaris, every crew member is haunted by its memories come alive, sent by the enigmatic planet below the space station. In *The Ninth Biospherian*, there is no crew left and the space station is the haunted image of planet Earth's own replica. The eponymous figure is an evacuated ghost, a memory left in the vacuum of time, the non-echo of the past's future [meine Hervorhebung].“

Theater und Performance nehmen eine zentrale Rolle in *The Ninth Biospherian* ein⁷. Eine immer wiederkehrende geisterhafte Szene ist ein kleines Stück, das das Kernteam wenige Wochen vor Beginn der ersten Mission aufführte. Der Sketch hieß *The Wrong Stuff* – in Anlehnung an Tom Wolfes *The Right Stuff*, einem Buch über den heldenhaften Beginn des amerikanischen Raumfahrtprogramms. In *The Wrong Stuff* spielen nun die Crewmitglieder ihr zukünftiges Leben in der Biosphäre VOR. Das Stück ist eine Sammlung von Sketchen, in denen slapstickartig alles schief läuft, was nur schief laufen kann. Eine Vorahnung dessen, was da kommen sollte.

Mit seinem performativen Arbeitsansatz greift Layerson vielleicht auch ein altes Problem des Theaters auf: den Unterschied zwischen dargestellter Situation und hergestellter Situation. Beschreibe ich dem Publikum die Welt, oder produziere ich sie ihm – und, wichtiger, mit ihm? Es fällt nicht schwer, auch hier die Dialektik des Kristallinen und des Organischen wiederzuerkennen. In dem Grad, in dem sich der Autor mehr und mehr selbst und seine Arbeitssituation einbringt, fällt es der Leserin, dem Leser zunehmend schwerer, zwischen auktorialen und postauktorialen Erzählerpositionen, Autor und Hauptfigur zu unterscheiden. Wir werden Zeugen einer quasi-psychotischen Bewegung. Und was ist eine Psychose anderes als der Ausweg der Imagination aus einem Dilemma? In den Erzählungen von Philip K. Dick finden wir allzu oft Beschreibungen eines solchen psychotischen Zustands. Dicks Grundthema ist das der Ununterscheidbarkeit von Fiktion und Realität, und Layerson outet sich an vielen Stellen nur zu gerne als sein Fan.

Es ließen sich hier unzählige weitere Aspekte jedes einzelnen Kapitels darstellen, Referenzen von Gilgamesch bis Frankenstein anführen, esoterische Anspielungen an die Kabbala und okkulte geometrische Interpretationen der Zahl 9. „*Gimmicks*.“

Ich möchte es der Unvollständigkeit halber bei einem Punkt belassen, der in den Auseinandersetzungen rund um Layersons Buch verstärkt diskutiert wird: Zwischen den Zeilen pocht da immer wieder Joseph Conrads *Heart of Darkness*, oft kaum vernehmbar, dann wieder als Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*. Nimmt man diesen Code zur Hand, erscheint uns plötzlich Layerson ganz klar als Marlow/Willard, und der Irre im Dschungel, Kurtz, andernorts auch als *Aguirre* bekannt, das ist seine Nummer neun. Conrads Novelle wie auch Coppolas Film sind Zwiegespräche dieser beiden antagonistischen Figuren, Dialoge zwischen Ordnung und Chaos, Zivilisation und Entgrenzung, und wir wissen, es ist auch der innere Dialog des Autors von *The Ninth Biospherian*. Die Flussfahrt, dieses uralte mythische Bild, wird bei Layerson zur Erkundung eines undurchschaubaren Deltas. Überraschend wenig wurde in allen Besprechungen und Kritiken über die Rolle von Texten in *Heart of Darkness* und *Apocalypse Now* geschrieben. Marlow findet auf halbem Weg ein Buch, ein Navigationslehrbuch, das ein fanatischer Anhänger von Kurtz in einer Hütte hinterlassen hat. Kurtz wiederum arbeitet an seinem eigenen Traktat, nietzscheanisch, voll von unbekanntem Fieber. In *Apocalypse Now* liest sich Willard während der Fahrt durch ein Dossier über Colonel Kurtz. Dieser arbeitet ebenso an seinem eigenen Buch. In beiden Versionen wird Kurtzs Text nicht veröffentlicht. Marlows Vorgesetzte versuchen das Manuskript einzuziehen, und Ähnliches lässt sich wohl von der US-Army annehmen. Es bedarf der Veröffentlichungen von Conrad und Coppola, um diesen fiktiven Text zu publizieren, und sei es in einer Übersetzung aus zweiter Hand: Marlows Story basiert auf Conrads eigenen Erlebnissen in Afrika; die Apokalypse von Coppolas Filmproduktion wurde an anderen Stellen ausführlichst behandelt. Das Muster, das wir erkennen, es erzählt von einem Keim, der aus der Fiktion in die Realität der Produktion überspringt, sich ausbreitet, seine Struktur repliziert. Kurtz' Originaltext, er bleibt immer unveröffentlicht, verschwindet von der Oberfläche, aber er behält eine unheimliche Präsenz, verdeckt von den Fassungen Marlows und Willards, Conrads und Coppolas.

