

Lesen und Schreiben sind vergängliche Prozesse. Sie sind jedoch stets bezogen auf Schrift, die selbst dort, wo in Sand geschrieben wird, eine andere Art von Zeit ins Spiel bringt: in der Regel zwar eine dauerhaftere, zugleich aber auch eine durch Kontingenz bestimmte Zeit. Auf diese kann menschliches Handeln nur bedingt einwirken: Archive und Bibliotheken bergen mit ihren Beständen zugleich die Gefahr ihrer Zerstörung, Codes können unlesbar werden, selbst Inschriften weisen eine relative Vergänglichkeit auf. Die Vervielfältigung und Übersetzung von Schriften, auch in digitalen Netzwerken, mag diesen Tendenzen entgegenwirken. Aber die Kontingenz verschwindet nicht. Dies schon deshalb nicht, weil auch die individuellen und kollektiven Lesefähigkeiten einem steten Wandel unterliegen und es schließlich noch nicht einmal für ein schlichtes Interesse an überlieferten Schriften eine Garantie gibt. Wie reagiert die Literatur auf diese Art von Unsicherheit, die ihr eigenes Medium sowie den Umgang mit ihm betrifft? Was bleibt von der Literatur, wenn dieses Bleiben von dem abhängt, was kommt? Und was trägt die Literatur selbst zu dem bei, was kommt oder kommen mag, ihrer Zukunft also?



WWW.DIAPHANES.NET

WAS BLEIBT, WAS KOMMT?

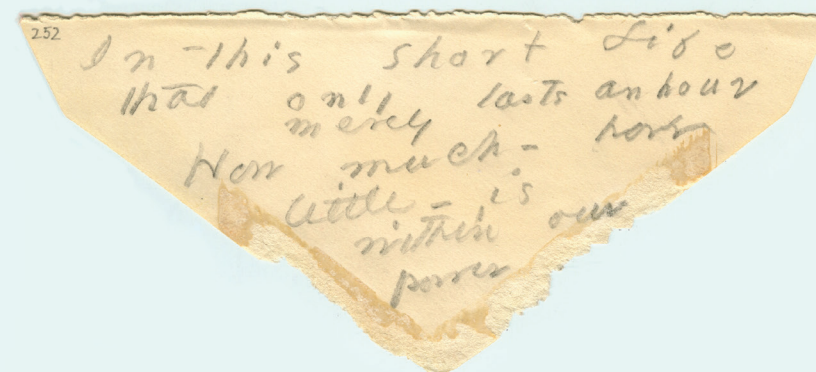
SANDRO ZANETTI



SANDRO ZANETTI

WAS BLEIBT, WAS KOMMT?

DIE ZEIT DER LITERATUR



DENKT KUNST
DIAPHANES

Was bleibt, was kommt?

Sandro Zanetti

Was bleibt, was kommt?

Die Zeit der Literatur

DIAPHANES

Reihe Denkt Kunst des Instituts für Theorie (ith)
der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des
Zentrums Künste und Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich.

1. Auflage
ISBN 978-3-0358-0540-6
© DIAPHANES, Zürich 2023
Alle Rechte vorbehalten

Coverabbildung: Emily Dickinson, »In this short Life«
(Amherst Manuscript # 252: acdc.amherst.edu)

Lektorat: Giulia Morra
Layout, Satz: 2edit, Zürich
Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

Einleitung
7

Prekäre Dauerhaftigkeit: literarische Transaktualität

Dauernde Inschriften?
(Kleist, Coleridge, Mallarmé)
29

Durch die Zeit hindurch
(Horaz, Shakespeare, Shelley, Brecht, Celan)
53

Aushalten
(Achmatova, Bachmann)
69

Dynamiken der Übertragung: Figur, Form, Folge

Transfiguralität
(Dürer, Auerbach, Rilke ...)
99

Form und Zeit
(Dickinson)
123

Folgezeit
(Hofmannsthal, Baudelaire)
151

Geteilte Zeit: Gegenwart, Zeitgenossenschaft, Ereignis

Gegenwartsliteratur
(Hegel, Brinkmann,
Sorokin, Szondi)
175

Poetische Zeitgenossenschaft
(Hölderlin, Celan, Agamben)
203

Erzählung als Ereignis
(Derrida, Aristoteles, Kleist, Puškin)
219

Haltestellen der Philologie: Nachweise, Kontexte, Listen

Textvorlagen und Dank
239

Literaturverzeichnis
241

Einleitung

*Quel que soit le lecteur de ces lignes,
la vie, puisque enfin il peut lire,
lui laisse donc quelque loisir.
Et non seulement sa vie,
mais sa pensée même [...].*

Francis Ponge

Literatur wird ansprechend, lebensnah womöglich, erfrischend oder abgründig in den flüchtigen Momenten des Schreibens und des Lesens. In ihrer jeweiligen Ereignishaftigkeit sowie in ihrem Zusammenspiel sind diese Momente allerdings nie *bloß* flüchtig: Literatur, wie weit man sie auch fassen möchte, manifestiert sich in Schriften, Materialien, Körpern, sie haftet an diesen. Verkörperung, Haftung und Beweglichkeit schließen sich allerdings nicht aus. Denn Literatur ist *durch* ihre Körper beweglich: nicht nur, indem sie immer wieder von Neuem geschrieben und gelesen wird, sondern auch und zunächst durch ihre mediale Zirkulation, die Vervielfältigung und den Transport durch Druck oder andere Medien, die wiederum Prozesse der Rezeption, der Adaption oder der Abgrenzung nach sich ziehen – im Lesen ebenso wie im Schreiben.

In diesen Prozessen bilden sich Rhythmen aus, Kontinuitäten, aber auch Abbrüche und Pausen. Außerdem sind das Schreiben und das Lesen auf Übung angewiesen, auf anhaltende Prozesse des Lernens ebenso wie des Verlernens, etwa angesichts von Texten, die sperrig sind und die zur Überprüfung der eigenen Vorannahmen ihnen gegenüber anhalten. Die Momente der Lektüre ebenso wie diejenigen des Schreibens von Literatur, die ihrerseits auf Lektüren beruhen und diese fortlaufend regenerieren, sind prinzipiell *geladen*, heterogen, nicht spannungsfrei: In ihnen wird Vergangenes erinnert und Künftiges entworfen, Wirkliches und Mögliches in Prozesse der Imagination, der Transformation und der Reflexion versetzt.

Die Momente, in denen Literatur schreibend oder lesend Folgen zeitigt, sind demnach in sich dynamisch, unterschiedliche Zeiterfahrungen ebenso involvierend wie solche wiederum prägend. Zugleich treffen diese noch in ihren Wiederholungen stets *auch* flüchtigen Momente im Falle der Literatur auf den ebenso banalen wie folgenreichen Umstand, dass die Schrift, aus der Literatur besteht und aus

der sie resultiert, vergleichsweise beharrlich ist.¹ Schrift dauert an, bleibt stehen, hat die Potenz zur Überdauerung ihrer schreibenden und lesenden Subjekte, je nach medialer Ausprägung (Einkerbungen, Handschrift, Druckschrift, elektronische Speicherungen und Visualisierungen), Vervielfältigung, Prozessierung und Übersetzung mit unterschiedlichen Implikationen und Effekten.

Nüchtern lässt sich aber auch konstatieren: Die Zeiterfahrung der Subjekte im Umgang mit Schrift und ihrer jeweiligen Semantik deckt sich *nicht* mit den zeitlichen Implikationen, die durch den spezifischen Einsatz und die jeweilige Gestaltung und Effektivität von Schrift als Medium geprägt ist. Vor welchem Hintergrund und mit welchen Folgen jemand eine Ansammlung von schriftförmigen Zeichen liest oder selbst auf einer Oberfläche hinterlässt, ist das eine – etwas anderes die Frage, welche Eigenlogik das Hinterlassene entfaltet, welchen Überlieferungen, Hindernissen und Zufällen dieses ausgesetzt ist, welche Zukunft ihm beschieden ist. Man hat es hier schlicht mit unterschiedlichen Zeitlichkeiten zu tun, das heißt mit unterschiedlichen Auffassungen, Manifestationsformen und Ereignisweisen von Zeit.

Literatur ist in diese unterschiedlichen Zeitlichkeiten *volens volens* involviert. Denn sofern Literatur a) (wie auch immer) auf Schrift rekurriert, hat sie an den diesbezüglichen medienzeitlichen und technikgeschichtlichen Komplikationen Teil, und sofern sie b) Subjekte, schreibende und lesende gleichermaßen, in einen Dialog stellt, trifft sie in und mit diesen Subjekten auf Interaktionsmuster, Transformationspotenziale, Abwehrhaltungen, Reaktionen unterschiedlichster Art. Mehr noch: Literatur ist nicht nur in diese Zeitlichkeiten involviert, sondern sie rekurriert auch, immer wieder, auf deren Widerstreit oder deren partielle Konvergenz: thematisch, evokativ, reflexiv. »Die Zeit der Literatur«, die im Untertitel dieses Buches angesprochen ist, zielt in ihrem zweifachen Singular auf

1 Das gilt selbst dann, wenn man von einem weiten Verständnis von Schrift ausgeht, das auch die »inneren« Prägungen der in sie involvierten Subjekte noch umfasst. Nach wie vor wegweisend diesbezüglich: Freud, »Notiz über den Wunderblock«, 363–369. Begreift man *Literatur* wörtlich von den *litterae*, also den *Buchstaben* – aber auch den *Briefen* und somit den darin enthaltenen Adressierungen – her, liegt es nahe, Buchstäblichkeit und eine daran geknüpfte Schrift- und Sprachreflexion als notwendigen Bestandteil von *Literarizität* anzuerkennen. Die Verwendung des Literaturbegriffs im vorliegenden Buch bewegt sich in diesem Rahmen, ohne dabei andere Verständnismöglichkeiten auszuschließen.

das *grundsätzliche* Potenzial einer derartigen Rekurrenz: ein Potenzial, das in all dem, was mit einer gewissen Plausibilität »Literatur« genannt werden kann, und in allem, was in dessen Umkreis als »Zeit« vorkommen, wahrnehmbar und erfahrbar werden kann, insistiert und das entsprechend (sehr) unterschiedlichen Realisierungen und Anschlussinteraktionen offensteht.

»Was bleibt, was kommt?« Die Titelfrage adressiert in ihrem ersten Teil zunächst diejenigen Momente von Literatur, in denen diese – vornehmlich im Medium der Schrift – zu einem Haltepunkt, einer Sistierung, einer Bleibe kommt, obschon diese Bleibe keinerlei Garantie dafür bietet, dass sie längerfristig von Bestand ist, Aufmerksamkeit auf sich ziehen, womöglich Relevanz entfalten kann. Der zweite Teil – »was kommt?« – setzt bei dieser Unsicherheit an, indem die prinzipiell offene Extension, aber auch die mögliche Intensität der Zeit, die der Literatur zugerechnet werden kann, in ihrer jeweiligen Angewiesenheit auf eine Zukunft, auf das eben, was kommt, erkennbar wird.

Dabei gibt es zwar keine Notwendigkeit, dass diese Angewiesenheit in einem Text selbst zum Thema wird. Aber möglich ist dies doch. Wobei die Ausrichtung oder Öffnung auf eine künftige Rezipierbarkeit auch athematisch, das heißt performativ, strukturell oder schlicht implizit erfolgen kann. So gibt es unzählige literarische Texte, die auf der Ebene ihrer offensichtlichen oder versteckten Adressierung von ihrer eigenen Lesbarkeit handeln, von möglichen künftigen Leser:innen oder, noch weiter, von Adressen, die man noch gar nicht kennt, wobei diese *durch* die entsprechenden Texte allenfalls schon Kontur gewinnen können. Auch die Frage, worin Literatur »gegenwärtig« sein kann, hat mit dieser eigenartigen Zukünftigkeit zu tun: das heißt mit der Frage, aus welcher Zukunft (einer Vergangenheit) sich eine Gegenwart ereignen oder formieren kann – und wie Literatur gegebenenfalls selbst in eine solche Gegenwart, im Lesen ebenso wie im Schreiben, intervenieren und darin Folgen zeitigen kann.²

2 Dass der Akt des Lesens ebenso wenig wie das Subjekt des Lesens *durch* die Literatur *determiniert* sein kann, betont mit guten Gründen – wobei die durchgehend männlichen Formen inmitten der so beharrlich diagnostizierten *Offenheit* der Rezeptionssituation irritieren – Werner Hamacher: »Der Leser, das ist immer ein Anderer. Er ist nicht nur ein anderer als derjenige, der schreibt, selbst wenn er allein für sich selbst als einen prospektiven Leser schreiben sollte.

*

Wenn es so etwas wie eine ›Gegenwart‹ der Literatur gibt, dann liegt diese stets zwischen dem, was sich als literarisch erinnerbar und in diesem Sinne als bleibend herausgestellt hat, und dem, was erst noch kommt, durchs buchstäblich Vorliegende aber gelegentlich schon als immerhin ansprechbar infrage kommt. Der wechselnde Kontext, so könnte man auch sagen, schreibt an der Gegenwart mit. Aufseiten des Bleibenden hat man es dabei mit unterschiedlichen Arten von Beharrlichkeit zu tun: des Materials (Papier, Schrift, überhaupt Trägermedien, Speicherorte), der Formen (Gattungen, schriftbildliche Strukturen, Rhythmen, Klangähnlichkeiten, Syntaktik), aber auch der sprachlichen Konventionen im Hinblick auf das Zustandekommen (oder die Transformation oder den Verfall) von Bedeutung (Semantik im weitesten Sinn). Keiner der zuletzt genannten Faktoren ist in seinen Implikationen von ewiger Dauer.³ Gerade deshalb ist jedoch jeder einzelne dieser Faktoren von Gewicht: Die Zeit der Literatur entfaltet sich, situativ ebenso wie geschichtlich, aus den genannten Faktoren heraus – und bleibt damit auch stets auf sie zurückverwiesen.

Als Leser:in – oder schlicht als lesendes Subjekt⁴ – tritt man ins Spiel dieser Faktoren ein, ja ist man aus der Perspektive der Texte

Was immer geschrieben wird, ist an einen Leser gerichtet, einen vage bekannten oder auch gänzlich unbekanntem, einen vermuteten, erratenen oder unbewussten, aber der Leser, den es findet, kann immer auch ein anderer sein als der gemeinte, ein anderer als der in offiziellen Widmungsepisteln oder persönlichen Dedikationen angesprochene, ein anderer als der aus Überlieferungsphantasien konstruierte, als der von Statistiken erhobene zeitgenössische Standardleser, ein anderer als der antizipierte, erwünschte oder gefürchtete, den die Zukunft bringen soll.« Hamacher, »Diese Praxis – Lesen«, 73. Gerade die Kluft zwischen dem etwaigen ›gemeinten‹ und dem lesend im Einzelfall tatsächlich involvierten Leser – oder sagen wir offener: die Inkongruenz zwischen den möglichen gemeinten (und aufgrund der Provokationsstruktur eines Textes auch beschreibbaren) und den möglichen nichtgemeinten, aber doch gelegentlich realen Lesesubjekten – erweist sich allerdings für eine Analyse der möglichen zeitlichen Implikationen und Effekte literarischer Kommunikationsprozesse als aufschlussreich.

3 Eben weil eine derartige Dauer nicht zu verewigen ist, Begehrlichkeiten in diese Richtung aber kulturell konstitutiv scheinen, kommt es auch in der Literatur immer wieder zu Versuchen der »Ewigkeitsattribuierung von Schriftzeichen«. Vgl. hierzu weiterführend und mit Vorschlägen zur Systematisierung: Gut, *Semiotik der Verewigung*, bes. 341–354.

4 Die Rede von einem lesenden Subjekt ergibt schon deshalb Sinn, weil ›Subjekt‹ in der spannungsvollen Doppelung von Agens und Patiens (*subjectum* als Grundlage oder als Unterworfenes) die Spannung genau zu bezeichnen vermag,

immer schon eine Figur der Zukunft, die zu dem, was bereits ›dasteht‹ und ›vorliegt‹, hinzukommt: vielleicht als Freund:in, womöglich gar als Liebhaber:in, als Philolog:in (auch) in diesem Sinne oder als Amateur:in, als Wissenschaftler:in – oder als Feind:in oder Verächter:in, wer weiß, auch das ist nicht auszuschließen.

Peter Szondi sprach im Hinblick auf die grundsätzlich herausfordernde (weil mit wenig verlässlichem Wissen ausstattbare) Rezeptionssituation von Literatur einmal von einer »merkwürdigen Geringschätzung«,⁵ die der Literatur oftmals gerade vonseiten der »Literaturwissenschaft« zuteilwerde. Für Szondi stellte eine solche »Geringschätzung« nicht zunächst (obschon auch) ein ethisches Problem dar, sondern ein epistemologisches: Wie sollte man überhaupt etwas von, an oder mit der Literatur erkennen können, wenn es keine Bereitschaft dafür gäbe, »Erkenntnis« durch eine »Versenkung in die Werke«, genau genommen in die »Logik ihres Produziertseins«, zu erhoffen? Was wäre der Wert einer »Methodik«, wenn diese dem Vorsatz folgen sollte, von einer »Analyse des dichterischen Vorgangs« absehen zu können? Worin bestünde die Wissenschaftlichkeit einer Literaturwissenschaft, wenn diese es in Kauf nähme, ihre »Erkenntnis Kriterien zu unterwerfen, die, statt ihre Wissenschaftlichkeit zu verbürgen, sie gerade in Frage stellen, weil sie dem Gegenstand inadäquat sind«?

Eine »Analyse des dichterischen Vorgangs« setzt mit Blick auf die Rezeption und die darin vonstattengehende »Analyse« voraus, dass man lesend zwar aus der Zukunft eines Textes auf diesen ›zukommt‹, im Text aber auf Spuren eines »Vorgangs« trifft, die einem ›voraus‹ sind und die damit ihrerseits nicht nur einen Vergangenheitsindex tragen (›immer noch da‹), sondern auch einen Zukunftsindex (›schon da, wo Du noch nicht bist‹). Die Zeit der Literatur ist eine exzentrische Zeit, weil sie prinzipiell nicht nur durch die Manifestationen ihrer programmatischen Dimensionen, sondern auch durch

in die Leserinnen oder Leser (oder einfach Lesende) während des Lesens involviert sind. Von lesenden ›Subjekten‹ auszugehen, trägt auch dem Umstand Rechnung, dass Gender-Zuordnungen, die im Lesen zum Tragen kommen können, von der *Literatur her* nicht unbedingt als schon festgelegte Zuordnungen infrage kommen (auch wenn es durchaus, ja ständig vorkommt, dass in der Literatur Stereotypen reproduziert werden).

5 Hier und im Folgenden: Szondi, »Über philologische Erkenntnis«, 286. Eine weitere Auseinandersetzung mit dieser Stelle in Szondis Traktat findet sich im Kapitel »Gegenwartsliteratur« (192–194).

das mitbestimmt wird, was zum unsicheren Bestand ihres Bleibens, zur Schrift in ihrer Materialität, zu den Strukturen und Formen, den Konventionen und Traditionen *hinzukommt*.

Mehr noch: Es gibt keine Literatur, wenn diese nicht eine Chance darauf hat, gelesen zu werden, von wie vielen oder wie wenigen auch immer. Insofern gehört zur Frage nach der Zeit – und (davon ausgehend) auch nach dem möglichen gesellschaftlichen und politischen Stellenwert – von Literatur tatsächlich nicht nur die Frage nach dem, »was bleibt« oder bleiben soll (darin einbegriffen die Frage nach dem Kanon, der ökonomischen und symbolischen Wertschätzung, dem pädagogischen Nutzen womöglich oder der diskursiven Relevanz), sondern notwendig auch die Frage nach dem, »was kommt« oder kommen soll (darin enthalten wiederum die Frage: wie lesen?).

*

Es gibt in der Literatur ein Wissen um die gerade skizzierten unsicheren Zusammenhänge. Literatur bewegt sich zwischen dem, was in Form überlieferbarer Texte womöglich *bleibt*, und dem, was davon ausgehend allenfalls oder gar hoffentlich erst noch *kommt*. Die Zeit der Literatur ›ist‹ diese Zwischenzeit, Frist, unsichere Bleibezeit. Allerdings interveniert Literatur auch in diese Unsicherheit, geht gegen sie an oder verschärft sie, umspielt oder reflektiert sie, macht sie direkt oder indirekt zum Thema, operiert mit Adressierungen, die auf entsprechende Involvierungen in der Zukunft zielen können. Die Literatur ›sorgt‹ sich auf diese Weise, wenn man so sagen kann, um sich selbst, wobei dieses ›selbst‹ im Einzelfall stets für ein Bündel von komplexen Relationen steht.

Dass es in der Literatur überhaupt zu derartigen Interventionen kommt, ist darauf zurückzuführen, dass schlicht jede Art von Literatur es mit der Zeit ihrer selbst zu tun hat. Dieses ›Zu-tun-Haben‹ kann in einem konkreten literarischen Text zum Problem oder Thema werden, zu Reflexionen oder zu spezifischen Adressierungsakten anhalten. Dies wiederum einzusehen, ist ein erster Schritt, um die literaturwissenschaftliche Diskussion rund um die Zeitlichkeit von Literatur nicht einzuengen auf die Paradigmen, die für diese Diskussion in den letzten Jahrzehnten leitend waren.

Der Akzent der Forschung lag lange Zeit schwerpunktmäßig auf Fragen der Erinnerungsproblematik (Memoriadiskurs, Traumaforschung, Biografik und Historizität)⁶ sowie der Erzählbarkeit von Zeit (der Geschichte, des individuellen Lebens, der Welt),⁷ sodann auf Fragen der Ereignishaftigkeit von Kunst insgesamt und von Literatur im Besonderen (Präsenz, Ereignis, Performance),⁸ in letzter Zeit verstärkt auf Bemühungen einer umfassenden Bestimmung ›ästhetischer Eigenzeiten‹.⁹ Diese tendenziell vergangenheits- oder gegenwartsorientierten Forschungen sind ebenso wichtig, wie sie sich als unzureichend erweisen, sofern sie nicht ergänzt werden um grundlegende Analysen möglicher Zukunftsorientierungen von Literatur,¹⁰ wobei diese nicht bloß thematisch (wie oftmals im Bereich der *Science Fiction* oder der literarischen Utopien oder Dystopien), sondern strukturell und kommunikativ am Werk sind, etwa durch eigenartige Adressierungen einer tendenziell künftigen Rezeptionssituation.¹¹ Dazu bedarf es rezeptionsseitig allerdings auch einer entsprechenden Zuwendung zur Literatur: einer Zuwendung, die wiederum mit den vorliegenden literarischen Formen¹² und Momenten

6 Dazu einschlägig: Assmann/Assmann/Hardmeier (Hrsg.), *Schrift und Gedächtnis*; Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*; Baer (Hrsg.), »Niemand zeugt für den Zeugen«; Rancière/Kilcher/Kappeler, »Die Wörter und die Geschichten«; Rothberg, *Multidirectional Memory*.

7 Meilensteine dazu: Ricœur, *Temps et récit*; Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*.

8 Literaturauswahl: Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*; Müller-Schöll (Hrsg.), *Ereignis*; Gräßner/Casas (Hrsg.), *Performing Poetry*.

9 Zu erwähnen sind hier insbesondere die Forschungsaktivitäten und Publikationen im Rahmen des ehemaligen DFG-Schwerpunktprogramms 1688 »Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne« (2013 bis 2021). Exemplarisch: Gamper, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*; Gamper/Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung*; Gamper/Hühn/Richter (Hrsg.), *Formen der Zeit*. In freierem Bezug dazu: Villinger/Jany (Hrsg.), *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*.

10 Weiterführend zum Thema: Bühler/Willer (Hrsg.), *Futurologien*; Weidner/Willer (Hrsg.), *Prophetie und Prognostik*; Theisohn, *Die kommende Dichtung*. Das vorliegende Buch konzentriert sich allerdings, ausgehend von den Zukunftsadressierungen innerhalb und ausgehend von literarischen Texten, auf deren kommunikative Öffnungen gegenüber ihrer eigenen – notwendig fraglichen – künftigen Rezipierbarkeit. Unhintergebar bleibt dabei die Einsicht, dass die Zukunft »das Unbestimmte schlechthin« (Schwarte, »Zukunft«, 486) ist und dass es entsprechend nur möglich und sinnvoll ist, Aussagen über entsprechende Provokationen, Eröffnungen, Erwartungen und Konzepte von Zukunft zu treffen.

11 Dies- und jenseits etwaiger Wiederauferstehungen der Figur des Sehers (*poeta vates*) gehen Zukunftsorientierungen auch und gerade in der Lyrik nicht in einem etwaigen (fragwürdigen) Primat der ›Thematisierung‹ oder ›Inszenierung‹ von ›Zukünftigem‹ auf. Zu Letzterem vgl. Lampart, »Jenseits der Prophetie«, 292, 302–303.

12 Als punktuell anschlussfähig dürften sich hier die folgenden form- und zeittheoretischen Überlegungen von Ralf Simon erweisen – allerdings unter Berück-

der Eröffnung eines Dialogs, der Anbahnung eines Kontakts, der Offenheit gegenüber einer künftigen Intervention etwas *anzufangen* weiß.

Neben konkreten oder imaginären Adressierungen gehören explizite oder implizite Aufforderungen, Fragen sowie überhaupt schriftinduzierte Eröffnungen von Antwortmöglichkeiten zu den Merkmalen einer literarischen Zukunftsoffenheit. Was hat es etwa mit dem ›Du‹ in den folgenden Zeilen – der letzten Strophe von Walt Whitmans »Song of the Open Road« aus den legendären *Leaves of Grass* – auf sich?

Camerado, I give you my hand!
I give you my love more precious than money,
I give you myself before preaching or law;
Will you give me yourself? will you come travel with me?
Shall we stick by each other as long as we live?¹³

Werden ›wir‹ nicht alle – ein Stück weit – zu diesem ›Du‹, wenn ›wir‹ dieses Gedicht lesen? Durch die Ansprache des Gedichtes bekommen ›wir‹ jedenfalls einen Ort (und auch ein Geschlecht: Camerado) zugewiesen, den wir zwar nicht einnehmen *müssen*, den wir aber als Angebot des Textes doch einnehmen *können*. Ausrufezeichen und Fragezeichen weisen die Strophe insgesamt als tendenziell zukunfts offene Ansprache aus, die wiederum vom angesprochenen Du angenommen werden kann – oder nicht.

Geht man probeweise auf die Ansprache ein und erkennt also sich selbst als ein zumindest *mögliches* Du des Gedichtes und des darin sprechenden Ichs, tritt man ein in die Zeit dieses Gedichtes, das am Ende auch die Möglichkeit eines gemeinschaftlichen Wir

sichtigung des Umstands, dass die Zeitlichkeit (Dauerhaftigkeit, Flüchtigkeit) der in den Formbildungsprozessen jeweils involvierten Materialien und Körper einen entscheidenden Faktor bilden, der sich nie vollständig in einer bestimmten ›Form‹ wird aufheben lassen: »Das in der ästhetischen Hervorbringung (*poiesis*) angelegte praxisanaloge Tun bezieht sich primär auf die Form [...]. Weil [...] die Form selbst im Mittelpunkt des hervorbringenden Prozesses steht und [...] keine Praxis vorliegt, die durch ein Handlungsziel pragmatisch finalisierbar wäre, läßt sich die Form selbstreferentiell auf: Sie versorgt sich mit all dem, was sie aus dem ziehen kann, was vor ihr liegt und nach ihr liegen könnte. Ästhetisches Hervorbringen (*poiesis*) ohne Pragmatik führt zu *theoria* ohne Begriff – und ein solches Hervorbringen nennt sich ›Form‹.« Simon, »Vor und nach der Form«, 64–65.

13 Whitman, *Leaves of Grass*, 307.

umkreist. Allerdings nur als Frage (»Shall we stick by each other as long as we live?«) und also nicht bereits als Antwort: Das Gedicht »weiß« darum, könnte man sagen, dass es diese Antwort, die nur aus einer Zukunft kommen kann, *nicht* bereits antizipieren und in diesem Sinne selbst »verkörpern« kann. Ob man lesend auf den skizzierten Wir-Pakt eingehen mag, bleibt allen Leser:innen letztlich freigestellt. Aber *dass* es in diesem Gedicht die Ausrichtung auf einen solchen möglichen künftigen Pakt gibt, das lässt sich doch gut erfassen und beschreiben.

Es sind zeitliche Ausrichtungen oder Öffnungen dieser Art, die in den Kapiteln des vorliegenden Buches in den Vordergrund treten: Wie können literarische Texte von ihrer eigenen Zeitlichkeit handeln? Welche Verfahren kommen dabei zum Zug? Auf welche möglichen Wirkungen können diese Verfahren setzen? Und wie hat der Vorgang des Lesens an diesen Wirkungen, die nie sicher sind, teil?

*

Die folgenden Kapitel erschienen bis auf jenes zu Anna Achmatova und Ingeborg Bachmann (»Aushalten«) bereits in Form von Aufsätzen, deren Publikationskontexte allerdings immer sehr spezifisch waren.¹⁴ Ich habe die entsprechenden Texte für das vorliegende Buch deshalb alle überarbeitet und durch ihre Anordnung und Pointierung in einen Dialog versetzt, so dass sich die vorliegenden Kapitel nun insgesamt als Beiträge zu einer Theorie literarischer Zeitlichkeit lesen lassen. Leitend war und ist dabei der Gedanke, dass die entsprechenden literarischen Texte in ihrer jeweiligen Reflexivität, ihrer Expositionsstruktur oder ihrer Adressierungsqualität zu einer derartigen Theorie selbst etwas zu sagen haben.¹⁵ ›Theorie‹ hier im weiten Sinne verstanden: Es geht

14 Vgl. hierzu die Angaben unter »Textvorlagen und Dank« am Ende dieses Buches.

15 Innerhalb der Systematik des DFG-Schwerpunktprogramms »Ästhetische Eigenzeiten« (Anm. 9) wären die folgenden Ausführungen am ehesten im Arbeitsgebiet »A. Latenzzeit/Werkzeit/Rezeptionszeit« zu verorten. Michael Gamper charakterisiert den entsprechenden »Zugang« (für die Künste insgesamt, die Literatur einbegriffen) wie folgt: »Dieser Zugang beschäftigt sich mit den für die Künste zentralen Prozessen der Werkgeschichte, also der Entstehung, dem Präsentsein und der Aufnahme und Weiterverarbeitung von Kunstwerken und Artefakten. Im Fokus stehen dabei die Temporalisierungsstrukturen von Latenzzeiten, die autorbezogen in langen und biographisch vermittelten Werkgenesen entstehen und eine eigene

um die Einsicht, dass literarische Texte von sich aus Perspektiven eröffnen und Reflexionsmuster vorprägen, die wiederum in der Lage sind, im Vorgang des Lesens daran mitzuwirken, dass sich zu den entsprechenden Themen, Strukturen und Provokationen eine Einstellung gewinnen lässt, die – theoretisch – weiterführend ist.¹⁶ Es lässt sich also, bestenfalls, von den gelesenen Texten her etwas lernen. Mehr nicht, aber auch nicht weniger.

Bücher haben ihre lebensweltlichen, ihre gedanklichen und ihre pragmatischen Vorgeschichten. So auch dieses: Die Beschäftigung mit der Zeitlichkeit von Literatur nahm bei mir ihren Lauf mit der Arbeit an der Dissertation zum Verhältnis von Zeit und Schrift/Schreiben in der Dichtung Paul Celans.¹⁷ Prägend hierfür war das Graduiertenkolleg »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung« an der Frankfurter Goethe-Universität, dessen Stipendiat ich von 1999 bis 2001 war. Nach wie vor dankbar bin ich für die kleineren und größeren Lesegruppen, Gesprächskreise und Seminare zu grundlegenden Texten der Zeitphilosophie und Theoriegeschichte mit Werner Hamacher, Hans-Thies Lehmann, Burkhardt Lindner, Brigitte Scheer, Gabriele Brandstetter, Nikolaus Müller-Schöll, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Bernhard Waldenfels, Simone Mahrenholz, Katrin Deufert, Patrick Primavesi, Andreas Gelhard, Yuki Jungesblut, Alexander Karschnia, Thomas Schestag, Tanja Schultz und Cori Mackrodt. Mit zum Hintergrund der damaligen Auseinandersetzung mit Fragen zur ›Zeit‹ und ›Zeitgenossenschaft‹ gehörte auch die Teilnahme an einigen Seminarsitzungen bei Jacques Derrida an der EHESS in Paris und – nicht zu vergessen – Derridas Ausführungen zur ›unbedingten‹ Universität, die er im Juni 2000 auf Einladung von Jürgen Habermas wiederum in Frankfurt am Main vorstellte.

In der Hildesheimer Habilitationsschrift über die Poetik von Spätwerken¹⁸ (2010) beschäftigte ich mich vor dem Hintergrund einer zwischenzeitig in Basel und Berlin (2001 bis 2008) intensi-

zeitliche Dynamik besitzen, wobei das vorhandene Werk diese Latenzen nicht beendet, sondern sie als dargestellte Ästhetische Eigenzeit vergegenwärtigt und an den Rezeptionsprozess weitergibt.« Gamper, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, 42.

16 Zu diesem Verständnis von Theorie vgl. Mersch/Sasse/Zanetti, »Einleitung«.

17 In Buchform: Zanetti, »zeitoffen«.

18 Wiederum als Buch: Zanetti, *Avantgardismus der Greise?*

vierten Auseinandersetzung mit literarischen Schreibprozessen¹⁹ sowie der Kulturtechnik des Schreibens²⁰ insgesamt mit jenen Zeitverhältnissen, die sich *innerhalb* eines *Œuvres* – und besonders dann eben in jenen Spätwerken, die ihre eigene Spätzeitlichkeit reflektieren – abzeichnen und die sich somit auch analysieren lassen. Die folgende Zeit in Hildesheim auf einer Juniorprofessur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Produktionsästhetik der Moderne und Postmoderne (2008–2011) war im Kontext der damaligen Neugründung des Instituts für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft (2009) wiederum geprägt durch eine Auseinandersetzung nicht nur mit dem Schreiben von Literatur in der Gegenwart, sondern auch und zunächst mit der Frage, was literarische ›Gegenwart‹, ›Gegenwärtigkeit‹ und ›Zeitgenossenschaft‹ grundsätzlich bedeuten können. Die den letzten drei Kapiteln – also der Sektion »Geteilte Zeit: Gegenwart, Zeitgenossenschaft, Ereignis« – zugrundeliegenden Texte des vorliegenden Buches sind in diesem Kontext entstanden.

Eine verstärkt komparatistisch ausgerichtete Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit von Literatur erfolgte und erfolgt weiterhin im Rahmen meiner Professur für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich (seit 2011).²¹ Wichtig mit Blick auf die Zeitfrage waren hier insbesondere die zusammen mit Stefanie Heine durchgeführten Forschungen, die (2015) zu einer Tagung und (2017) zu einer Publikation mit dem Titel *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit* führten.²²

19 Vgl. hierzu die von Davide Giuriato, Martin Stingelin und mir herausgegebene Buchreihe ›Zur Genealogie des Schreibens‹ im Wilhelm Fink Verlag, die aus dem gleichnamigen von Martin Stingelin geleiteten Forschungsprojekt hervorgegangen ist, besonders die Bände 1–3 und 9: Stingelin (Hrsg.), »*Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*; Giuriato/Stingelin/Zanetti (Hrsg.), »*SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN*«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*; dies. (Hrsg.), »*System ohne General*«. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*; dies. (Hrsg.), »*Schreiben heißt: sich selber lesen*«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*.

20 Vgl. Zanetti (Hrsg.), *Schreiben als Kulturtechnik*.

21 Als Parallelaktion im Feld der gegenwartszugewandten Zeitdiagnostik mit »kulturwissenschaftlichem Sachverstand« sei hier zudem die zum 1. Februar 2016 von Svenja Goltermann, Gesine Krüger, Philipp Sarasin, Sylvia Sasse und mir initiierte Online-Plattform *Geschichte der Gegenwart* erwähnt. Würde es sie in Zukunft nicht gegeben haben, hätte man sie erfinden müssen.

22 Heine/Zanetti (Hrsg.), *Transaktualität*. In den folgenden beiden Absätzen wiederhole und variiere ich Formulierungen aus: Zanetti, »Formen literarischer Transaktualität«, 141–142.

Auch in den nachfolgend versammelten Texten bedeutet ›Transaktualität‹ die zeitdurchgreifende Eröffnung einer Möglichkeit, auf etwas zurückzukommen, das sich von einem Moment künstlerischer (oder überhaupt mediatisierter) Interaktion erhalten hat und das somit über diesen Moment *hinausweist*. Mit ›Interaktion‹ kann dabei sowohl das Verhältnis von Künstler:innen zu ihrem Material gemeint sein als auch, beispielsweise, die Weiterverarbeitung von Materialien, Medien oder Konzepten in Rezeptions- und Distributionsprozessen. Diese Interaktionen sind in der Regel flüchtig, wenn auch wiederholbar. Die eröffneten Möglichkeiten des Zurückkommens auf das, was von einer Interaktion bleibt, sind hingegen von zumindest *relativer* Dauer. Das gilt selbst für ausgesprochen flüchtige, intensiv-momentane Ereignisse, nachvollziehbar dann, wenn es an sie noch eine Erinnerung gibt, die ihrerseits über den Moment des Ereignisses hinausweist. Bezogen auf den Bereich der Künste – inklusive der Literatur – meint Transaktualität die je spezifische Weise, wie Flüchtigkeit und Dauerhaftigkeit zusammenspielen, wie und auf welchen Ebenen oder in welchen Hinsichten sie aufeinander bezogen sind, wie sie ihrer Möglichkeit nach strukturiert sind und wie sie die Prozesse der Produktion, der Distribution und der Rezeption in Form von Konflikten, Bedingungs-, Verstärkungs- oder Ausschlussverhältnissen prägen.

Dabei sind Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit im Bereich der Künste nie bloß ›äußere‹ Zeitbedingungen – so wie beispielsweise das Lesen und das Schreiben eines Textes schlicht Zeit beanspruchen und die Form und das Material der Schrift wiederum von einer gewissen Persistenz sein müssen, damit sie überhaupt über verschiedene Momente und Zeiten hinweg lesbar bleiben. Wichtiger ist die Beobachtung, dass in den Künsten insgesamt sehr oft – und vielleicht ist das sogar eine ästhetische *conditio sine qua non* – eine *Auseinandersetzung* gerade mit dem Problem oder Phänomen von Transaktualität stattfindet. Es erstaunt deshalb auch nicht, dass sich mit Blick auf konkrete Werke, Texte, Arbeiten mit einiger Aussicht auf Erfolg jeweils die Frage nach der spezifischen (möglichen) Verlaufsform sowie der etwaigen Reflexivität ihrer je eigenen – dann autoreferentiellen – Transaktualität stellen lässt.

Der Begriff der Transaktualität eignet sich insgesamt dazu, die in der Ästhetik und Literaturtheorie gleichermaßen omnipräsenten Kategorien der Dauerhaftigkeit und der Flüchtigkeit zu

reevaluieren.²³ Dabei ist es elementar, dass die spezifische Dauerhaftigkeit oder Flüchtigkeit einer bestimmten Kunstform von den medialen Prägungen und Dispositionen abhängt, in denen sie stattfindet.²⁴ Gleichzeitig bleibt noch einmal zu betonen: Kein Werk, kein Prozess und kein Ereignis der Kunst und der Literatur im Besonderen ist *schlechthin* von Dauer oder *vollkommen* flüchtig. Die Unterstellung einer fraglos hinzunehmenden Dauerhaftigkeit von Kunstwerken – radikal gedacht: für alle Zeiten – wäre nur um den Preis einer forcierten Idealisierung, Dematerialisierung und Enthistorisierung zu halten.²⁵ Jede Konkretion käme der Tendenz nach nur als ver-

23 Die Formulierungen in diesem und im folgenden Absatz sowie in den entsprechenden Anmerkungen sind mit einigen wenigen Abänderungen und Ergänzungen übernommen und somit in Erinnerung gerufen aus: Heine/Zanetti, »Einleitung«, hier 10–11.

24 Die von Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) stark gemachte Unterscheidung zwischen Malerei und Poesie, Neben- und Nacheinander, räumlicher und zeitlicher Orientierung erweist sich nicht nur im Hinblick auf die scheinbar gänzlich im räumlichen Nebeneinander aufgehende und darin verschwindende Zeitlichkeit der Malerei als irreführend. Auch die der Poesie zugestandene Zeitlichkeit bleibt nur unzureichend verstanden, wenn man sie vornehmlich durch Sukzession oder noch enger durch Handlung bestimmt sieht (vgl. Lessing, *Laokoon*, bes. Kapitel 14, 153–155). In beiden Fällen dürfte sich eine viel stärker an den entsprechenden Trägermedien und ihren kommunikativen Implikationen orientierte Zeittheorie als weiterführend erweisen.

25 Diese Tendenz herrscht in vielen Beiträgen zur gegenwärtigen Kunstontologie insbesondere aus dem Kontext der analytischen Philosophie und Ästhetik vor. Vgl. hierzu die Aufsätze in: Schmücker (Hrsg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, sowie ausführlicher zu einer ontologischen Bestimmung des Werkbegriffs: Reicher, *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*. Eine Bestimmung des Kunstwerks – auch jedes einzelnen Kunstwerks – als zeitloser Entität ist allerdings nur aufrechtzuerhalten, wenn man den Bezug zum jeweiligen Material oder Körper der Kunst – ausgerechnet der Kunst! – nicht als entscheidend begreift. Ein derart ahistorischer, medienblinder Kunst- und Werkbegriff erweist sich nicht nur im Hinblick auf konkrete Analysen als kaum brauchbar. Er kann noch nicht einmal den von Künstler:innen selbst vielfach bezugten Eindruck erklären, wonach sich Werke im Zuge der Produktion, aber auch danach noch, *ändern*. Ist in solchen Fällen die nach wie vor gerne beschworene Bedeutung der auktorialen Intention für ein Werk nur noch bedingt oder gar nicht mehr relevant? Das wäre immerhin zu begrüßen. Auch wenn dadurch die Erkenntnis, dass Werke sich ändern, nicht ihrerseits irrelevant würde. Werkänderungen bereits im Zuge der Produktion und später unter dem Eindruck unterschiedlicher Kontextualisierungen und Interpretationen sind – wie immer man sie auch im Einzelnen einschätzen und bewerten möchte – nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Erst *aufgrund* dieser veränderlichen Qualität von Werken stellt sich denn auch die Frage nach der *Einheit* eines Werkes, die selbstredend weiterhin, also stets von Neuem, dringlich bleibt. Vgl. hierzu Foucault, »Was ist ein Autor?«, bes. 205–206, sowie Spoerhase, »Was ist ein Werk?«. Die Frage nach der Einheit lässt sich allerdings gut klären, wenn man die Aufmerksamkeit auf die jeweiligen historisch rekonstruierbaren Identitätszuschreibungen sowie die damit

gänglicher Abglanz, als Abweichung oder als (letztlich irrelevante) Variation von etwas scheinbar Unvergänglichem, Zeitlosem, ›Klassischem‹ infrage. Umgekehrt wäre etwas absolut Flüchtiges in letzter Konsequenz nicht einmal mehr *als* Flüchtiges erkennbar oder auch nur spürbar, weil es dann schon ein Moment von Dauer aufgewiesen haben müsste – oder zumindest nach sich gezogen hätte.