Dies führt mich zur bereits erwähnten problematischen Publikationsgeschichte von *The Ninth Biospherian*.

[Absatz aus rechtlichen Gründen gestrichen]

Verschiedene Fassungen des *Ninth Biospherian* kursieren, meist als unter der Hand weitergegebene Konvolute, von Akademikerhand zu Akademikerhand gereicht, nicht ohne Hintergedanken, nicht ohne genug Zeit verstreichen zu lassen, um zuerst selbst noch einen Artikel zu schreiben, den der nächste zitieren muss, fragmentierte Scans in Tauschbörsen, zu denen man nur mittels persönlicher Einladung und Befolgen entsprechender Initiationsriten Zugang erhält, einzelne Absätze, die kurzfristig in Foren veröffentlicht werden, echte und gefälschte Videos von Lesungen des Autors auf Youtube, verwackelt, schlechte Auflösung, Fetisch von Splittergruppen radikaler Gruppierungen im Umfeld der Neuen Linken, von Umwelt- und sonstigen Befreiungsbewegungen, Optionen auf Verwertungsrechte und Patente in den Schreibtischladen der Unterhaltungsindustrie, Dossiers in den Thinktanks postdemokratischer Parteizentralen, die die Beteiligung dieser und jener schon, bald oder auch in ferner Zukunft missliebigen Individuen beweisen sollen, kopierte Zettel, eine Reise von Copyshop zu Copyshop hinter ihnen, auf der sich die Anmerkungen der jeweiligen Leserinnen und Leser in lateinischen, kyrillischen, indonesischen Schriftsystemen überlagert haben, sorgfältig unter das nächtliche Kopfpolster gelegt, in den vierten Unterordnern eines als eigenständige Datei ausgezeichneten Systemordners versteckt, hier wiederum unter falschem Namen und mit anderer Endung versehen, 128bit-passwortgeschützt (keine Erinnerungshilfe), oft vergessen, gelöscht, im Systemcrash für ewig verloren, nicht wiederherstellbar.

Ich kann mit großer Sicherheit sagen, dass die mir vorliegende Fassung nicht diejenige ist, von der sich Layerson dachte, und sei es auch nur einen kurzen Moment lang, es könnte jene sei, die er so stehen lässt, die ihn ruhen lässt.

Ich werde diese Unklarheit des Originals miteinbeziehen. Ich feiere sie. Denn das Übersetzen eines solchen Textes ist keine Frage von Wörtern, es ist eine Frage des Lebens. Meine performative Übersetzung wird sich dem Original nähern, indem ich seinen Hintergrund erforsche, Schritt für Schritt, nein, vielmehr: Flusswindung um Flusswindung in das überflutete Terrain Layersons eintauche. Ich werde tun, was er getan hat, um den Text zu schreiben; tun was getan werden muss. Ich habe etwas Geld gespart, keine beruflichen Verpflichtungen, zahle keine Miete in einer fremden Stadt, ich sammle Quellenmaterial, primär, sekundär, vulgär, Filme und Bücher, habe mir die neunte Karte im Tarot gelegt. Vor einer Woche habe ich Pflanzen und Herbizide gekauft; einen nahen Laborausstatter fand ich online – Glaskolben gebraucht und neu ab Lager, Chemikalien nach Vorbestellung. Zuckerlösungen kristallisieren langsam und bilden zähes Eis, Natriumchlorid schneller, es sammelt sich in dicken Krusten an der Öffnung. Glaubersalz – oder war es Seignette? – kristallisiert in Sekunden. (Als ob man Zeitrafferer sieht.)

Nicht zu vergessen: Ton. Rohe Mengen Ton.