Die beiden Extrempositionen legen die Aporien offen, die in der argumentativen Zuspitzung zutage treten, letztlich aber auch in moderateren Versuchen, Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit im Feld der Künste als Gegensätze zu begreifen, die auf eine Entscheidung zugunsten der einen oder anderen Seite drängen, nicht ohne Weiteres aufzulösen sein dürften. Dem heuristisch zu verstehenden Begriff der Transaktualität liegt dagegen die Annahme zugrunde, dass für das Zustandekommen von Kunst – und zwar von jeglicher Kunst – auf der Ebene sowohl der Produktion als auch der Rezeption von *Interaktionsmomenten* auszugehen ist, die über die jeweils aktuelle Interaktion hinausweisen. Der Prozess der ›Werkwerdung‹ eines ›Kunstwerks‹ ist demnach so zu verstehen, dass dieses als eine zwischen Produktion und Rezeption situierte Vermittlungsinstanz (ästhetischer Erfahrung, theoretischer Setzung, konzeptueller Neugierde etc.) jeweils spezifische, für ihr eigenes Zustandekommen ebenso wie für ihr eigenes Fortbestehen und Fortwirken notwendige Beteiligungsmöglichkeiten eröffnet, wenn nicht gar einfordert: Beteiligungsmöglichkeiten, die aufgrund ihrer jeweiligen materiellen und kontextuellen Bestimmungen von relativer Dauer sind, deren im Prinzip nicht antizipierbare, höchstens provozierbare Aktualisierungen²⁶ jedoch von ebenso relativer Flüchtigkeit sind.²⁷

jeweils einhergehenden *Strategien der Einheitsbildung* (als deren Folge sich noch so mancher Diskurs der Kunstontologie beschreiben lässt ...) lenkt.

26 Dass die Aktualisierungen nicht antizipierbar sind, ist entscheidend: Wenn im Folgenden von Aktualisierungen die Rede ist, dann geht es nicht um Aktualisierungen von Möglichkeiten, die bereits bekannt sein müssten, sondern um momentane Verwirklichungen, die durch den unabsehbaren Kontakt zwischen Vorgegebenem und Dazukommendem, zwischen dem Vorhandenen und dem prinzipiell nicht vorauskalkulierbaren Künftigen – dem gerade erst *in* die Gegenwart Eintretenden – entstehen.

27 Hier eröffnen sich Anschlussmöglichkeiten zur Diskussion rund um den Begriff der ›Affordanz‹, wie sie in den vergangenen Jahren vermehrt auch im Bereich der Ästhetik und Literaturtheorie geführt worden sind. So hält Caroline Levine im Einleitungskapitel »The Affordances of Form« ihrer Studie *Forms. Whole, Rhythm,*

Die folgenden ersten drei Kapitel – zusammengefasst in der Sektion »Prekäre Dauerhaftigkeit: literarische Transaktualität« – spinnen diese Überlegungen mit Blick auf spezifisch *literarische* Formen der Provokation von Transaktualität weiter und konkretisieren sie in Einzelstudien. Bei den mittleren drei Kapiteln wiederum – platziert in der Sektion »Dynamiken der Übertragung: Figur, Form, Folge« – handelt es sich um drei Studien, die in freierer Beziehung zu den genannten Forschungskontexten die Zeitlichkeit literarischer Übertragungsprozesse fokussieren, und zwar mit Blick auf die darin sich abzeichnenden Figuren, Formen, Folgen.

*

Hierarchy, Network (2015) fest: »*Affordance* is a term used to describe the potential uses or actions latent in materials and designs. Glass affords transparency and brittleness. Steel affords strength, smoothness, hardness, and durability. Cotton affords fluffiness, but also breathable cloth when it is spun into yarn and thread. Specific designs, which organize these materials, then lay claim to their own range of affordances. A fork affords stabbing and scooping. A doorknob affords not only hardness and durability, but also turning, pushing, and pulling. Designed things may also have unexpected affordances generated by imaginative users: we may hang signs or clothes on a doorknob, for example, or use a fork to pry open a lid, and so expand the intended affordances of an object. Let's now use affordances to think about form. The advantage of this perspective is that it allows us to grasp both the specificity and the generality of forms – both the particular constraints and possibilities that different forms afford, and the fact that those patterns and arrangements carry their affordances with them as they move across time and space.« Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, 6. Wenn es zutrifft, dass »patterns and arrangements« in der Lage sind, mit sich selbst zugleich ihre Affordanzen »across time and space« zu bewegen, dann ist damit auch eine Forschungsperspektive auf die Frage gewonnen, wie Transaktualität sich ausgehend von konkreten Werken oder Texten formieren kann. Ein Problem stellt sich allenfalls ein, wenn die Betonung der Form dazu führt, die jeweils spezifischen materialen und medialen Implikationen zu übersehen, die für eine Übertragung von Affordanzen »across time and space« stets auch mit im Spiel sind. Allein schon die Fragen, die Levine aufwirft, machen jedoch das Potenzial deutlich, das im Begriff der Affordanz und einer entsprechend orientierten Methodik liegt: »What is [...] a rhyming couplet capable of doing? Each shape or pattern, social or literary, lays claim to a limited range of potentialities. [...] Rhyme affords repetition, anticipation, and memorization. Networks afford connection and circulation, and narratives afford the connection of events over time. The sonnet, brief and condensed, best affords a single idea or experience, »a moment's monument«, while the triple-decker novel affords elaborate processes of character development in multiplot social contexts.« Wichtig aber auch: »To be sure, a specific form can be put to use in unexpected ways that expand our general sense of that form's affordances. Rather than asking what artists intend or even what forms do, we can ask instead what potentialities lie latent – though not always obvious – in aesthetic and social arrangements.« Ebd., 6–7. Weiterführend zudem: Cave, *Thinking with Literature*, 46–62.

»Die Zeit der Literatur«, das mag danach klingen, als hätte sich diese »Zeit« bereits ihrem Ende zugeneigt: so als könnte man bereits auf sie zurückblicken, ja als wäre sie bereits abgeschlossen, Vergangenheit, überholt und ersetzt durch neue Arten der Zeiterfahrung und -gestaltung, die durch entsprechende Technologien befördert oder gar erzwungen werden: audiovisuelle Produktions- und Distributionstechniken, elektronische Plattformen, Hybridformen unterschiedlichster Art. Nun denn – zwei Diagnoseoptionen scheinen sich hier abzuzeichnen: Entweder man geht davon aus, dass das, was man als ›Literatur‹ und als deren ›Zeit‹ glaubt(e) bestimmen zu können, in seinen als wesentlich erachteten Merkmalen – also etwa: Bezogenheit auf Schrift im weitesten Sinne, Reflexivität und zukunfts offene Dialogizität – nicht oder kaum mehr vorliegt. Oder man geht davon aus, dass die als wesentlich erachteten Merkmale einer literarischen Zeitlichkeit ohnehin schon immer durch mehr oder weniger stark ausgebildete historisch-diskursive, technisch-mediale, politisch-soziale, ökonomische, institutionelle und situativ-performative Bedingungsfaktoren in grundsätzlich hybriden Konstellationen geprägt waren.

Ich halte die zweite Antwortoption für vielversprechender, konsistenter, zudem für methodologisch aufschlussreicher, macht sie es doch möglich, die genannten Faktoren in ihrem *jeweiligen* Zusammenspiel als differenzierte Beschreibungs- und Analysekr iterien zur Hand zu haben. Das schließt nicht aus, literarische Zeitlichkeit *auch* als Endzeitlichkeit in Betracht zu ziehen – dann allerdings vorzugsweise nicht im Sinne einer grundsätzlich apokalyptischen Zeitdiagnose (dem Ende etwa der Buchkultur oder gleich des Abendlands), sondern als partielle Endzeitlichkeit,²⁸ die im Falle literarischer Kommunikationsprozesse kaum absolut zu denken ist: Denn solange es ein Wissen vom Ende eines bestimmten Produktionsmusters, einer historisch situierten Artikulationsform oder einer spezifischen Technik gibt, wird man es bereits mit einer Nachgeschichte und also der Zukunft eines entsprechenden Endes zu tun (gehabt) haben. Auch das gehört zur Zeitlichkeit der Literatur.

Wie das erste der folgenden Kapitel zeigen wird, ist es auch gut möglich, dass die Zeitlichkeit der Literatur durch eine Sorgestruk-

28 Hierzu weiterführend: Büttner/Richter (Hrsg.), *Endzeiten*. Grundsätzlicher: Geulen, *Das Ende der Kunst*.

tur bestimmt ist, die weniger stark der möglichen End(zeit)lichkeit der Schrift und ihrer materiellen Überlieferung gilt (Zerstörung, Verlust, Zerfall), sondern der prinzipiellen Vergänglichkeit jener Rezeptionsparadigmen, auf die hin wiederum die Akte der literarischen Produktion und die daraus resultierenden Texte eingestellt sein können. Die Appellstruktur literarischer Texte folgt zuweilen dem Vorsatz, selbst Hinweise zu ihrer Lesbarkeit mitzuformulieren.²⁹ Diese Hinweise sind Kennzeichen dessen, was man in einem großzügigen Sinne als die ›Poetik‹ eines Textes bestimmen kann: die Produktionslogik eines Textes im Sinne der ποιήσις (*poiēsis*), die in der Rezeption ihre Fortsetzung findet – in beiden Situationen wird etwas ›hervorgebracht‹.³⁰

Die Zeitlichkeit der Literatur erstreckt sich allerdings oft genug in Bereiche, die sich nicht durch die grundsätzlich limitierten Aufmerksamkeitsradien und Verstandesleistungen realer Leser:innen einhegen lassen. Das heißt nun nicht etwa, dass diese Texte nicht gelesen werden könnten. Sondern es heißt, dass das Lesen seinerseits nur etwas von den Texten *mitbekommt*, wenn es den ausgelegten Spuren folgt – auch dorthin, wo es unwirlich wird, abgründig, unreal, um nicht zuzagen: ›posthuman‹.³¹ Der kurze »Diálogo sobre

29 Dass das schiefgehen kann, ist nicht bloß eine Möglichkeit, sondern umgekehrt gerade die Prämisse entsprechender Appelle. Entsprechend ist auch Unlesbarkeit – nicht absolut, sondern als Unselbstverständlichkeit eines wie auch immer ›gelingenden‹ Lesens gefasst – kein Mystizismus von Texten, sondern ihr Anlass, trotzdem oder erst recht vorzuliegen. Radikaler dazu: Hamacher, »Unlesbarkeit«.

30 Eine Korrespondenz finden diese Überlegungen in dem von Michel Foucault geprägten Begriff der ›langages seconds‹, der »zweiten Sprachen«, die jene der Kritik und Rezeption im weitesten Sinne meinen (die Sprachen der Literaturwissenschaft einbegriffen). Für die Literatur werden diese ›langages seconds‹ Foucault zufolge in dem Maße nötig, wie Literatur sich nicht (mehr?) von selbst versteht, eine Tendenz, die Foucault für die Literatur der Moderne insgesamt für kennzeichnend hält. Vgl. Foucault, »Der Wahnsinn«, 180–184. Dass literarische Texte diese ›langages seconds‹ auch aus sich heraus entfalten (also nicht nur extern provozieren) können, wurde von Foucault allerdings kaum berücksichtigt. Vgl. dazu ausführlich: Zanetti, *Avantgardismus der Greise?*, 256–276.

31 Da Schrift die Potenz dazu hat, ›den Autor‹ – und mit ihm wohl auch ›den Menschen‹ – zu überleben (vgl. Barthes, »La mort de l'Auteur«, 12), liegt es nahe, in diesem ›Überleben‹ eine mögliche Scharnierstelle zum Diskurs über Posthumanismus (vgl. Braidotti, *The Posthuman*) zu sehen. Weiter zu bedenken wäre hier aber auch die von Paul de Man prägnant formulierte These, dass die Sprache selbst – in ihrer Struktur, ihrer Ereignishaftigkeit und ihrer Möglichkeitsdimension (de Man vernachlässigt nur die materielle Dimension) – inhärent ›inhuman‹ ist: »The ›inhuman‹ [...] is not some kind of mystery, or some kind of secret; the inhuman is: linguistic structures, the play of linguistic tensions, linguistic events that occur, possibilities which are inherent in language – independently of any

un diálogo« (»Dialog über einen Dialog«) von Jorge Luis Borges lässt daran denken, dass die Zeitlichkeit der Literatur auch in der Schaffung von Zeitmomenten bestehen kann, die nicht nur mit keiner Uhr und keinem Kalender, sondern auch mit keinem *sensus communis* mehr zu fassen sein dürften:

Diálogo sobre un diálogo

A. – Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja ... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón). – Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística). – Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos.³²

intent or any drive or any wish or any desire we might have.« Zitiert nach der transkribierten Diskussion in: de Man, »Conclusions«. Walter Benjamin's 'The Task of the Translator«, 96.

32 Borges, »Diálogo sobre un diálogo«, 13.

Einleitung

Dialog über einen Dialog

A. – Verloren in unserem Gespräch über die Unsterblichkeit hatten wir die Nacht hereinbrechen lassen, ohne die Lampe anzuzünden. Keiner sah des anderen Gesicht. Mit Gelassenheit und Milde, die mehr überzeugten als der Eifer, wiederholte die Stimme von Macedonio Fernández, dass die Seele unsterblich sei. Er versicherte mir, der Tod des Leibes sei ganz unbedeutend, und Sterben müsse das Geringfügigste sein, was einem Menschen widerfahren könne. Ich spielte mit Macedonios Taschenmesser, klappte es auf und wieder zu. Ein Akkordeon in der Nachbarschaft dudelte unermüdlich die Cumparsita, dieses alberne Liedchen, das vielen Leuten gefällt, weil man ihnen erzählt hat, es sei alt ... Ich machte Macedonio den Vorschlag, wir sollten Selbstmord begehen, um ungestört diskutieren zu können.

Z (spöttisch). – Aber ich fürchte, zu guter Letzt habt ihr euch doch nicht entschlossen.

A (schon tief im Mystischen). – Offen gesagt kann ich mich nicht erinnern, ob wir in jener Nacht Selbstmord begangen haben.³³

33 Borges, »Dialog über einen Dialog«, 12.

*Prekäre Dauerhaftigkeit:
literarische Transaktualität*

Dauernde Inschriften? (Kleist, Coleridge, Mallarmé)

*Sir, you are tough, and I am tough.
But who will write whose epitaph?*

Joseph Brodsky

Werden mit Feder, Stift oder Pinsel auf einem Stück Papier oder Stoff Schriftzeichen hinterlassen, hat man es grundsätzlich mit Oberflächenphänomenen zu tun. Das gilt auch für jene Schriften, die uns heutzutage aus den Displays von Computern, Tablets und Smartphones entgegenstarren: Wenn diese Schriften eine Tiefe aufweisen, dann ist diese höchstens virtuell oder als Simulation zu verstehen – oder im Sinne einer Rückkoppelung an Datensätze, Übertragungstechniken und Materialverbünde, die selbst größtenteils im Verborgenen liegen, im Regelfall unsichtbar sind und auf der sichtbaren Oberfläche nur ihre Effekte zeitigen. Anders ist das bei Inschriften. Diese sind in materialer Hinsicht nicht bloß Auftragsungen oder Erscheinungen auf einem Material, dessen Tiefe irrelevant ist oder scheinen soll. Vielmehr sind Inschriften Eingriffe in räumliche Körper, die notwendig dreidimensional sind und dabei erkennbar eine bestimmte Tiefe bzw. Dicke aufweisen müssen.

Inschriften entstehen durch Materialeingriffe: Einkerbungen, Ausfräsungen, Ritzungen, Ausstanzungen oder Vertiefungen sonstiger Art. Deren Form ist Schrift, somit im Prinzip wiederholbar, deren Material hingegen ist stets spezifisch, kontextbezogen, verkörpert, situiert. Im Grunde ist mit dem Begriff der *Inschrift* bereits gesagt, dass es sich um eine Form von Schrift handelt, die *in* etwas – materialiter Spezifisches – *hineinführt*. Die ansonsten für Schriftphänomene vorausgesetzte Oberfläche, die idealerweise wie beim Papier oder beim Bildschirm eines Computers glatt, dünn und unversehrt ist und bleiben soll: Sie bleibt bei der Inschrift nicht intakt. Der Akt des Schreibens trägt im Falle von Inschriften einen gewaltsamen Zug. Der vorgenommene Eingriff ins Material erinnert an den im griechischen Verb γράφειν (*gráphein*) noch offenliegenden Doppelsinn von ›ritzen‹, ›einritzen‹, ›eingraben‹ einerseits, ›zeichnen‹, ›malen‹, ›schreiben‹ andererseits. Dieser Doppelsinn ist auch im englischen ›to write‹ noch vernehmbar. Das Wort ist

abgeleitet von altenglisch »writan«, was so viel bedeutet wie: »reißen«, »einkerben«, »ritzen«.¹

Die ältesten überlieferten Schriften sind Inschriften: Einkerbungen auf Tonscherben und dergleichen. Das will nicht heißen, dass es zu diesen frühen Zeiten – vier bis sechs Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung – keine anderen Schriften gegeben hätte. Aber überliefert haben sich eben nur oder vornehmlich: Inschriften.² Denn zwar scheint jede Schrift daraufhin angelegt zu sein, ihre Schreiber:innen zu überleben. Das weiß man nicht erst seit den entsprechenden Ausführungen zum Tod des Autors von Roland Barthes, zum Verschwinden des Subjekts in der Schrift bei Maurice Blanchot oder Edmond Jabès – oder zur Dynamik der *écriture* bei Jacques Derrida.³ Was geschrieben ist, weist immer eine gewisse Beharrlichkeit auf. Aber nicht jede Schrift ist in materieller Hinsicht gleichermaßen von langanhaltender Dauer. Vergleichbar ist jeweils nur die Tatsache, dass Schreibprozesse *im Prinzip* immer schon auf Dauerhaftigkeit hin angelegt sind, da sie in ihrer Vollzugslogik (Performanz) eine provisorische Selbstarchivierung⁴ betreiben: Schreibprozesse hinterlassen *notwendig* Spuren – Schrift. Das ist keineswegs bei allen Prozessen so, die wir täglich ausführen. Beim Schreiben aber ist eine Spur des Prozesses, Schrift eben, zunächst einmal schlicht da – und diese Spur bleibt auch erhalten, solange sie nicht vernichtet wird oder solange das Material, auf dem sie hinterlassen worden ist und/oder aus dem sie selbst besteht, nicht zerfällt oder verbleicht.

Inschriften kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung zu. Im Unterschied zu anderen Verfertigungs- und Hinterlassungsweisen von Schrift sind Inschriften in der Regel von

1 Vgl. Campbell, *Historical Linguistics*, 376.

2 Deutlich älter sind die ersten bekannten Höhlenmalereien (etwa in Lascaux). Bei den hier zur Diskussion stehenden Inschriften handelt es sich jedoch um Markierungen, die ein erhöhtes Maß an Abstraktion und Iteration aufweisen und deshalb mit größerem Recht als »Schriften« zu bezeichnen sind – wissend, dass die Grenzen zwischen Zeichnungen, Markierungen und Schriften/Inschriften letztlich fließend sind.

3 Vgl. Barthes, »La mort de l'Auteur«; Blanchot, »La solitude essentielle«; Jabès, *Le Livre des Questions*; Derrida, »Freud et la scène de l'écriture«.

4 Dass es sich nur um eine »provisorische« Selbstarchivierung handelt, heißt, dass das Provisorium auch von kurzer Dauer sein kann. Ob und wie Schriftstücke am Ende ihrerseits in ein Archiv kommen, hängt von vielen weiteren Faktoren ab. Vgl. hierzu: Zanetti, »Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus«, bes. 32–36.

Anfang an daraufhin angelegt, von vergleichsweise langer Dauer zu sein. Kaum gilt dies für die Wachstafel, etwas mehr schon für Einkerbungen in Ton, Keilschriften zum Beispiel, offensichtlich ist die auf Dauer hin angelegte Orientierung von Inschriften bei Einmeißelungen in Stein: Diese sind nicht nur mühevoll zu bewerkstelligen – sie benötigen ihrerseits ein höheres Maß an Dauer schon im Moment, in dem sie hervorgebracht werden. Die aufgewandte Mühe scheint auch in einer signifikanten Proportion zur erhofften Dauerhaftigkeit dessen zu stehen, was am Ende schriftförmig hinterlassen und also überliefert werden soll: Wer viel Mühe auf sich nimmt und für sein Schreiben womöglich sogar teures, schwer zu bearbeitendes und vielleicht auch schwer aufzutreibendes Material verwendet, scheint sich von dem, was geschrieben und wohl auch gelesen werden soll, eine lange Wirkungsgeschichte zu erhoffen.

Eine solche in die Zukunft hinein erhoffte und von daher mental versuchsweise antizipierte Wirkungsgeschichte kann ganz einfachen Wünschen entspringen. Zu den frühesten Inschriften zählen etwa Schuldenregister: Man will schlicht nicht morgen schon vergessen, wer einem noch etwas – und wie viel – zurückbezahlen muss. Die Gedächtnisfunktion der Schrift kann auch auf Ruhm und Ehre zielen, etwa wenn ein Herrscher oder eine Gemeinschaft sich durch ein Denkmal mit entsprechenden Inschriften verewigt sehen möchte.

Nun lässt sich allerdings zeigen, dass mit dem Aufkommen einer Kopistenkultur im Mittelalter, vor allem dann aber mit dem Einzug des Buchdrucks und später weiterer Massenmedien zur Vervielfältigung von Schriften eine ganz neue Situation für die Inschrift entstanden ist. Deutlich wird dann: Dauer kann sich auch anders einstellen. Es gibt nicht nur die Möglichkeit, Dauerhaftigkeit durch die entsprechende Wahl eines vergleichsweise haltbaren Materials – wie Stein im Unterschied zum Sand am Meer – zu befördern. Dauer kann auch dadurch erzeugt werden, dass einzelne Schriftstücke massenhaft reproduziert und distribuiert werden, bestenfalls im Verbund mit der Stimulation kommunikativer Verdauerungsprozesse auf der Ebene der Rezeption. Durch diese Prozesse sind Inschriften zwar keineswegs verschwunden. Auch die gegenwärtige Kultur verzichtet nicht auf Inschriften, man denke an Grabsteine oder an Gravuren auf Eheringen – oder iPhones ... Aber die

›Dauerhaftigkeitspotenz‹ von Inschriften erhält Konkurrenz durch die Macht massenhafter Distribution von Schriften, die nicht Inschriften sind, obschon auch Inschriften (Gravuren etc.) massenhaft gefertigt werden können.

Immer noch können Inschriften auf den möglichen Vorteil setzen, an einem bestimmten Ort einmalig vorzukommen und wahrgenommen zu werden. Was aber passiert, wenn sich niemand für diese Inschriften interessiert? *Kommunikative* Verdauerungsprozesse lassen sich *materialiter* letztlich nicht erzwingen – so wenig wie eine massenhafte Distribution von Schriften Dauer garantieren kann. Die folgenden Ausführungen setzen an diesem Punkt an: Was kann Dauerhaftigkeit mit Blick auf Inschriften heißen, wenn die materiale Basis einer Inschrift zwar Dauer verspricht, zur Erfüllung eines solchen Versprechens aber noch ganz andere – kommunikative – Voraussetzungen gegeben sein müssen?

Damit sind Fragen formuliert, die sich nicht nur für die Ausführungen im vorliegenden ersten Kapitel dieses Buches als leitend erweisen, sondern auch für die darauffolgenden Kapitel von Bedeutung sind. Der Rahmen ist weit gesteckt, aber in seiner Weite doch bestenfalls sinnvoll, um das Spektrum zu ermessen, in dem dann auch die hier insgesamt zu diskutierenden literarischen Texte als mögliche Antworten lesbar werden. Inschriften stehen im Folgenden erst einmal im Zentrum, weil sich an ihnen eine Grundproblematik verdeutlichen lässt, die für Schriften und ihre prekäre Dauerhaftigkeit überhaupt kennzeichnend ist: Was *bleibt* von all dem Geschriebenen übrig, wenn unsicher ist, ob später etwas *kommt*, das dem Verbleib des Geschriebenen eine Zukunft eröffnet (wenn schon nicht sichert)?

In den folgenden Ausführungen wird die Aufmerksamkeit zunächst auf die möglichen Funktionen, dann aber auch – mit Blick auf das Thema der Dauer – auf die möglichen systematischen Produktions- und Rezeptionsprobleme von Inschriften ganz unterschiedlicher Art gerichtet. Auf dieser Grundlage wird im Anschluss – entlang von Texten oder, besser, Schriftbeispielen von Kleist, Coleridge, Mallarmé – der Frage nachgegangen, welche Rolle *literarische* Artikulationen und Reflexionen von Inschriften im Prozess der *Analyse* der kommunikativen Möglichkeiten und Grenzen von Inschriften (und möglicherweise von schriftlicher Kommunikation insgesamt) einnehmen können. Die literarischen Beispiele

werden sich dann, so genommen, tatsächlich als Antworten auf die zuerst noch weiter zu erörternde Grundproblematik lesen lassen.

*

Vor wenigen Jahren ging die Meldung durch die Presse, Forscher der University of Southampton seien dabei, einen optischen Speicher zu entwickeln, der es möglich mache, Glasscheiben mit einem Laser so zu bearbeiten, dass auf ihnen Daten in höchster Dichte, also auf kleinstem Raum, gespeichert werden können. Gegenüber einer Blu-ray-Disc betrage die Dichte das 3000fache. Wichtiger aber noch als der Hinweis auf die Dichte war die Botschaft, dass Daten auf Glas selbst bei großen Temperaturschwankungen eine nahezu unbegrenzte Haltbarkeit aufweisen. So zumindest lautete das Versprechen, mit dem die Forscher ihre Entwicklung, die sie auch »laser writing in glass« nennen, angepriesen haben. Ein an der Entwicklung dieses Schreibverfahrens beteiligter Forscher sagte dazu in einem Interview:

Who knows what's going to happen thousands of years down the line, no one can predict that. But what we can guarantee is that we have the ability to store the culture, language, and essence of the human race in a simple piece of glass. For future civilizations – or whatever else is out there.⁵

Wenn man das Moment des Materialeingriffs in der (technischen) Definition von Inschriften ernst nimmt, dann hat man es beim Verfahren des »laser writing in glass« tatsächlich mit Inschriften zu tun – nur sind diese Inschriften nicht direkt lesbar, sondern müssen durch einen vorgelagerten, apparativ gesteuerten Rezeptions-, Übertragungs- und Übersetzungsprozess erst so transformiert werden, dass ihre kodierten Inhalte wiederum – wie das auch bei jeder elektronischen Kodierung der Fall ist – für Menschen an entsprechenden Maschinen (Computern) lesbar werden.

An dieser Stelle aber beginnt nun genau das Problem, auf das hier hinzuweisen ist: Die im Zitat angepriesene Fähigkeit, dieses Verfahren könne »Kultur« und »Sprache«, ja sogar »das Wesen der

5 Zitat von Aabid Patel nach: Vincent, »Five-dimensional glass discs«.

Menschheit in einem einfachen Stück Glas« speichern, zeugt von einem vollkommen verquerten Verständnis von Kultur, Sprache und Humanität. Als ob diese sich einfach auf einem Chip abspeichern ließen. Bleibt man nur schon bei der Kultur oder der Sprache, dann dürfte schnell deutlich werden, dass zwar Möglichkeiten ihrer materialgebundenen Bewahrung in Form von Inschriften im allerweitesten Sinne (inklusive elektronischer Speicherverfahren) tatsächlich elementar für die Möglichkeit künftiger Generationen sind, auf eine (dann vergangene) Gegenwart zurückzukommen.

Setzt man voraus, dass auch die Vergangenheit immer wieder aus einer Gegenwart bestand, auf die wir heute – der vergangenen Zukunft – nur zurückkommen können, weil es entsprechende Spuren, Überreste, Signale, Inschriften aus dieser Zeit gibt, dann wird man die Bedeutung von Speichermedien in ihrer spezifischen Materialität nicht leugnen wollen. Aber: Wie steht es um deren Lesbarkeit? Wer kann denn garantieren, dass die kodierten Datensätze in Zukunft allein schon auf der Ebene der Hard- und Software noch lesbar sind? Wer will garantieren, dass die technischen, dann aber auch die kulturellen und kommunikativ orientierten Verfahren der Dekodierung in Zukunft schlicht als gesichert gelten können? Und: Gehören diese ganzen Verfahren nicht zur Kultur, nicht zur Sprache und nicht zur Menschheit?

Vielfach bekannt dürfte das Problem sein, dass man beispielsweise alte Datenträger (welcher Art auch immer: Disketten, CD-ROMs, Magnetbänder etc.) besitzt, für die es keine oder kaum noch Geräte oder eine passende Software mehr gibt, selbst wenn diese Datenträger von ihrer materialen Verfassung her noch ganz intakt sein sollten. Dabei weiß auch, wer alte selbstgebrannte CDs nicht mehr abspielen kann, dass das Argument der materialen Konsistenz tatsächlich ein erhebliches Argument für Dauerhaftigkeit ist – und alle, die sich in und mit Archiven auskennen, werden dem zustimmen können. Sie werden allerdings auch darum wissen, dass die schiere Materialität des Datenträgers alleine für eine angestrebte Sicherung einer dauerhaften Rezipierbarkeit nicht genügt. Zum einen müssen technische Erhaltungs-, Vermittlungs-, En- und Dekodierungsprozesse hinzukommen. Zum anderen muss von Rezeptionsbereitschaften und -fähigkeiten ausgegangen werden können, die im Bereich humaner Akteur:innen als kulturelle Verstehensvoraussetzungen zu bestimmen sind. Erst in der

Wechselwirkung unterschiedlicher technischer Gegebenheiten und rezeptionsseitiger Interessen und Kompetenzen kann Dauer einen Sinn gewinnen.

Das Gelingen solcher Prozesse kann grundsätzlich nicht gesichert werden. Es kann höchstens erhofft oder angestrebt werden. Auch das gehört zu einer Kultur – ein Wissen, das wiederum nicht einfach gespeichert werden kann, sondern in Prozesse der Tradierung, der Einübung und Erklärung eingebunden ist. So gesehen ist die »Materialität der Kommunikation«, wie ein einschlägiger, vor über dreißig Jahren erschienener Suhrkamp-Band deutlich gemacht hat,⁶ zwar für kulturelle Tradierungsprozesse ein ungemein wichtiger Aspekt. Er ist aber nicht, wie das vorhin wiedergegebene Zitat zum »laser writing in glass« suggerieren mag, der einzige. Die Fragen: Wird man das noch lesen können? Was heißt überhaupt lesen? Und was wird es bedeuten, das Gelesene zu verstehen? – diese Fragen lassen sich aus einer rein materialorientierten Perspektive nicht klären.⁷

Es wird weiter unten noch zu zeigen sein, dass und wie sich in der Literatur ein Sinn für diese Fragen ausgebildet hat. In der Geschichte der Schrift findet man jedoch auch jenseits der Literatur Zeugnisse für den Versuch, bereits auf der Ebene der Materialität Möglichkeiten einer künftigen Entzifferbarkeit, Übersetzbarkeit und somit auch Verständlichkeit zu skizzieren. Das berühmteste Beispiel für einen solchen Versuch liegt mit dem sogenannten Stein von Rosette (oder Rosetta) vor.

Der 1799 von einem französischen Offizier während der Napoleonexpedition nach Ägypten im Nildelta gefundene Stein enthält Inschriften in drei unterschiedlichen Schriftsystemen: Das oberste Drittel der um 196 v. Chr. zu Ehren des ägyptischen Königs Ptolemaios V. verfassten Schriftanordnung besteht aus Hieroglyphen, die mittlere Partie ist in demotischer Schrift verfasst – und unten steht alles in altgriechischer, alphabetischer Schrift. Das Besondere am Stein von Rosette besteht darin, dass es sich bei den drei

6 Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*.

7 Umgekehrt bleibt zu berücksichtigen, dass ein Begriff des Lesens, der – im Unterschied etwa zu einem rein maschinellen Enkodieren – die Interaktion mit humanen Akteur:innen als zentral erachtet, seinerseits daraufhin zu befragen ist, wie sehr die ihm zugeordneten Vorstellungen und Konzepte des Humanen wiederum durch entsprechende Medien und Techniken geprägt sind.

Textpartien jeweils um Übersetzungen ein und desselben Textes handelt. Um 1822 gelang es dem Sprachwissenschaftler Jean-François Champollion, vom Altgriechischen ausgehend auch die anderen beiden Textpartien, also die demotische Schrift und die Hieroglyphenschrift, zu entziffern, wobei ›entziffern‹ hier heißt, dass das ganze *System* einer Sprache und ihrer Schrift, nicht nur die Erscheinungsform und Lexik, sondern auch die Grammatik, mit entschlüsselt werden musste.⁸

Der Stein von Rosette ist ein gutes Beispiel dafür, inwiefern Inschriften nicht nur darauf ausgerichtet sein können, in materialer Hinsicht von möglichst langer Dauer zu sein, sondern darüber hinaus auch eine Vorsorge darüber enthalten können, wie das Geschriebene künftig auch noch verstanden werden kann. Die Wiedergabe des Textes in drei Sprachen führt ein Moment der Redundanz ein. Dieses hilft dabei, selbst beim Abbröckeln einzelner Partien noch ein vergleichsweise vollständiges Verständnis des Geschriebenen zu ermöglichen. Vor allem aber handelt es sich beim Stein von Rosette um eine Praxis der Inschrift, die in sich von einem Wissen darum geprägt ist, dass sich Geschriebenes prinzipiell nicht von selbst versteht, sondern auf ein kommunikatives und kulturell jeweils spezifisch geprägtes Vorwissen angewiesen ist, das jeweils mitberücksichtigt werden muss, wenn die Verständnismöglichkeit einer Inschrift von Dauer sein soll.⁹

Die Inschriften auf dem Stein von Rosette verweisen auf eine grundsätzliche Problematik schriftbasierter Kommunikation: Niemand kann wissen, ob das, was er oder sie schreibt, in Zukunft einmal gelesen werden und womöglich auch noch verstanden werden wird. Man kann höchstens versuchen, die Möglichkeit einer künftigen Lesbarkeit zu *fördern*, und dies nicht nur in materieller, sondern

8 Vgl. Budge, *The Rosetta Stone*.

9 Damit ist keineswegs gesagt, dass dieses Wissen zum Zeitpunkt der Verfertigung bereits auf eine *künftige* Lesbarkeit (in einer fernen Zukunft) *zielte*. Es ist gut möglich, ja wahrscheinlich, dass die Inschriften primär dazu dienen, schlicht für drei unterschiedliche Adressatenkreise lesbar und verständlich zu sein. Nichtsdestotrotz *enthält* die dreifache Lesbarkeit eine bewusst oder unbewusst betriebene Vorsorge um eine – im Verbund mit dem Material – auch langfristig-künftige Lesbarkeit. Umstritten ist die Frage, in wie vielen Kopien der Text (das Dekret) auf dem Stein existierte – und also auch die Frage, wie viele Steine mit demselben Text einmal existiert haben. Klar ist nur, dass Kopien von Anfang an intendiert waren. Vgl. hierzu Budge, *The Rosetta Stone*, 8.

auch in kommunikativer Hinsicht. Allerdings wird es grundsätzlich nie eine Sicherheit darüber geben, ob das einmal Geschriebene auch in Zukunft noch wird gelesen werden können, ja ob es überhaupt irgendwann einmal noch ein Interesse dafür geben wird.

Einen eindrücklichen Beleg für diese Problematik liefern die in den nordöstlichen Küstenregionen Japans aufgestellten ›Tsunamisteine‹. Einer davon ist der Tsunamistein, der im angrenzenden Wald des Dorfes Aneyoshi steht. Der Stein wurde aufgestellt, nachdem im Jahr 1933 das Hochwasser infolge eines Tsunamis das ganze Dorf zerstört hatte. Auf dem Stein steht geschrieben: »Errichtet keine Häuser unterhalb dieser Stelle.«¹⁰ Bereits 1896 wurde das Dorf Aneyoshi ein erstes Mal von einem Tsunami verwüstet. Nun aber galt es, ein Denkmal für alle künftigen Generationen zu setzen, einen Hinweis, dass mit einer derartigen Katastrophe jederzeit wieder zu rechnen sei und dass also die Häuser in höherer Lage errichtet werden müssten. Als 1960 erneut ein Tsunami aufkam, waren die Bewohner:innen von Aneyoshi froh, die in Stein gemeißelte Aufforderung ernst genommen zu haben.

Es gibt in Japan hunderte von diesen Tsunamisteinen. Das Problem ist nur: Ihre Warnungen wurden durchaus nicht immer ernst genommen. Besonders schmerzlich wurde dies beim großen Seebeben vor der Sanriku-Küste am 11. März 2011 bemerkbar, als der durch das Beben ausgelöste Tsunami das Kernkraftwerk von Fukushima zerstörte – das alles spielte sich ebenfalls an der Nordostküste Japans ab. Die Lehre, die man daraus ziehen kann, ist die, dass man zwar mit Inschriften noch so sehr versuchen kann, die Zukunft zu beeinflussen. Man wird allerdings nichts erreichen, wenn es dafür kein Gehör, kein Interesse, keine Aufmerksamkeit gibt. Es geht dann nicht mehr um die Frage, ob das Geschriebene überhaupt noch gelesen oder verstanden werden kann (wie beim Stein von Rosette oder auch den Glasplatten), sondern darum, ob es für das Geschriebene eine kulturelle Akzeptanz und die nötige Aufmerksamkeit gibt – eine Frage wiederum, die durch eine Inschrift nicht bereits von sich

10 Die Informationen stammen hier und im Folgenden aus: Fackler, »Tsunami Warnings, Written in Stone«, 15, sowie aus dem Film *Containment* (2015) von Peter Galison und Robb Moss. Auf die japanischen Tsunamisteine als nicht-menschliche Akteure im Klimadiskurs weist neuerdings Bruno Latour hin: Latour, *Kampf um Gaia*, 465.

aus gelöst werden kann. Eine Frage also, deren Beantwortung sich nicht ihrerseits in Stein meißeln lässt.

Nach der Tsunamikatastrophe von Fukushima gab es schlagartig ein neues Interesse an den vielen Tsunamisteinen, die über das Land verteilt in den Küstenregionen stehen. Und es gab eine Diskussion darüber, ob und wie ein dauerhaftes Gedächtnis überhaupt zustande kommen kann. Dabei wurde klar: Wenn überhaupt, dann kann dies nur über eine parallele Sorge um die materielle *und* kommunikative Überlieferung geschehen. Das ist im Übrigen auch der Grund, warum großangelegte Projekte zur Entwicklung dauerhafter Zeichen und Markierungen – etwa zur Warnung vor radioaktiven Abfällen auch noch für Bewohner:innen oder Besucher:innen der Erde in tausenden von Jahren – im Grunde unmöglich sind, so unmöglich wie die zur Zeit des Kalten Krieges mit viel Geld vorangetriebenen Forschungen über Zeichen zur Kommunikation mit etwaigen Außerirdischen.¹¹

Leichter scheint es zu sein, sich an die unmittelbare Gegenwart sowie an die gerade noch absehbaren Nachkommen zu halten, so wie es beim letzten der hier vorzustellenden außerliterarischen Beispiele einer Inschrift der Fall ist: dem Grabstein von Herbert Marcuse auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin. Nicht frei von Komik ist die Inschrift, die darauf prangt. Sie lautet, gemeißelt in Stein: »weitermachen!« Es handelt sich dabei um das Zitat eines Ausspruchs von Marcuse selbst, es war allerdings sein Sohn Peter Marcuse, der die entsprechende Inschrift veranlasst hat, um deutlich zu machen, dass es seinem Vater bei seinem Denken und Handeln weniger um sich selbst als um den fortgesetzten und fortzusetzenden Kampf gegen Ausbeutung und Unterdrückung gegangen sei.¹² Adressiert wird hier also, ähnlich wie beim Tsunamistein, die Zukunft. Doch wird hier gleichzeitig signalisiert, dass diese Zukunft sich nur dann in dem gewünschten Sinne realisieren kann, wenn sie in Form eines Weitermachens – und das heißt zunächst: in einem Dialog und kommunikativen Kontakt mit dem Vorangegangenen – stattfindet.

11 Vgl. hierzu den Film *Containment* (2015) (Anm. 10).

12 Vgl. hierzu Widmann, »Die Asche des Kritischen Theoretikers Herbert Marcuse«.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Inschriften in der Regel dazu da sind, die Zeit zu überdauern, transaktuell zu sein und zu bleiben. Die Wahl des Materials lässt darauf schließen, dass es sich nicht um kurzfristige Gedächtnisstützen handelt, sondern um Versuche, über die Gegenwart der Zeit ihrer Herstellung möglichst weit hinauszudeuten. Die Beispiele haben aber auch deutlich gemacht, dass die Wahl des Materials allein nicht ausreicht, um eine dauerhafte Rezipierbarkeit des Geschriebenen zu sichern. Genau genommen gibt es überhaupt keine Möglichkeit einer tatsächlichen Sicherung der Rezipierbarkeit. Die materiale Dauer des jeweiligen Schriftträgers ist zwar wichtig, sie genügt aber nicht, um eine künftige Lesbarkeit (auch technischer Art), eine künftige Verständnismöglichkeit und erst recht eine künftige Akzeptanz oder gar reihum anerkannte Relevanz des Geschriebenen zu garantieren. Auch hier verhält es sich so, dass es eine Sicherheit gar nicht geben kann. Die in einem weiteren Sinne kommunikativen und kulturellen Umgangsweisen mit Schrift können höchstens angestrebt und in Form etwa von Appellen provoziert werden. Und die Struktur dieser Provokationen wiederum lässt sich beschreiben und analysieren.

Die These für die folgenden Ausführungen lautet nun, dass es in der Literatur ein Wissen um diese kommunikativen Problemlagen rund um Inschriften gibt. Dabei kann grundsätzlich festgehalten werden, dass Literatur in der Regel in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zu Inschriften steht. Literatur ist zwar nicht immer in Form von Schrift verfasst, aber über weiteste Strecken ist sie es, allerdings tritt sie selten in Form von Inschriften, deren Ort sich genau situieren ließe, auf. Als gedruckte oder andersartig in Umlauf gebrachte Schrift ist Literatur vielmehr ortlos, oder besser, sie findet immer wieder an einem neuen und anderen Ort statt, vielfach reproduziert, auf unterschiedlichen Wegen distribuiert, vielerorts und zu verschiedenen Zeiten rezipiert. Wie angedeutet, führen diese kommunikativen Prozesse der Literatur auch zu einer anderen Akzentuierung von Dauerhaftigkeit – eine Dauerhaftigkeit, die sich zwar von ihren Materialien nicht einfach lösen lässt, insgesamt aber viel stärker durch Vervielfältigung und Umlauf generiert wird. Dabei dürfte das notwendige Eingebundenheit der Literatur in eine Vielzahl von Kommunikationsprozessen mit dazu beigetragen haben, dass sich in ihr überhaupt ein Wissen um diese Prozesse herausbilden konnte. Dieses Wissen wiederum

umfasst auch das literarische Wissen um die spezifischen Problematiken von Inschriften, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

*

Am 5. Oktober 1810 erscheint in den *Berliner Abendblättern* ein kurzer Text Heinrich von Kleists:

Der Griffel Gottes.

In Polen war eine Gräfinn von P...., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: sie ist gerichtet! – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existirt noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen.¹³

Zunächst dies: Wir wissen nicht, welche Inschrift vor dem Blitzschlag auf dem Erzgrabmal »wirklich« (auch wenn es sich nur um eine Fiktion handeln sollte) stand. Wir kennen noch nicht einmal den Namen der Gräfin, der wohl – umgeben von dem vielen »Gepränge« – den Hauptbestandteil der Grabinschrift ausgemacht haben dürfte. Auch der historische Zeitpunkt des Geschehens bleibt ungewiss. Außerdem kann man sich fragen, ob die Inschrift und ihr später übriggebliebenes Buchstabenpuzzle nicht eigentlich in polnischer Sprache hätten formuliert sein müssen. Vieles bleibt hier also im Unklaren.¹⁴

13 Kleist, »Der Griffel Gottes«.

14 Zu einer möglichen Vorlage mit polnischer Entsprechung vgl. Anm. 19. Zum Rätselcharakter der Buchstaben und ihrer Verwandtschaft mit der Steganografie (der Kunst der verborgenen Mitteilung) vgl. Bergengruen, »Die Geheimschrift und das Geheimnis der Schrift«.

Der Sachverhalt lässt sich allerdings auch positiv formulieren. Denn *dass* wir hier vieles *nicht* wissen, das wissen wir doch sehr genau. Die Auslassungen sind klar erkennbar. Ja mehr noch, wir erfahren im Text gerade dadurch, dass die Schrift, die ursprünglich auf dem »Leichenstein« gestanden haben soll, im Text selbst nicht wiedergegeben, nicht zitiert wird, sehr viel über den Kontext der Inschrift: ihre Vor- sowie ihre Nachgeschichte. Thematisiert wird die mögliche Vergänglichkeit sogar – oder gerade – von Inschriften, die möglichst für die Ewigkeit vorgesehen waren. Thematisiert wird, wie Absichten, die in Schrift festgehalten werden wollen, durch eine Art Wahrheit oder Gerechtigkeit höherer Gewalt durchkreuzt werden können. Thematisiert wird, wie der »Vorfall« selbst angeblich von »Männern in dieser Stadt«, die den »Leichenstein [...] samt der besagten Inschrift gesehen« haben sollen, bezeugt werden kann. Es wird also auf die in den vorangegangenen Ausführungen in diesem Kapitel erwähnte Notwendigkeit einer kommunikativen Dimension von Inschriften hingewiesen. Und nicht zuletzt wird die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass die Interpretation von Inschriften sowie von all dem, was mit ihnen passieren kann, eine ungemeine Herausforderung darstellen kann. Lapidar heißt es vom geschilderten »Vorfall« in der Klammerbemerkung: »die Schriftgelehrten mögen ihn erklären«.

Kurzum, das ganze kommunikative Rahmenwerk, in das Inschriften insgesamt eingebettet sein müssen, wenn sie verständlich und außerdem von Dauer sein, bleiben oder werden sollen, wird hier inszeniert. Dies geschieht in dem Maße, wie wir es – auch in den schließlich übriggebliebenen Buchstaben auf dem Grabmal – mit Lücken zu tun haben. Vielleicht sind diese Lücken sogar wichtiger als das, was der Satz » sie ist gerichtet!« so triumphal zu verkünden scheint. Lücken heißen in der Druckersprache übrigens »Leichen«, so dass das explizit als »Leichenstein« bezeichnete Grabmal auch als »Lückenstein« gelesen werden kann.¹⁵

Geht man von den Lücken aus, dann geraten notwendig auch die Rahmungen in den Blick, die in dieser kleinen Anekdote, um die es sich ja handelt, inszeniert werden. Bezüglich der Thematik des Schreibens und der Schrift wird dabei deutlich, dass wir es mit

15 Vgl. hierzu Groddeck, »Grab und Griffel«, 66–70.

ganz unterschiedlichen Schreibprozessen oder Prozesselementen und -phasen zu tun haben. Die Gräfin selbst erscheint darin als eine erste Instanz, denn ihre Autorität ist zugleich, als Veranlasserin des Grabmals, eine Funktion, die in Schrift mündet, spätestens in dem Moment, in dem die Schrift auf dem Grabstein schließlich erscheinen soll. Die Gräfin, die an das griechische *gráphein* (Schreiben) erinnert,¹⁶ ist selbst eine *grafische* Erscheinung, und dies nicht zuletzt, weil wir sie nur in Form einer Schrift – jener von Kleist – zu greifen bekommen.

Weitere Schriftsteller:innen wird man schließlich in den Klosterleuten oder denjenigen vermuten dürfen, die das Grabmal hergestellt und errichtet haben. Hinzu kommt der Griffel Gottes: Gott als Schreiber, der mit dem Griffel – auch wenn es sich letztlich um einen Blitz handeln dürfte – auch passend charakterisiert ist, da sein Schreiben wie bei der antiken Wachstafel eher dem Moment des Glattstreichens, also Auslöschens von Buchstaben, gleicht: Dafür wurde in der Antike das glatte Ende des Griffels verwendet.¹⁷ Weitere – im Text durchgehend männlich konnotierten – Schreiber in der gesamten Reihe bilden schließlich die erwähnten »Schriftgelehrten«, vielleicht auch die erwähnten Zeugen (»Männer«), sofern sie schreiben – und am Ende dann der Schreiber Kleist, der uns diese ganze Geschichte zu lesen gibt. Zum Schluss der Anekdote wird sogar deutlich, dass Kleist bzw. sein impliziter Erzähler den besagten »Leichenstein« wohl gar nicht selbst gesehen hat. Andernfalls ergäbe jedenfalls der Hinweis im letzten Satz – »es leben Männer in dieser Stadt, die ihn [den Leichenstein] samt der besagten Inschrift gesehen« – kaum einen Sinn.¹⁸

16 Auf diesen Zusammenhang verweist bereits Jacobs, »The Style of Kleist«, 49.

17 Vgl. ebd., 48, sowie die weiteren Ausführungen bei Bergengruen insbesondere zu Kleists Anspielungen auf den Druck, so wie sie mit den merkwürdigen Hinweisen auf das gegossene Erz und das Setzen vorliegen: »Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Gott mit seinem Griffel, sozusagen in handschriftlicher Korrektur, das löscht, was zuvor per Druck – wie bei einer Fahne – gesetzt wurde.« Bergengruen, »Die Geheimschrift und das Geheimnis der Schrift«, 302. Nach Bergengruen lässt sich diese Korrektur, die eine Korrektur des ›alten Testaments‹ (der Gräfin) ist, auch als theologische Anspielung auf den Einzug einer protestantischen, ›neutestamentlichen‹ Ordnung lesen, der zufolge »es Gott allein zusteht, den Menschen der Gnade entgegenzuführen«. Ebd., 303.

18 Dazu kommt die genrespezifische Anonymität von Anekdoten, die sich hier zusätzlich in der Tatsache artikuliert, dass Kleist in den *Berliner Abendblättern* nicht als Autor der dort mitgeteilten Meldungen und Anekdoten auftritt. Anekdoten haben grundsätzlich keine Autor:innen, sondern immer nur *mehrere* Erzähler:innen,

Man mag diesen Hinweis am Ende als Anspielung darauf lesen, dass Kleist die Anekdote vermutlich nicht gänzlich erfunden hat, sondern zuvor selbst erzählt bekommen hatte.¹⁹ Doch verhält es sich hier so, wie mit allen anderen zeitgeschichtlichen, auch den religiösen und moralphilosophischen Implikationen, auf die hier nicht näher einzugehen ist: Sie mögen als Fährten hin zur Erhellung des Textes gelesen und verstanden werden – ebenso gut jedoch lässt sich festhalten, dass sie von ihm wegführen, sofern sie nicht in der Lage sind, die in ihm stattfindende spezifische Inszenierung und Reflexion eines Kommunikationsgeschehens zu verdeutlichen. Zu dieser Inszenierung und Reflexion gehört, dass mit dem Hinweis auf »die Männer in dieser Stadt« noch im letzten Satz die Aufmerksamkeit auf die Beglaubigungsproblematik des Erzählten und der darin thematisierten Inschrift gelenkt wird. Ebenso gehört dazu der ungeheuer holperige, durch exzessive Kommasetzung gekennzeichnete Stil der Anekdote, in der mit jeder Unterbrechung die Aufmerksamkeit auf die schwerfällig-schriftliche Verfassung des Textes selbst und seiner spezifischen Vermittlungsdynamik gelenkt wird.

Kleists Text führt vor, so könnte man auch sagen, dass eine Inschrift gar nichts besagt, wenn diese nicht durch eine ganze Reihe von Vermittlungs-, Erklärungs- und Beglaubigungsriten kultureller, auch religiöser Art, zum Sprechen gebracht wird. Eine derartige Vorführung wird möglich durch den Mediensprung, der zwischen der Inschrift und dem Text liegt, der von dieser Inschrift handelt. Denn die Inschrift selbst wäre dazu kaum in der Lage. Ob es sich dabei um Realität oder Fiktion handelt – oder bei Kleist wohl eher: um eine fiktionale Suggestion von Realität –, ist dabei weniger wichtig als die Tatsache, dass es auch so etwas wie eine Realität von

Schreiber:innen, Rezipient:innen, worauf ›Kleists‹ Griffel-Anekdote auf ihre Weise hindeutet.

19 Vgl. hierzu den Kommentar in: Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, 921–922: »Vielleicht hat Kleist die Geschichte vom Fürsten Anton Heinrich von Radziwill (1775–1833) gehört, der sie später in Rahel Varnhagens Salon erzählte und die Buchstaben ›Potempiona‹ auf einen Zettel schrieb; Varnhagen [das heißt der Mann Rahels] vermerkte auf demselben Zettel: *Vom Fürsten Anton Radziwill aufgeschrieben, 1828 bei Rahel. Eine polnische Dame hatte sich ein prächtiges Grabmal errichten lassen, mit einer stolzen Inschrift, die ihr, ungeachtet ihres sehr weltlichen Wandels die Seligkeit zusprach. Bald nach ihrem Tode schlug der Blitz in das Denkmal, und ließ von der Inschrift nur die nebenstehenden Buchstaben in der angegebenen Ordnung stehen. Das [polnische] Wort, welches sie bilden, heißt so viel als Verdunkelt, Verdammt.*«

Übertragungs- und Vermittlungsprozessen gibt. Genau auf diese macht Kleists Text aufmerksam.

Dabei liegt die eigentliche Komik des Textes darin, dass dieser noch das Eingreifen einer höheren Macht, die auf ein urteilendes Zurechtrücken des korrumpierten ursprünglichen Schriftstücks und der damit in Verbindung stehenden moralisch zweifelhaften Handlungen²⁰ drängt, als eine kommunikativ bewerkstelligte Finte des Textes selbst lesbar lässt: Denn wer oder welche Schrift würde am Ende beglaubigen können, dass sich die Geschichte so, wie beschrieben, zugetragen haben wird?

In der Literatur der Romantik finden sich zahlreiche Texte, die, ähnlich wie bei Kleist, an sprachlichen und insbesondere schriftlichen Vermittlungsprozessen zugleich deren Notwendigkeit und Problematik aufzeigen. Das berühmte Gedicht »Ozymandias« von Percy Bysshe Shelley aus dem Jahr 1817 beschäftigt sich, ausgehend von einer Inschrift, fast ausschließlich mit der Problematik schriftlicher Überlieferung: Die in Stein gemeißelte Inschrift auf dem Denkmal des ägyptischen Herrschers Ozymandias (Pharao Ramses II.) – »My name is Ozymandias, King of Kings, / Look on my Works ye Mighty, and despair!«²¹ – erscheint darin in ihrer materialen und formalen Brüchigkeit in seltsamem Kontrast zur Größe des Herrschers, die durch die Inschrift verdeutlicht werden sollte. Dem Gedicht zufolge lässt sich diese Schwäche der Schrift, ja gerade auch der Inschrift, nur kompensieren, wenn kulturelle Vermittlungsprozesse – Übersetzungen, Reiseberichte, Publikationstätigkeiten – hinzukommen.²²

Doch stellt sich auch hier die Frage, ob diese Vermittlungen gelingen – und was Gelingen überhaupt heißen kann? Im Grunde stellt Shelley die Diskrepanz zwischen der Verfasserintention einer Inschrift und deren späterer Rezipierbarkeit heraus, indem er diese Diskrepanz historisch nachvollziehbar macht. Auch der Imperativ der Inschrift »Look on my Works ye Mighty, and despair!«

20 Gemeint sind hier sowohl die Handlungen der Gräfin als auch diejenigen der Klosterleute, deren Bestechlichkeit mindestens so sehr in den Fokus rückt.

21 Shelley, *The Poems of Shelley*, 145. Auf Deutsch: »Mein Name / Ist Osymandias, aller Kön'ge König: – / Seht meine Werke, Mächt'ge, und erbebt!« Shelley, *Ausgewählte Dichtungen*, 143.

22 Vgl. hierzu ausführlich die entsprechenden Passagen zu Shelleys »Ozymandias« im folgenden Kapitel.

kann nichts daran ändern, dass es vonseiten der Urheberschaft der Schrift her keine andauernde Verfügungsgewalt über die transaktuelle Rezipierbarkeit des Gesagten geben kann. Und doch mögen der Imperativ und die (explizite oder implizite) Du-Anrede die einzige kommunikative Möglichkeit darstellen, das schriftlich Gesagte über seine materielle Verfestigung hinaus in einen Raum möglicher künftiger Rezeptionsrelevanz zu befördern. Von dieser Problematik zeugen nicht nur die zuvor in diesem Kapitel erwähnten Tsunamisteine oder die auf Herbert Marcuses Grab eingemeißelte Inschrift »weitermachen!« Auch in der Literatur finden sich Beispiele, die den Imperativ – mal mehr, mal weniger verzweifelt – als privilegierten Modus zur Adressierung der Zukunft mit dem Medium der Inschrift verknüpfen, und dies wohl gerade *weil* die Inschrift in sich als bedürftiger anerkannt wird, als sie von ihrer materialen Verfassung her den Eindruck erwecken mag.

Wenige Monate vor seinem Tod am 25. Juli 1834 ging Samuel Taylor Coleridge so weit, seine eigene Grabinschrift in Form eines imperativischen Gedichtes zu verfassen:

Epitaph

Stop, Christian passer-by! – Stop, child of God,
And read with gentle breast. Beneath this sod
A poet lies, or that which once seemed he.
O, lift one thought in prayer for S. T. C.;
That he who many a year with toil of breath
Found death in life, may here find life in death!
Mercy for praise – to be forgiven for fame
He asked, and hoped, through Christ.
Do thou the same!

9th November, 1833²³

Grabspruch

Halt, Gottes Kind – Wanderer in Christ, halt ein
Und lies mildherzig: Unter diesem Stein
Liegt, was ein Dichter war, was einst er schien.
O, denk an S. T. C., bete für ihn,
Daß er, der lange Zeit, um Atem ringend,
Tod lebend fand, Leben im Tode finde!
Gnade statt Lob, Erlaß der Schuld statt Ruhm
Erhoffte er durch Christus,
Gleiches tu!

9. November 1833²⁴

23 Wiedergegeben nach: Koppenfels/Pfister (Hrsg.), *Englische und amerikanische Dichtung*, Bd. 2, 274.

24 Ebd., 275 (Übersetzung von Werner von Koppenfels).

Mit einiger Verspätung fanden diese Worte tatsächlich Platz auf einem Gedenkstein in der St. Michael's Church in Highgate (London) – Coleridges Grabstätte.²⁵ Ob das inzwischen in unterschiedlichen Medien lesbare Gedicht die intendierte Wirkung hatte oder noch entfalten wird? Gerade der imperativische Charakter kann als Indiz dafür gelesen werden, dass die erwünschte (christliche) Haltung der Leser:innen gegenüber dem Dichter und damit einhergehend das erhoffte Bild des Dichters von sich selbst ebenso wie von denjenigen, die ihn qua Lektüre rezipieren, sich ganz grundsätzlich nicht von selbst verstehen – andernfalls wäre der Imperativ nicht nötig. »Stop«: Das ist die Aufforderung, den gewohnten Trott zu unterbrechen, innezuhalten, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren – und dieses Wesentliche ist dem Epitaph zufolge nicht der Ruhm oder das Lob für das literarisch oder anderswie Geleistete, sondern die Einsicht, dass es ein Leben (noch oder gerade im Tod) gibt, das über den Schein des irdischen Lebens und Dichterseins hinausweist und auch vom Du des Gedichtes noch erhofft werden kann und soll.

Das Gedicht als Epitaph ist daraufhin angelegt, die Zeit zu überdauern. Doch die Dauer, auf die der Autor mit dem Gedicht in diesem Fall abzielt, ist nicht bloß eine der Rezeption oder des imaginierten steinernen Materials, sondern diejenige eines erhofften fortwährenden, ewigen Lebens. An diesem sollen dem Gedicht zufolge sowohl der Autor als auch die Leser:innen des Gedichtes teilhaben. In kommunikativer Hinsicht hat man es mit dem Versuch einer Rezeptionsbindung zu tun. Das Du des Gedichtes ist zwar unbestimmt – alle Leser:innen kommen dafür infrage. Zugleich aber soll sich dieses Du vom Gedicht als *gemeint* erkennen: Es soll sich angesprochen fühlen und darüber hinaus eine bestimmte Gesinnung an den Tag legen.

Unabhängig davon, ob diese Rezeptionsbindung im Einzelnen stattfindet, die Tatsache, dass das Gedicht auf eine solche kommunikative – nach Roman Jakobson: konative, aber auch phatische²⁶ –

25 Die Gedenktafel wurde erst weit über hundert Jahre nach Coleridges Tod in der St. Michael's Church angebracht, als die sterblichen Überreste am 6. Juni 1961 vom nahegelegenen Friedhof in einen Raum unter der Kirche verlegt wurden. Zum weiteren Hintergrund vgl. Collinson, »Plan to refurbish Samuel Taylor Coleridge's Highgate burial site«.

26 Vgl. Jakobson, »Linguistik und Poetik«, 165–170.

Bindung aus ist, zeugt von einem Wissen darum, dass die materiale Dauerhaftigkeit eines Gedichtes ebenso wie eines Grabspruchs oder einer Grabinschrift an sich noch keine Garantie für die damit allenfalls intendierte Dauerhaftigkeit des Gesagten oder zu Sagenen bildet. Dies allein ist bereits bemerkenswert. Die Verankerung in einem religiösen Bezugssystem, das seinerseits wiederum Dauer verspricht, bildet eine weitere Maßnahme zur Beförderung von Dauerhaftigkeit, die in einer paradoxen Bewegung zugleich von der Kurzfristigkeit und Nichtigkeit des irdischen Lebens (des Dichters) wie (gleichwohl) von seinem ›Stattgefundenhaben‹ zeugen soll.²⁷ Sowohl der prospektiv anvisierte und seinerseits auf Konkretion abzielende Grabspruch als auch die Du-Ansprache, die auf ein jeweils einmalig konkretisiertes Gegenüber und ein entsprechendes ›Gemeintsein‹ zielt, sind als Vorkehrungen Coleridges zugunsten einer (Re-)Individualisierung und Deanonymisierung von Kommunikationsakten inmitten eines gerade sich etablierenden Paradigmas literarischer Kommunikation zu lesen, das allmählich durch Massenmedien bestimmt wird.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Kleist und Coleridge ihre Texte schrieben, waren die modernen Massenmedien, insbesondere die Zeitungen, erst im Entstehen begriffen. Kleist selbst war mit seinen *Berliner Abendblättern* ein Pionier in dieser Entwicklung. Doch stand diese eben erst am Anfang. Entsprechend war die Rolle der Literatur, auch und gerade des Literatur-

27 Einen Vorläufer zu dieser paradoxen Form schriftlich stimulierter Erinnerung, in der das irdische Leben zugleich festgehalten und in seiner Nichtigkeit betont wird, bildet das von John Keats für sein eigenes Grabmal formulierte Epitaph: »Here lies one whose name was writ in water.« – »Hier liegt einer, dessen Name in Wasser geschrieben ist.« Wiedergegeben nach: Guthke, *Sprechende Steine*, 169. Verschwiegen wird in diesem Epitaph nicht nur der tatsächliche Name des Autors (Keats). Auch die Schrift, die von seinem Leben zeugen könnte, wird als vergänglich, als Schrift im Wasser, apostrophiert – wobei die real existierende Grabschrift in Rom, die den Spruch wiedergibt, durchaus in Stein gemeißelt ist und somit eine Verdauerung der Paradoxie des Andenkens selbst darstellt. Eine aufgrund der heute noch lesbaren Gedicht-Schrift vergleichbar paradoxe Formulierung – diesmal bezogen auf eine Geliebte – findet sich bei Edmund Spenser: »One day I wrote her name upon the strand; / But came the waves, and washed it away: / Again I wrote it with a second hand; / But came the tide, and made my pains his prey.« – »Einst ihren Namen schrieb ich auf den Strand: / Die Woge kam und wusch die Stelle rein; / Stracks schrieb ich ihn mit einer zweiten Hand: / Da brach die Flut auf meine Mühn herein.« Wiedergegeben nach: Koppenfels/Pfister (Hrsg.), *Englische Dichtung*, 110–111 (Übersetzung hier von Ferdinand Freiligrath). Mit Dank an Linda Simonis für die Hinweise auf Keats und Spenser.

marktes und seiner Protagonist:innen, noch weitgehend undefiniert.

Das änderte sich ab der frühen Mitte und dann im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, und zwar in Europa ebenso wie in Nordamerika. Edgar Allan Poe etwa bewegte sich zwischen journalistischem und literarischem Schreiben hin und her, wobei die Unterscheidung als solche undeutlich, wohl auch fragwürdig wurde. Stéphane Mallarmé hatte diese Konstellation der Literatur – ihrer Produktion im Kontext einer massenmedial bestimmten Form von Öffentlichkeitsorientierung und ihrer damit einhergehenden literaturkritischen Begleiterscheinungen – genau im Blick. Zum Schluss soll deshalb Mallarmé zu Wort kommen, und zwar mit einem Gedicht, in dem die zeitgenössische Medienkultur (hier nun der 1870er Jahre) ebenso wie eine mögliche literarische Haltung dazu aufgerufen werden. Das Gedicht bezieht sich außerdem auf ein Denkmal mit einer aus Stein gemeißelten Schrift. Es geht um das Grabmal von Edgar Allan Poe, das 1877 in Baltimore neu errichtet wurde, nachdem der Dichter, der bereits 1849 verstarb, über lange Zeit nicht die gebührende Anerkennung seiner Heimatstadt gefunden hatte.

Mallarmé wurde anlässlich der Errichtung des neuen Grabmals um einen Beitrag für eine entsprechende Gedächtnisschrift, ein »memorial volume«, gebeten. Es entstand das Gedicht »Le tombeau d'Edgar Poe«, das in dieser Gedächtnisschrift erstmals publiziert wurde.

Wir haben es hier mit dem Fall zu tun, dass ein Autor, Mallarmé, das Grabmal eines anderen Autors, Poe, in Form einer Schrift, dem Gedicht, thematisiert, und zwar einer Schrift, die sich selbst als Grabmal zu lesen gibt: ein Grabmal, das man schon aufgrund des Titels »Le tombeau d'Edgar Poe« (auch) auf das Gedicht selbst beziehen kann. Das Gedicht *ist* demnach ein Grabmal; zugleich aber *handelt* es, wenn auch nur in Form einer merkwürdigen Negation, von einem Grabmal: »Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief / Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne«.

Das Gedicht, ein Sonett, bezieht sich zugleich explizit auf das reale, neu errichtete Grabmal, dem es in der letzten Terzine eine bestimmte Bedeutung zuschreibt. Es soll »ein warnend Mal« sein, und zwar ein in die Zukunft gerichtetes warnendes Mal, das »dem schwarzen Flügelschlag des Hohns« – der »Blasphemie« – gilt. Die

Le tombeau d'Edgar Poe

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
 Le Poète suscite avec un glaive nu
 Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
 Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
 Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,
 Proclamèrent très haut le sortilège bu
 Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
 Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
 Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,

Calmé bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
 Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
 Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.²⁸

Das Grab von Edgar Poe

Wie jetzt die Ewigkeit ihn zu sich selber führte,
 empört der Dichter mit dem Schwerte in der Hand
 sich gegen seine Zeit die schaudernd nicht verstand
 daß schon des Todes Sieg an diese Stimme rührte!

Und wie der Drache spie da er den Engel spürte
 schrien sie, als ihnen er den reinen Sinn genannt
 des Alltagsworts es füll den Becher bis zum Rand
 ein Zauber eingemischt dem Trank dem Schmach gebührte

Der Erde feind und Wolken feind, o hoher Preis!
 Wenn unser Geist daraus kein Bild zu weißeln weiß
 zum Ruhme Poe's als Schmuck für seines Grabmals Blöße,

der stumme Block gestürzt aus eines Sterns Zerfall,
 in Zukunft sei denn der Granit mit seiner Größe
 dem schwarzen Flügelschlag des Hohns ein warnend Mal.²⁹

28 Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, 104, 106.

29 Ebd., 105, 107 (Übersetzung von Carl Fischer).

Blasphemie erschließt sich im Rückblick auf die ersten beiden Quartette in der Weise, dass Poe darin selbst als Dichter mit Schwert, dann als Engel erscheint, der sich gegen die Masse seiner Zeitgenossen, die ihn nicht verstanden, abhebt und ebenso zur Wehr setzt. Das Adjektiv »noir« (»schwarz«) in der letzten Zeile legt den Schluss nahe, dass damit auch die Tinten- oder Druckerschwärze der damaligen Literaturkritiker gemeint ist, die Poe vielleicht sogar an erster Stelle nicht wertzuschätzen wussten. Jedenfalls wird der »noir mélange« – die »schwarze Mischung« oder »Brühe« der auf die Druckerzeugnisse beziehbaren Elaborate der Feinde Poes – schon am Ende des zweiten Quartetts aufgerufen. Das neue Denkmal sollte nun ebendieser Geringschätzung vonseiten der zeitgenössischen Rezeption samt der als Hydra apostrophierten Schreiberzunft möglichst ein Ende setzen – und Mallarmé weiß darum, dass ein materielles Denkmal dafür nicht ausreicht. Vielmehr scheint es wichtig, dass die Literatur selbst zur möglichen Bedeutung des realen Denkmals Stellung bezieht und die darin enthaltene Inschrift durch eine eigene, poetische Schrift ergänzt und erweitert: ein Projekt, dem sich die in Buchform publizierte Gedächtnisschrift, die Mallarmés Sonett enthält, insgesamt verschrieben hat.

Mallarmés Gedicht ist selbst eine Gedenkschrift, die in verschiedenen artikulierten Beziehungen zu bereits bestehenden Schriften steht: jenen (verabscheuten) Schriften der Kritiker, den (bewunderten und gelobten) Schriften von Poe und schließlich derjenigen Schrift, die als Inschrift auf dem Grabmal in Baltimore prangt. Auch hier geht es darum, im Medium der Literatur etwas zu sagen, das in Form einer bloßen Namenssetzung samt entsprechendem Mahnmal nicht gesagt werden kann.

Dabei erscheint im Falle Mallarmés die poetische Schrift – das Gedicht – nicht so sehr als Gegenschrift in dem Sinne, dass mit der literarisch reproduzierten Schrift eine andere, eine kommunikative, eine durch vielfältige Reproduktion ermöglichte Dauer hergestellt werden kann, die sich anderen Formen der Schrift als überlegen erweisen könnte. Vielmehr geht es darum, auch die möglichen Schwächen massenhaft reproduzierter Schrift in den Blick zu nehmen, und darum, via Adressierung einmaliger Orte, aber auch (in diesem Fall) eines einmaligen Autors sowie bestenfalls einmaliger Leser:innen so etwas wie eine singuläre Verbindung zwischen dem, was durch die gewohnten Muster der Kommunikation

hindurchfällt, zu ermöglichen.³⁰ An diesem Punkt trifft sich das Gedicht Mallarmés mit jenem von Coleridge.

Während die Anekdote Kleists vom Griffel Gottes *ex negativo* die Notwendigkeit kommunikativer Rahmungen von Inschriften hervorhebt, zeigen die Gedichte von Coleridge und Mallarmé zwei-erlei: Sie signalisieren, dass der mit der Verfertigung von Inschriften oftmals einhergehende Wunsch nach Dauerhaftigkeit auf mehrere Faktoren setzen muss, wenn er sich in irgendeiner Weise als aussichtsreich erweisen soll.

An die Seite des anvisierten Kontakts zu einer realen Inschrift (Grabmal/Denkmal) tritt die veranlasste oder zumindest in Kauf genommene Öffnung des korrespondierenden Gedichttextes in die Sphäre massenhafter Distribution (durch Publikation, Druck). Dazu kommt die *zugleich* betriebene Provokation individualisierter, konkretisierter Lektüren, die im Verbund mit der materialen Einmaligkeit der jeweiligen Inschrift (Grabmal/Denkmal) auf eine Aufhebung der Anonymität massenhafter Kommunikation zielen und den Kommunikationsprozess insgesamt am Laufen halten (und damit, transaktuell, mit Dauer versehen). Mit anderen Worten: Die Vorteile des Drucks (Distribution) sowie der einmalig konkretisierten Inschrift (materiale Dauer) werden zusammengebracht, indem die involvierten Elemente auf eine Form anhaltender Kommunikation, durch Provokation individualisierter Lektüren, ausgerichtet werden. Viel mehr kann man eigentlich nicht tun, wenn es darum geht, Schrift in ihrem Potenzial zu einer kommunikativen Transaktualität zu fördern: »Haben Sie verstanden?«³¹

30 Mallarmé beginnt 1877 mit den Mardis (Dienstagstreffen). In seinen späten Gelegenheitsgedichten auf Fächern, Briefumschlägen, Kärtchen etc. entwickelt er seine Poetik der Individualisierung (der Rezeption) konsequent weiter, wobei hier weibliche Adressatinnen eine besonders wichtige Rolle spielen. Im Poesonett verläuft die Rezeptionsbindung erst implizit durch die starke Unterscheidung einer attraktionsaffinen Gruppe der Wissenden (wer möchte da nicht dazu gehören?) von jener der unwissenden Verächter Poes.

31 Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 45 (*Berliner Abendblätter* vom 10. Januar 1811). Hierzu dann mehr im abschließenden Kapitel »Erzählung als Ereignis (Derrida, Aristoteles, Kleist, Puškin)«.

Durch die Zeit hindurch (Horaz, Shakespeare, Shelley, Brecht, Celan)

Niemand kann wissen, ob das von eigener Hand Geschriebene oder Getippte in späteren Zeiten für irgendjemanden noch von Interesse sein wird. Auch Dichter:innen nicht. Anders als das in anderen Künsten der Fall sein mag, ist Literatur jedoch – sofern man für sie den Bezug zum vergleichsweise beharrlichen Medium der Schrift als bestimmend erachten möchte – direkt als eine Form der Verdauerung aufzufassen. Schon von ihrer medialen Verfassung her eröffnet Literatur die Möglichkeit einer späteren Rezeption: Wer schreibt, hinterlässt Spuren, die den Akt des Schreibens prinzipiell überdauern. Diese Spuren, Schriftspuren, können zwar vernichtet werden – und manche davon (Meißelungen in Stein) sind beständiger als andere (Schriftzeichen in Sand). Aber zunächst einmal sind diese Spuren, als notwendige Folgen des Schreibens, schlicht *da*.¹

Es ist eine Besonderheit von Schreibprozessen gegenüber anderen Prozessen, dass sie sich durch die fortlaufende Hervorbringung von relativ beständigen Zwischen- oder Endergebnissen – Schriftspuren – selbst dokumentieren. Schreibprozesse weisen eine autoarchivalische Funktion auf. Diese bleibt so lange bestehen, wie jemand die Schreibergebnisse nicht vernichtet oder ihre Vernichtung zulässt. Später stellt sich die Frage nach möglichen Vermittlungen und Reproduktionen. Das mag alles trivial klingen, ist aber für das Verhältnis von Literatur und Dauerhaftigkeit bzw. Flüchtigkeit elementar. Flüchtigkeit spielt sich im Falle der Literatur in der Regel nicht oder deutlich weniger ausgeprägt als in anderen Kunstformen auf der Ebene des Mediums selbst ab, sondern artikuliert sich im Umgang damit: schreibend und lesend. Dazwischen steht jeweils das Medium: Schrift auf Papier oder anderswie zur Erscheinung gebracht, im Falle der Literatur meistens auf vielfältige Weise reproduziert und auf diese Weise über Raum und

1 Das gilt dem Prinzip nach auch fürs Schreiben in elektronischen Umgebungen. Nur sind dort die Speicher-, Übertragungs- und Darstellungsorte von Schrift sowie die damit jeweils verbundenen Prozesse erheblich komplexer und erfordern eine differenziertere Bestimmung.

Zeit hinweg verfügbar gemacht,² mit allen Kontingenzen, die im Anschluss damit verbunden sind.

Aus der Perspektive der Produktion gedacht, erstreckt sich die Verfügbarkeit, wie gerade angedeutet, nicht darauf, ob irgendjemand irgendwann einmal noch Interesse am Geschriebenen haben wird – oder wie dieses gar interpretiert werden wird oder ob es wertgeschätzt wird oder nicht. Wer schreibt, eröffnet allerdings einen Spielraum möglicher, nicht antizipierbarer Aktualisierungen, die ihre Grundlage im rezeptionsoffenen Medium der Schrift selbst haben. Aus der Perspektive der Produktion bildet die Schrift gleichzeitig (was ihre Dauerhaftigkeit angeht) eine Chance und (was die Flüchtigkeit auf der Ebene der nicht kontrollierbaren Rezeptionen angeht) einen erheblichen Unsicherheitsfaktor.

Nicht alle Schriftsteller:innen gehen gleichermaßen entspannt mit diesem Unsicherheitsfaktor um. Manche nutzen das Geschriebene, um in und mit ihm gerade eine Reflexion über den prinzipiell zwiespältigen zeitlichen Extensionscharakter von Schrift – der vorliegenden oder einer damit verwandten – anzustoßen. Andere versuchen den Unsicherheitsfaktor zu überspielen, indem sie an der trügerischen Suggestion arbeiten, sie könnten tatsächlich selbst darüber verfügen, ob beispielsweise ihrem Werk in späteren Zeiten Erfolg – in welchem Sinne auch immer – beschieden sein wird.

Über die riskanten Strategien von Schriftsteller:innen, versuchsweise den eigenen schriftstellerischen Erfolg und persönlichen Ruhm im vorausschauenden Blick auf die Nachwelt nicht nur durch ökonomische und kulturpolitische Maßnahmen zu befördern, sondern auch durch poetologisch immanente Setzungen und Reflexionen zu steigern, ließe sich ein eigenes Buch schreiben.³ Stilbildend ist diesbezüglich Horaz mit seiner dreißigsten Ode aus dem dritten Buch seiner *Carmina* geworden.

2 Damit ist selbstverständlich nicht in Abrede gestellt, dass es mündliche Formen der Dichtung gab und gibt. Auch diesen wird man allerdings – spätestens wenn es um die Frage nach ihrer Tradierbarkeit sowie auch ihrer Aufzeichenbarkeit geht – Schriftcharakter oder zumindest Schriftnähe zusprechen können.

3 Ausgehen könnte ein solches Buch von Forschungen zum Ruhm und zur Werkpolitik. Vgl. hierzu die beiden Standardwerke: Werle, *Ruhm und Moderne*, und Martus, *Werkpolitik*, dazu außerdem den frühen Klassiker: Hirsch, *Die Genesis des Ruhmes*.

| | |
|---|--|
| Exegi monumentum aere perennius Regalique situ pyramidum altius, Quod non imber edax, non aquilo impotens Possit diruere aut innumerabilis Annorum series et fuga temporum. Non omnis moriar multaque pars mei Vibabit Libitinam; usque ego postera Crescam laude recens, dum Capitolium Scandet cum tacita virgine pontifex. Dicar, qua violens obstrepit Aufidus Et qua pauper aquae Daunus agrestium Regnavit populorum, ex humili potens, Princeps Aeolium carmen ad Italos Deduxisse modos. Sume superbiam Quaesitam meritis et mihi Delphica Lauro cinge volens, Melpomene, comam. | Errichtet habe ich ein Monument, das Erz überdauert, das den majestätischen Bau der Pyramiden überragt, welches nicht der nagende Regen noch der Nordwind zügellos vermag zu zerstören oder unzählbar der Jahre Folge und der Zeiten Flucht. Nicht gänzlich werde ich vergehen, ein großer Teil von mir wird entgegen der Todesgöttin; unaufhörlich werde ich in der Nachwelt wachsen im Ruhme jugendfrisch, solange auf das Capitol steigen wird mit der schweigenden Jungfrau der Priester. Nennen wird man mich, wo heftig tost der Aufidus und wo an Wasser arm Daunus über ländliche Völker geherrscht hat: aus niederem Stande mächtig geworden, als erster habe ich äolischen Sang hin in italische Weisen geführt. Greife den stolzen Preis, der gebührt dem Verdienst, und mir mit delphischem Lorbeer kränze gnädig, Melpomene, das Haar! |
|---|--|

Allerdings wusste auch Horaz darum, dass die Entscheidung über den künftigen Ruhm seiner Schriften und somit seiner selbst nicht bei ihm liegt, sondern von der »Nachwelt« getroffen wird und also von höchst unsicheren Faktoren abhängt. Der am Ende der Ode erklingende Anruf der Muse (Melpomene) dient nichts anderem als der Bekräftigung des Wunsches, es möge sich doch tatsächlich so verhalten wie beschrieben. Dabei erweist sich die horazische Ode allein schon durch die Tatsache, dass es diesen Musenanruf offenbar braucht, als hilfsbedürftig, als angewiesen, als weitaus *weniger* selbstbewusst, als sie auf der Ebene der expliziten Aussagen so sehr den Eindruck erweckt.

Mit anderen Worten: Selbst dieses Stück Literatur, das rund zweitausend Jahre nach seiner Niederschrift jedem historistisch gesinnten Bildungsbürger als Ausweis eines wahrhaften, weil scheinbar zeitlosen Kunstverständnisses gelten musste oder – wer weiß – muss, lässt an sich das Bewusstsein eines Mankos erahnen: einer noch fehlenden, nicht selbst erfüllbaren Bestimmung, die nicht bereits durch das (hier geradezu exzessiv vorhandene) Selbstbewusstsein des Dichters (oder des Gedichtes) wettgemacht werden kann. Das implizite Du des Gedichtes erklärt dieses selbst zu einem unbeständigen, den Zeiten *nicht* selbstverständlich trotzens Gebilde. Die latente Komik des Gedichtes, das so offensichtlich am Versuch einer *self-fulfilling prophecy* arbeitet, entsteht gerade dadurch, dass das artikulierte Selbstbewusstsein die Möglichkeit eines Scheiterns ostentativ überspielt.

Aus heutiger Perspektive mutet Horaz' Ruhm zwiespältig an: Auf der einen Seite wird man dem Autor, der in dieser Ode seine ganze, nicht zuletzt politisch gestützte *auctoritas* in die Waagschale wirft, auch jetzt noch in seiner Einschätzung beipflichten können, der Lauf der Zeit (»fuga temporum«) habe sein Werk (»monumentum« als Summe seiner schriftlich überlieferten Erzeugnisse verstanden) über all die Jahrhunderte nicht zerstört. Über vielfältige Abschriften, Reproduktionen, Übersetzungen und entsprechende Kanonisierungsprozesse hat sich dieses Werk im Hinblick auf die schlichte Faktizität seiner Überlieferung tatsächlich als viel beständiger erwiesen als andere, oft nicht einmal mehr erahnbare, geschweige denn rekonstruierbare Zeugnisse aus der Antike. Auf der anderen Seite knüpft Horaz in dieser Ode seinen erhofften Ruhm doch in erster Linie an eine künftige *qualitative*

Wertschätzung seines Werkes in – wie man heute wohl sagen würde – ästhetischer Hinsicht. Einer derartigen künftigen Wertschätzung kann sich allerdings niemand sicher sein.

Kein Wunder daher, dass Adorno im Rahmen einer nicht zuletzt aus historischen Gründen ganz anders gelagerten Ästhetik die horazische Poetik, die auf die »Kategorie des Bleibenden« setze, nicht besonders erfreulich findet und außerdem keineswegs als alternativlos gelten lassen möchte:

Die Kategorie des Bleibenden klang von je, seit dem Selbstlob des Horaz für ein Denkmal, das beständiger sei als Erz, apologetisch; fremd solchen Kunstwerken, die nicht kraft augusteischer Gnadenerweise um einer Idee von Authentizität willen aufgerichtet wurden, der mehr als nur die Spur des Autoritären innewohnt. »Auch das Schöne muss sterben!«: das ist viel wahrer, als bei Schiller vermeint. Es gilt nicht nur von denen, die schön sind, nicht bloß von den Gebilden, die zerstört werden oder vergessen oder ins Hieroglyphische zurücksinken, sondern für alles, was aus Schönheit sich zusammensetzt und was, nach deren hergebrachter Idee, unwandelbar sein sollte, die Konstituentien der Form.⁵

Wenig Sinn hat Adorno für den möglichen – immerhin nicht auszuschließenden – Witz oder gar die Ironie in Horaz' »Selbstlob«. Selbst die Inkaufnahme der eigenen Lächerlichkeit dürfte für den vor seiner Odendichtung als Satiriker bekannt gewordenen Horaz kein sonderliches Problem dargestellt haben.

Der von Horaz provozierte und von Adorno wohl etwas vor-schnell vertretene Widerspruch ist bezeichnend für die Frontstellungen, die sich abzeichnen, wenn man unterschiedliche Ästhetiken auf ihre Sympathien für dauerhafte oder flüchtige Aspekte eines Kunstwerkes oder eines ästhetischen Ereignisses befragt. Der Widerspruch ist aber auch bezeichnend für die theoretischen Sackgassen, die sich ergeben, wenn ästhetische Wertschätzungen (oder aber Disqualifizierungen) so direkt mit nur scheinbar schon klaren Kategorien wie der des Bleibenden (bleibend in welcher Hinsicht genau?) oder des Sterbenden (was genau soll Sterben

5 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 49.

im Bereich der Kunst heißen?) in Verbindung gebracht werden. Was die Literatur angeht, so müsste man in diesem Zusammenhang schlicht zuerst nach den möglichen – und im Einzelfall differenziert zu bestimmenden – Spielformen des Umgangs mit der systematisch nicht auszuräumenden Grundspannung fragen, die in konkreten Werkzusammenhängen, Texten und Arbeitsprozessen zwischen der medial implizierten Dauerhaftigkeitspotenz und der zeitlich sowie kontextuell bedingten Aktualisierungsoffenheit besteht (Jeweiligkeit, Ungewissheit, Flüchtigkeit).

Gegenüber einer auf (zeitlose?) Werte pochenden Diskussion erweist sich in diesem Zusammenhang die Frage nach den *dialogischen* Momenten literarischer Kommunikation, so wie sie in der horazischen Ode mit dem Musenanruf ins Spiel kommen, als ergiebiger. Gelegentlich sind diese dialogischen Momente nur in Schwundformen ablesbar. Bei Horaz kommen sie nicht zufällig *am Rande* ins Spiel. Wenn man für Literatur von einer grundsätzlich anzunehmenden Adressierungsoffenheit ausgeht und diese wiederum als in sich bereits dialogisch ausgerichtet auffasst, dann stellt sich im konkreten Umgang mit Texten weniger die (altbackene, außerdem konzeptuell irreführende) Frage, ob diese nun überhaupt dialogisch verfasst sind oder nicht, sondern es stellt sich die Frage, *in welcher Weise* sie dialogisch – und das heißt zugleich: transaktuell – im Hinblick auf mögliche künftige, antwortende Lektüren ausgerichtet sind.⁶

Möchte man quer zu dieser *systematisch* anzusetzenden methodologischen Frageoption Leitlinien zur Beschreibung *historischer* Differenzen formulieren, dann wäre eine der wichtigsten Fragen die nach dem etwaigen Wandel dominanter Kennzeichen in der von literarischen Texten selbst betriebenen Einschätzung ihrer

6 Eine derartige Bestimmung von Dialogizität setzt nicht bei einem Begriff von Dialog als mehr oder weniger simultaner ›Wechselrede‹ an. Vielmehr orientiert sie sich an der Möglichkeit eines zeitdurchgreifenden Anspruchs (›Dialog‹ wörtlich verstanden als ›Hindurchsprechen‹ oder ›Hindurchsprache‹: ›Dia-Logos‹). Zu diesem entscheidend von Paul Celan in seiner Auseinandersetzung u.a. mit Martin Buber und Osip Mandel'stam vorangebrachten Verständnis einer primären Dialogizität, die grundsätzlich adressierungsoffen ist, vgl. Zanetti, »zeitoffen«, bes. 69. Die teils gleichzeitig, teils später entwickelten Dialogizitäts- bzw. Intertextualitätstheorien von Michail Bachtin und Julia Kristeva sind damit zwar in vielerlei Hinsicht kompatibel, methodologisch aber vor allem im Hinblick auf die jeweils unterschiedlichen Zeitmodelle zu differenzieren.

zeitlichen Extension (zurück in die Vergangenheit und/oder nach vorn in die Zukunft – oder anderswie ausgreifend) sowie der damit verbundenen Konzepte von Dauerhaftigkeit und/oder Flüchtigkeit. Es ginge dann darum, eine Geschichte der immanenten Poetiken literarischer Transaktualität zu schreiben. In welchem Umfang, aufgrund welcher Texte und mit welchem Anspruch dies überhaupt möglich wäre, müsste sicherlich zuerst eruiert werden.

Das Ziel der folgenden Ausführungen ist überschaubarer. Es geht zunächst darum, deutlich zu machen, dass die Literatur selbst einen Ort der Reflexion über das mögliche Verhältnis ästhetischer Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit bildet. Dabei hat die Art der literarischen Reflexion bereits mit diesem Verhältnis zu tun: Literatur eröffnet aufgrund ihrer relativ dauerhaften medialen Verfassung die ebenso verhältnismäßig persistente Möglichkeit einer Reflexion, die (nicht nur, aber auch) auf sie selbst zurückweist (das ist hier der Sinn des Wortes ›Reflexion‹). Doch bildet sie dazu nur den Ort. Hinzukommen muss ein (aus der Perspektive des Geschriebenen) unabsehbares Gegenüber, das seinerseits den relational dazu flüchtigen Gegenpol bildet, der nötig ist, damit die Reflexionsbewegung in Gang kommen kann. Leser:innen nehmen für gewöhnlich die Rolle eines solchen Gegenpols ein, wobei das auch für Schreiber:innen als (annähernd gleichzeitige) Leser:innen des von ihnen selbst Geschriebenen gilt (Grundsituation des Schreibens).⁷

In einem weiteren Schritt wird man in der Lektüre von Texten fragen können, inwiefern diese nicht nur dazu in der Lage sind, insgesamt eine Reflexion über ihre mögliche eigene Transaktualität auszulösen, sondern darüber hinaus auch ganz bestimmte Modi der Rezeption stimulieren, nahelegen, wahrscheinlich machen können. Dabei wären diese provozierten Rezeptionsmodi in ihrer dialogischen und transaktuellen Motiviertheit selbst als Momente der literarischen Reflexion zu bestimmen. Vorausgesetzt wäre dabei, dass die Struktur der Provokation sich zwar jeweils beschreiben und analysieren lässt. Die Frage aber, ob und wie sich eine Provokation auf eine ganz bestimmte Weise erfüllt, bliebe selbst-

7 Diese grundsätzliche, zeitlich jeweils mehr oder weniger stark differenzierte alterationsoffene Rekursivität, die sich als Reflexion jeweils am Geschriebenen bricht und daher keine in sich geschlossene Kreisbewegung bezeichnet, liegt jeder Möglichkeit eines hermeneutischen Zirkels noch voraus und lässt sich deshalb auch nicht auf einen solchen reduzieren.

redend weiterhin (und notwendig) offen. Literarische Transaktualität weist, so gesehen, nicht nur notwendig eine materielle Komponente auf (Faktizität der Schrift in ihrer jeweiligen Materialität, Reproduktionsqualität etc.), sondern ebenso notwendig auch eine konzeptuelle bzw. performative Komponente (semantische bzw. dialogische Ausgerichtetheit bzw. Potenzialität unter der rezeptionsseitig jeweils mitgegebenen Bedingung der Unabschließbarkeit bzw. Unabsehbarkeit).

Wie kann sich Literatur zu diesen beiden Komponenten – diese umspielend, evozierend, implizierend – verhalten? Shakespeares Sonett LXV gibt dazu einige Hinweise, die am Ende seine eigene Lesbarkeit betreffen:

LXV

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'ersways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?

Oh how shall summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout
Nor gates of steel so strong but time decays?

Oh fearful meditation! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back,
Or who his spoil of beauty can forbid?

Oh none, unless this miracle have might –
That in black ink my love may still shine bright.

LXV

Nicht Erz, nicht Stein, nicht Erde, nicht die See:
sie trotzen nicht der Sterblichkeit Gewalten.
Und sie, die Schönheit, soll dagegenstehn?
Sie, eine Blume, soll hier Kraft entfalten?

Des Sommers Honig-Atem, hält er stand?
Die Tage kommen tobend angeritten.
Zeit-und-Verfall! Du trotzt nicht, Felsenwand.
Und Tore, ehern, ihr steht nicht inmitten.

Der Zeit Juwel – nein, du bewahrsts nicht auf:
mit eigener Truhe kommt die Zeit geschritten.
Und welche Hand hält ihre Füße auf?
Sie raubt die Schönheit – wer wills ihr verbieten?

Nein, keiner! Nie! Es sei denn, dies trifft zu:
Aus meiner Tinte Schwarz, draus leuchtest du.⁸

8 Die Übersetzung stammt von Paul Celan. Da auf diese am Schluss dieses Kapitels zurückzukommen sein wird, folgt die Textwiedergabe hier direkt dem zweisprachigen Abdruck in der Celan-Ausgabe: Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, 335.

In formaler Hinsicht fällt zunächst auf, dass das Sonett im Wesentlichen aus Fragen besteht. Die ersten beiden Strophen *sind* jeweils eine Frage, die dritte Strophe dann bietet gleich ein Bündel an Fragen. Nur die Schlusstrophe, das Couplet, wirft keine weitere Frage mehr auf, sondern stellt den – unsicheren – Versuch einer Antwort dar.

Die Fragen formulieren allesamt ein für das Gedicht selbst drängendes Problem: Lässt Schönheit, lässt Liebe sich bewahren? Die Fragen kennzeichnen *als* Fragen allerdings selbst bereits einen Modus der Verdauerung, sind Fragen doch prinzipiell dadurch gekennzeichnet, dass sie auf künftige Antworten geöffnet sind und somit einen Zeitspielraum eröffnen. Die Wucht der Fragen im Gedicht trifft schließlich auch heute noch alle, die das Sonett, zum Beispiel jetzt, lesen. Die Fragen tragen Züge einer Klage, da sie zugleich Artikulation einer weitreichenden Vergeblichkeits-einsicht sind. Fast möchte man meinen, es handle sich um rhetorische Fragen, deren Antwort, deren implizites ›Nein‹ im Grunde schon besiegt ist. Im Couplet, der letzten Strophe, wird dieses ›Nein‹ als Antwort auch noch explizit gemacht, zugleich allerdings konterkariert durch den ergänzenden Hinweis darauf, dass trotz der zuvor beschworenen Unwahrscheinlichkeit einer bestehenbleibenden Schönheit diese vielleicht doch noch aufgespürt werden könne: in der schwarzen Schrift – Ort einer nicht ganz und gar auszuschließenden paradoxen Schönheits-, ja Liebesbekundung, die Shakespeare als Leuchten (»shine«) definiert.

Weit davon entfernt, den Optimismus der mit ganz ähnlichen Bildformeln operierenden Schlagerzeile ›Marmor, Stein und Eisen bricht, aber unsere Liebe nicht‹ zu teilen, handelt zwar auch Shakespeares Sonett, vermittelt über die Schönheit, von der Liebe. Aber ob und, falls ja, wie diese dauerhaft gepriesen und erinnert und auf diese Weise durch die Zeit hindurch wachgehalten werden kann, das steht hier gerade zur Diskussion. Ist es möglich? Falls ja, so die performative Schlussvolte des Sonetts, dann höchstens in der Weise, dass die Frage nach der Vermittlung – ganz konkret auch, und sogar zunächst, die Frage nach dem Medium der Schrift, der Tinte – nicht übersprungen wird. Die Dominanz der Fragen im Gedicht macht allerdings zugleich deutlich, dass die vom Text her offensiv deklarierte Unsicherheit nicht durch den Text selbst behoben werden kann. Darüber lässt das Gedicht selbst keinen Zweifel.

Antworten auf die Fragen, vielleicht auch nur ein ahnungsvoller Nachvollzug der geschilderten Problematik gibt es allenfalls vonseiten eines Gegenübers, das sich künftig dem Gedicht und seinen Fragen und somit auch der darin schriftlich manifestierten Liebe, wohl auch seiner Schönheit, zuwendet. Gut möglich, dass genau dies das Wunder (»miracle«) ist, von dem im Gedicht zum Schluss die Rede ist.

Springt man ein paar Jahrhunderte weiter in die Romantik, hin zu Shelley, dann wird man die literaturhistorische These wagen können, dass die Literatur auf die Vermittlungsproblematiken, in denen sie selbst steht und die zunehmend komplex werden, ihrerseits zunehmend komplex reagiert. Dabei ist das in der Literatur dokumentierte Wissen um die Rezeptionsabhängigkeit, die Überlieferungsproblematik und somit auch die Bedeutung materialer Überlieferungs- und Rezeptionsbedingungen ein prekäres Wissen. Es ist prekär, weil aus guten Gründen nicht davon abstrahiert werden kann, wie sehr es selbst von unsicheren Faktoren abhängt: Entscheidender Teil dieses Wissens ist das Wissen um das Nichtwissenkönnen zukunftsrelevanter, überhaupt zeitbedingter Faktoren. Dieses (skeptische) Wissen legt nahe, auf eine bestimmte Weise mit Dialogizität zu arbeiten, und zwar so, dass das Nichtwissenkönnen nicht einfach als Kapitulationsgrund erscheint, sondern gegebenenfalls sogar als Chance, womöglich auch als potenzielles Interventionsfeld: Texte können auf ein implizites oder explizites, reales oder fiktionales, bekanntes oder unbekanntes Gegenüber ausgerichtet sein und damit ihre Zukunft zwar nicht vorwegnehmen oder voraussagen, wohl aber auf eine bestimmte Weise provozieren (so dass man sich dazu lesend nicht *nicht* verhalten kann). Wie bei Shakespeare durch die Fragen oder, deutlich verkappter, bei Horaz durch den Musenanruf kann Dialogizität als provozierte Dialogizität zum Strukturmerkmal eines Textes selbst und seiner potenziellen Transaktualität werden.

Eine weitere Option des Umgangs mit Dialogizität besteht darin, sie schlicht zu inszenieren, sie in die kommunikative Struktur eines Textes einzubauen. Dabei liegt es nahe, dass inszenierte Dialogizität auch als Allegorie auf die mögliche dialogische Ausrichtung eines Textes selbst infrage kommt. Diese Konstellation lässt sich bei Shelley, in seinem 1817 geschriebenen Gedicht »Ozymandias«, ebenfalls ein Sonett, nachweisen:

Ozymandias

I met a traveller from an antique land,
Who said — »Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert ... Near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,

And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed;

And on the pedestal these words appear:
My name is Ozymandias, King of Kings,
Look on my Works ye Mighty, and despair!

Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away«. —⁹

Osymandias

Ein Wanderer kam aus einem alten Land,
Und sprach: Ein riesig Trümmerbild von Stein
Steht in der Wüste, rumpflos Bein an Bein,
Das Haupt daneben, halb verdeckt vom Sand.

Der Züge Trotz belehrt uns: wohl verstand
Der Bildner, jenes eitlen Hohnes Schein
Zu lesen, der in totdten Stoff hinein
Geprägt den Stempel seiner ehrnen Hand.

Und auf dem Sockel steht die Schrift: »Mein Name
Ist Osymandias, aller Kön'ge König: –
Seht meine Werke, Mächt'ge, und erbebt!«

Nichts weiter blieb. Ein Bild von düstrem Grame,
Dehnt um die Trümmer endlos, kahl, eintönig
Die Wüste sich, die den Koloß begräbt.¹⁰

Nur sehr indirekt erfährt man in diesem Sonett etwas von Ozymandias, der im Titel angekündigt wird. Wer ist Ozymandias? Der Name selbst, »Ozymandias«, hat bereits – als griechische Übersetzung des Thronnamens von Pharao Ramses II. – eine beachtliche Geschichte durchlaufen. Durch den Namen »Ozymandias« wird der Zugang zum gemeinten Namensträger allerdings eher verstellt

9 Shelley, *The Poems of Shelley*, 310–311. Die Abstände zwischen den Strophen wurden oben neu eingefügt. In der Edition, nach der hier zitiert wird, fehlen sie, weil sich die Textwiedergabe – wenn auch nicht konsequent – an die überlieferte Reinschrift hält. In der Reinschrift sind auch die Anführungsstriche noch so, wie oben wiedergegeben, gesetzt, wodurch der Bericht des Wanderers – im Unterschied zum Erstdruck und auch den meisten Übersetzungen – gesamthaft als Zitat erkennbar wird.

10 Shelley, *Ausgewählte Dichtungen*, 143. Die Übersetzung folgt den ersten Drucken des Gedichtes, in denen ebenfalls die Inschrift – und nicht (wie in der Reinschrift) der gesamte Bericht des Wanderers – in Anführungsstriche gesetzt ist. Es ist im Übrigen erstaunlich schwierig, gute deutsche Übersetzungen dieses im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts so populär gewordenen Sonetts zu finden. Die hier wiedergegebene Übersetzung von Adolf Strodtmann (1866) weist einen gewissen Charme gerade durch die Patina auf, die sie inzwischen angesetzt hat und die mit Blick auf die Vorlage nicht unpassend scheint.

als erhellt – mit dem Effekt, dass die Leser:innen des Gedichtes sich zur Spurensuche aufgefordert sehen können. Was wissen wir von Pharao Ramses II.? Was hat sich von ihm erhalten?

Dem Gedicht zufolge nicht viel. Eine Statue soll sich erhalten haben, also bereits nur ein entferntes, lebloses Abbild, und dieses wiederum selbst bereits zu einem Gutteil zersetzt im Sand.¹¹ Nur wenig ist übriggeblieben: am ehesten noch die Schrift, die mit dem selbstbewussten, furchterweckenden Anspruch – »My name is Ozymandias, King of Kings, / Look on my Works ye Mighty, and despair!« – in seltsamem Kontrast zur Dürftigkeit der übriggebliebenen Spuren des ehemaligen Machthabers steht. Eher noch als die Macht des Herrschers wird im Gedicht anhand der Überreste die Macht des Künstlers hervorgehoben, der immerhin ein respektables Konterfei des Herrschers zustande brachte. Dabei wird der unbekannte Künstler im Gedicht explizit als Leser aufgefasst und bestimmt: Der Künstler der nun verfallenen Statue scheint den Charakter des Herrschers ganz gut *gelesen* zu haben (»its sculptor well those passions read«), so dass er in der Folge auch in der Lage war, die Statue anzufertigen.

Die mit dem Lektüreakt des Künstlers beginnende Entfernung vom Original – Ramses II., einmal ein lebendiger Mensch – und die darauffolgende Versandung der überlieferten Spuren und Effekte dieses Aktes bilden im Gedicht allerdings nur den (retrospektiv imaginierten) Anfang einer Vermittlungsbewegung, an deren Ende die Lektüre der Leser:innen des Gedichtes (und jetzt: von Ihnen, die Sie diese Zeilen lesen) steht. Dazwischen stehen zwei weitere Figuren der Vermittlung, die immer nur die Spuren eines (tatsächlichen oder imaginierten) Prozesses weitertragen. Aus der Perspektive der Leser:innen ist das Ich des Gedichtes die erste Mittlerfigur. Diese ist von Anfang an als *rezipierende*, als *zuhörende* Figur kenntlich gemacht. Die zweite und für das Gedicht wohl wichtigste Mittlerfigur ist der Wanderer, aus dessen Bericht das Gedicht zum allergrößten Teil besteht.

11 Zur tatsächlich existierenden (und größtenteils verfallenen) Ramses-Statue, die allerdings nicht die besagte Inschrift aufweist, sowie zu den weiteren möglichen Vorlagen und Diskussionen, die in das Gedicht Eingang gefunden haben, vgl. Shelley, *The Poems of Shelley*, 307–308.

Durch die mehrfach gestaffelte Vermittlungsbewegung, die über das Ich, den Wanderer, die Statue, die verhältnismäßig gut überlieferte (aber von ihrem Sinn her nur noch ironisch lesbare) Schrift auf dem Sockel sowie den damaligen Künstler zurück bis zum kaum noch erahnbaren Pharaon führt, vermittelt das Gedicht vor allem einen Eindruck von der prekären Dynamik des Vermittlungsgeschehens selbst. Die im Gedicht angelegte Reflexion auf das Vermittlungsgeschehen hebt dabei konsequent zwei Momente hervor, die für eine jede Reflexion literarischer Transaktualität elementar sind. Zum einen wird die Bedeutung der materialen Träger unterstrichen: Ohne deren ›lebloses‹ Dasein gäbe es für die Passionen und Charakterzüge, die durch sie übertragen werden, kein ›Überleben‹ (»passions [...] / Which yet survive, stamped on [...] lifeless things«).¹² Zum anderen hebt das Gedicht die Bedeutung sowie auch die Notwendigkeit fortlaufender Übertragungs- und Übersetzungsleistungen hervor. Dabei erweist sich »Ozymandias« aufgrund seiner materialen Verfassung (reproduzierte Schrift) sowie seiner dialogischen, zeitdurchgreifenden kommunikativen Ausrichtung (entlang der verketteten Mittlerfiguren) gegenüber seinen Leser:innen selbst als Scharnierstelle einer ganzen Reihe von Übertragungen und Übersetzungen.

Liest man die im Gedicht geschilderte transaktuelle Vermittlungsbewegung als Allegorie auf die in der Lektüre des Gedichtes sich fortsetzende (oder umgekehrt dort beginnende) materialbasierte Kommunikationsbewegung,¹³ dann gibt es wenig Grund, von

12 Entgegen dem in der (platonisch-)christlichen Tradition besonders verwurzelten Glauben, wonach das Irdisch-Materielle hinfällig, das Geistig-Immaterielle hingegen zeitlos sei, sind es hier gerade die Materialien, die das Überleben des Immateriellen – ebenso wie der *zwischen* Körper, Geist und Seele spielenden Leidenschaften – befördern, wenn auch nicht garantieren. Nicht weit ist es von hier aus zu Aby Warburgs Konzept der ›Pathosformeln‹ (vgl. Warburg, »Dürer und die italienische Antike«, bes. 177) und Walter Benjamins Überlegungen zum ›Nachleben‹ im *Passagen-Werk* (vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, bes. 574–575). Weiterführend hierzu: Weidner, »Fort-, Über-, Nachleben«; Didi-Huberman, *L'image survivante*.

13 Ganz im Sinne von Paul de Mans Ausführungen zur ›Rhetorik der Zeitlichkeit‹ geht es hier um ein Konzept von Allegorie, das im Unterschied zur Zeitlosigkeitssuggestion des Symbols auf der Einsicht beruht, dass Zeichenprozesse notwendig »a constitutive temporal element« umfassen: »it remains necessary, if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it, [...] a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. [...] Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance

einer Verlässlichkeit der darin involvierten Faktoren materialer, konzeptueller oder persönlicher Art auszugehen. Im Gegenteil, diese Faktoren erweisen sich allesamt als zugleich notwendig und unzuverlässig. Dass es sich so verhält, dafür hat Literatur, emphatisch verstanden, einen besonderen Sinn. Dieser Sinn ist mit dafür verantwortlich, dass Literatur das Zeug dazu hat, anhaltend von Interesse zu sein. Anhaltend: Das heißt, dass sie gegenüber sprach-, material- und medienblinden Formen der Kommunikation als Unterbrechung ins Spiel kommt – als Unterbrechung, die zu denken gibt: Literatur weist, indem sie unterbrechend inszeniert, wovon sie handelt, analytisches Potenzial auf.¹⁴ Doch wer kann dieses Potenzial erkennen?

Nur wer die Mühe auf sich nimmt, sie so zu lesen, dass sie sich nicht in dem verflüchtigt, was man unabhängig vom Lektüreakt schon zu wissen (oder wissen zu können) glaubt. Bertolt Brecht hat diesen Aspekt von Literatur und von Kunst überhaupt in seinem Gedicht »Über die Bauart langdauernder Werke« von 1929 eigens hervorgehoben. Hier die erste Strophe davon:

Wie lange
Dauern die Werke? So lange
Als bis sie fertig sind.
So lange sie nämlich Mühe machen
Verfallen sie nicht.¹⁵

Die in diesem Gedicht anvisierte Art von »Mühe« zielt, wie die folgenden Strophen dann ausführen, auf »Beteiligung«. ¹⁶ Fertig wäre ein Werk, wenn es sich selbst genüge – und entsprechend auch niemanden mehr zu interessieren bräuchte.

Festgehalten wird in den zitierten Zeilen am Kriterium der Dauerhaftigkeit. Aber Dauerhaftigkeit ist hier nicht mehr mit Fertigkeit, Gültigkeit, Zeitlosigkeit assoziiert, sondern mit der Potenz,

in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference.« Paul de Man, »The Rhetoric of Temporality« 207.

14 Inwiefern dieses analytische Potenzial der Literatur als kulturanalytisches Potenzial aufzufassen ist und also über den Bereich des Ästhetischen hinausweist, führe ich weiter aus in: Zanetti, »Logiken und Praktiken der Schreibkultur«.

15 Brecht, *Gedichte* 1, 387–388.

16 Ebd.

anhaltend »Mühe« zu bereiten. Das Gedicht richtet sich insbesondere gegen das Modell einer Dauerhaftigkeit, die »Werke« darauf verpflichten möchte, bloß ehrfurchterregend zu sein (Brecht sprach diesbezüglich von einer »Einschüchterung durch die Klassizität«¹⁷). Denn was bloß Ehrfurcht erregt, riskiert – wie die Statue des Ozymandias – zu verfallen, ohne dass man noch etwas damit *anfangen* könnte. Etwas anfangen kann man hingegen mit dem, was anhaltend »Mühe« bereitet. Was »Mühe« macht, ist das, was transaktuell *aktualisierbar* bleibt. Das aktualisierbare *Bleibende* ist dadurch bestimmt, dass es sich nicht in einzelnen, schon als vertraut gelten könnenden Aktualisierungen – im Aktuellen und Aktualen – erschöpft.

Ganz in diesem Sinne vermerkt Paul Celan in einer seiner Notizen zur *Meridian*-Rede von 1960 bündig: »Das Gedicht ist nie aktuell, sondern aktualisierbar.«¹⁸ Aktualisierbarkeit aber heißt, »auch zeitlich, die Besetzbarkeit des Gedichts« durch ein rezeptionsoffenes »Du«.¹⁹ In Celans Übersetzung des bereits erörterten – oben wiedergegebenen – Shakespeare-Sonetts spielt diese Art von Dialogizität eine entscheidende Rolle. Die Übersetzung selbst ist, als Übersetzung, bereits eine Form von Aktualisierung, die allerdings an sich eine Reihe von Momenten des Inaktuellen und Transaktuellen – des Aktualisierbaren, das als verbleibend Mögliches immer auch einen Rest an Aktualitätsresistenz aufweist²⁰ – zu bewahren trachtet. In Celans Shakespeare-Übersetzung, die zuerst 1964 erschien,²¹ fällt die dreimalige Nennung eines Du sowie die Ergänzung eines Ihr auf: Pronomen in der zweiten Person, adres-

17 Ebd., *Schriften zum Theater*, 1275–1277.

18 Celan, *Der Meridian. Endfassung. Entwürfe. Materialien*, 141 [Nr. 489].

19 Ebd.

20 Zu diesem Konzept von Aktualisierbarkeit vgl. die Erörterungen Walter Benjamins zur »bloße[n] Möglichkeit« in: Benjamin, »Franz Kafka«, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, 409–438, hier 429, sowie die Ausführungen Giorgio Agambens zur aristotelischen Akt/Potenz-Lehre in: Agamben, »Pardes. Die Schrift der Potenz«. Die entscheidende Frage, wie Aktualisierbarkeit *bemerkt* werden kann und in welcher Weise ein solches *Bemerken* (Aufmerksamkeit) selbst Aktcharakter aufweist (aktuell ist) und als (jeweils) *jetzig* (also aktuell) zu bestimmen ist, wurde in der Forschung bislang zu wenig erörtert. Ein integrativer, differenzierungsöffener Aktualitäts- und Aktualisierungsbegriff dürfte immerhin die methodologischen Probleme einsichtig und somit ein Stück weit handhabbar machen.

21 Zum Publikationshintergrund sowie für eine umfassendere Interpretation von Celans Übersetzung des Shakespeare-Sonetts LXV vgl. Zanetti, »zeitoffen«, 168.

sierende Anredepronomen, die bei Shakespeare (zumindest als explizite) fehlen (Zeile 7: »Du« – »Felswand« / Zeile 8: »Tore« – »ihr« / Zeile 9: »du« – offene Anrede, auch an die potenziellen Leser:innen / Zeile 14, letztes Wort: »du« – erneute offene Anrede, auch beziehbar auf »Schönheit« oder, wer weiß, auf die Shakespeare-Vorlage als mögliches Du der Übersetzung: »Aus meiner Tinte Schwarz, draus leuchtest du.«)

Zusammen mit den Fragen, die Celan noch erweitert, vergrößert die Übersetzung mit der Vervielfältigung der teils rekonstruierbaren, teils präzise mehrdeutig bleibenden und somit noch dezidierter im Modus des Möglichen verbleibenden Du-Bezüge die sprachlich sich konstituierenden, dialogisch ausgerichteten Bezugsmöglichkeiten. Diese Art von Dialogizität, die sich nicht in Intertextualität erschöpft, sondern mehr und anderes als Texte adressiert, ist transaktuell – niemals metaaktuell oder gar omniaktuell – und kann als elementares Moment einer jeden Art von sprachlicher Kommunikation bestimmt werden. Celan selbst war diese elementare Dimension von Sprache so wichtig, dass er für sie einen eigenen Namen suchte. In seiner *Bremer Rede* von 1958 nannte er sie »das Gedicht«. Einzelne konkrete Gedichte wiederum – literarische Texte, Entwürfe, Übersetzungen²² – erweisen sich demnach als dieser elementaren dialogischen und transaktuellen Dimension von Sprache besonders verbunden, wenn sie dazu beitragen, diese Dimension – also »das Gedicht« – durch die Zeiten hindurch erkennbar werden zu lassen: »Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiss, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.«²³

22 Celan selbst war gegenüber dem Wort ›Literatur‹ – ebenso wie gegenüber der Rede von ›literarischen Texten‹ sowie gegenüber ›Poesie‹ und den entsprechenden Ableitungen – äußerst skeptisch eingestellt und zog es vor, von ›Dichtung‹ zu sprechen (oder eben von ›dem Gedicht‹ bzw. von ›Gedichten‹ im Einzelnen). Warum jedoch sollte man davor zurückschrecken, ›Literatur‹ selbst als (weiterhin) bestimmungsoffenen Begriff zu verwenden?

23 Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 186.

Aushalten (Achmatova, Bachmann)

Über zwanzig Jahre arbeitete Anna Achmatova an ihrem Gedichtzyklus »Requiem« (Реквием).¹ Sie tat dies unter größten politischen Repressionen. Als sie 1957 mit knapp achtundsechzig Jahren die folgende Eröffnung des Zyklus verfasste, konnte sie nicht einmal wissen, ob ihr unvergleichliches literarisches Zeugnis über die Zeit des stalinistischen Terrors je das Licht der Welt erblicken würde:

*Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.*

*Ich ließ mich nicht von meiner Heimat scheiden,
Floh in die Fremde nicht vor der Gefahr.
Ich blieb, wo mein Volk in seinem Leiden,
Blieb, wo mein Volk zu seinem Unglück war.*

Вместо Предисловия

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то »опознал« меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда не слышала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

Statt eines Vorwortes

In den schrecklichen Jahren des Justizterrors unter Jeshow habe ich siebzehn Monate mit Schlangestehen in den Gefängnissen von Leningrad verbracht. Auf irgendeine Weise »erkannte« mich einmal jemand. Da erwachte die hinter mir stehende Frau mit blauen Lippen, die meinen Namen natürlich niemals gehört hatte, aus jener Erstarrung, die uns allen eigen war, und flüsterte mir ins Ohr die Frage (dort sprachen alle im Flüsterton):

»Und Sie können dies beschreiben?«

Und ich sagte:

1 Der Begriff des Zyklus ist in der Forschung im Hinblick auf Achmatovas »Requiem« etabliert, wenn auch nicht unumstritten. Entscheidend ist, dass es sich um mehrere, aus unterschiedlichen Jahren stammende Gedichte handelt, die zusammen das »Requiem« bilden und dabei ein dichtes Netz von internen Verweisen aufspannen. Gerade der Anfang und das Ende, die in diesem Kapitel im Fokus stehen, nehmen deutlich aufeinander Bezug, so dass das Bild des Kreises, das dem Begriff des Zyklus zugrunde liegt, nicht ganz verkehrt scheint. Eine Vielzahl von Belegen für die insgesamt strenge Komposition liefert: Etkind, »Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses«. Ich danke an dieser Stelle Giulia Morra und Sylva Sasse für Hintergrundinformationen zu Achmatova und für weitere fachliche Beratung, die in dieses Kapitel eingegangen sind.

Aushalten

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по
тому, что некогда было ее лицом.

»Ja.«

Da glitt etwas wie ein Lächeln über das, was einmal
ihr Gesicht gewesen war.

1 апреля 1957 года,
Ленинград

1. April 1957
Leningrad²

Anna Achmatowa war zusammen mit Osip Mandel'stam sowie ihrem ersten Ehemann Nikolaj Gumilëv die wichtigste Vertreterin des Akmeismus, also jener literarischen Strömung im Russland der 1910er Jahre, die sich als Spitze (gr. ἀκμή – *akmé*) einer literarischen Entwicklung verstand, die den literarischen Symbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts überwinden und ablösen sollte: kein Mystizismus mehr, kein *l'art pour l'art*, kein Geklimper mit Wörtern. Stattdessen: Zuwendung zu den Dingen, den irdischen Verhältnissen, der Zeit und den Erinnerungen in ihren konkreten Spuren und Manifestationen, den Zeugnissen der Geschichte, die wie in einem Palimpsest übereinandergeschichtet liegen und dichterisch ›durchpflügt‹ werden können.³

Achmatowa ist die einzige aus dem akmeistischen Kreis, die noch die Tauwetter-Periode nach dem Tod Stalins 1953 erlebt. Der irrsinnige Vorwurf konterrevolutionärer Tätigkeit bedeutet nach der Oktoberrevolution von 1917 sowohl für Gumilëv, der bereits 1921 erschossen wird, als auch für Mandel'stam, der 1938 im Lager stirbt, den sicheren Tod. Achmatowa überlebt, trotz allem. Ein weiterer

2 Achmatowa, »Requiem 1935–1957«, 162 (russisch) und 163 (deutsch). Das kursiv gedruckte Motto wurde nach Auskunft von Efim Etkind erst 1961 hinzugefügt. Vgl. Etkind, »Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses«, 392. Ich gebe hier und im Folgenden neben dem russischen Original die Übersetzung von Ludolf Müller wieder, die im Impressum der Ausgabe zu Recht als »Nachdichtung« gekennzeichnet ist. Die vergleichsweise freie Nachdichtung von Müller ahmt bei den Gedichten den Reim, teils auch die Metrik nach. Markante Abweichungen gegenüber dem Original werden im Folgenden dort vermerkt, wo sie den Blick auf die Wörtlichkeit oder den Sinn der Vorlage verstellen. In diesen Fällen greife ich zuweilen zusätzlich auf die wörtlicheren, aber nicht immer treffenderen Übersetzungen von Rosemarie Düring und Siegfried Heinrichs zurück.

3 In Osip Mandel'stams Worten: »Poesie ist ein Pflug, der die Zeit in der Weise aufreißt, dass ihre Tiefenschichten, ihre Schwarzerde zutage tritt.« Mandel'stam, »Das Wort und die Kultur« (1921), 84. Mandel'stams erster Gedichtband *Камень* (*Stein*) von 1913 spielt im Titel anagrammatisch auf das griechische Grundwort ἀκμή des Akmeismus an und verdeutlicht damit performativ, dass die dichterische ›Durchpflügung‹ der Sprache bis ins Wortmaterial hineinreichen kann.

Ehemann Achmatovas, Nikolaj Punin, stirbt ebenfalls im Gulag. Ihr Sohn Lev wird mehrmals verhaftet⁴ und verbringt schließlich Jahrzehnte in Lagerhaft. Bereits ab 1924 dürfen Achmatovas Gedichte in der Sowjetunion nicht mehr gedruckt werden, die wenigen Ausnahmen mit entsprechenden Restriktionen bestätigen die Regel.⁵

Gleichwohl dichtet Achmatova weiter. Was sie aufschreibt, merkt sie sich, rezitiert die als gefährlich eingeschätzten Gedichte nur vor Bekannten, denen sie trauen kann – und verbrennt danach alle handschriftlichen Zettel und Spuren.⁶ Die »Requiem«-Gedichte existieren zu Lebzeiten der Dichterin weitestgehend nur im eigenen Gedächtnis sowie im Gedächtnis jener, denen sie die Gedichte vorträgt und anvertraut. Achmatova selbst nennt rückblickend elf Personen, die das »Requiem« auswendig konnten.⁷ Auch in Zeiten existenzieller Not bleibt Achmatova jedoch eine bekannte Autorin, worauf die Szene im »Requiem«-Vorspann eigens hinweist: »Auf irgendeine Weise »erkannte« mich einmal jemand.« Das Erkennen zielt allerdings auf vergangene Zeiten. *Tempi passati*: Der Akmeismus, die Spitze der literarischen Entwicklung, verwandelte sich bereits in den 1920er Jahren in einen Abgrund. Achmatova überlebt. Ihr Überleben: ein Aushalten. Ihr Dichten: ein Akt widerständiger Erinnerung.

Das »Schlangestehen in den Gefängnissen von Leningrad« findet in den »schrecklichen Jahren des Justizterrors unter Jeshow« statt, also in der Zeit von 1936 bis 1938, in der Nikolaj Ivanovič Ežov die sowjetische Geheimpolizei leitet und verantwortlich für den Großen Terror der Stalinzeit ist. Es kommt in dieser Zeit massenweise zu Verhaftungen, Deportationen und Hinrichtungen. Mit dem Stehen in der Schlange erinnert Achmatova daran, wie sie selbst nach einer der Verhaftungen ihres Sohns »siebzehn Monate« vor dem Gefängnis ausharrte – und wie sie dabei Teil einer ganzen

4 Eine Chronologie der Verhaftungen sowie eine prägnante historische Kontextualisierung findet sich in: Henseler, *Texte in Bewegung*, 112–113. Hinweise zur Biografie und Geschichte stützen sich im Folgenden auf: Hässner, *Anna Achmatova*; Kusmina, *Anna Achmatova*; Mandelstam, *Erinnerungen an Anna Achmatova*.

5 Die wechselvolle Geschichte von Verbot, Zensur, partieller Lockerung und erneuter Restriktion ist aufgearbeitet in: Kusmina, *Anna Achmatova*, 179–183, 212, 230–231, 252, 259–261, 282–299.

6 Vgl. ebd., 160.

7 Vgl. hierzu mit entsprechenden Belegen: Etkind, »Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses«, 383.

Gruppe war, insbesondere von Frauen, die im Ungewissen darüber verblieben, was mit ihren verhafteten Bekannten, Männern, Söhnen oder weiteren Angehörigen passierte.

Die Frage, worin die Zeit der Literatur bestehen kann, was von ihr bleibt oder mit ihr kommen mag, trifft in der von Achmatova zu Beginn des »Requiem«-Zyklus geschilderten Situation gleich auf eine ganze Reihe möglicher Antworten. Mit dem Motto erinnert Achmatova zunächst daran, dass ihr Aushalten der Situation selbst eine Form des Bleibens war: »*Ich blieb, wo mein Volk in seinem Leiden, / Bleib, wo mein Volk zu seinem Unglück war.*« Gleich danach schildert sie, dass der Terror, den sie explizit nennt, ein ganzes Kollektiv von Leidensgenoss:innen betraf. Diejenigen, die in der Schlange standen, wussten darum, dass auch indirekte Bestrafung eine Form von Terrorisierung war.

Die entscheidende Volte besteht allerdings darin, dass Achmatova in ihren Ausführungen bereits die Problematik eines möglichen *literarischen Bleibens* – der Erinnerungen – *in einer späteren Rezeption* antizipiert und in Form der Antizipation reflektiert. Die geschilderte Szene eines verhaltenen Dialogs am Ende des Auftakts »Statt eines Vorwortes« unterstreicht insbesondere, dass es eine *künftige* Erinnerung an die »schrecklichen Jahren des Justizterrors« nur geben kann, wenn diese Zeit von jemandem *bezeugt* wird – und wenn zudem ein derartiges Zeugnis *überliefert* wird, so dass es am Ende auch *rezipiert* werden kann. Im Fall der Literatur findet eine solche Überlieferung bestenfalls nicht nur mündlich, sondern im Medium der Schrift und schließlich des Drucks statt.

Die Frage der unbekanntten Frau – »Und Sie können dies beschreiben?« – und die ebenso lakonische wie selbstbewusste Antwort der Autorin Achmatova – »Ja« – rekurren unumwunden auf die Problematik der Bezeugung und Überlieferung. Dabei sollte nicht vergessen gehen, dass es sich bei dieser Szene, worauf die Datierung (»1. April 1957«) eigens hindeutet, um eine nachträgliche, zwei Jahrzehnte *nach* dem geschilderten Geschehen stattfindende Erinnerung handelt. Gerade über die Nachträglichkeit wird allerdings der konstruktive und reflexive Zug der gesamten Szene besser fassbar: Im Rückblick hebt Achmatova genau jene Aspekte der literarischen Kommunikation einer traumatisch zu nennenden Erfahrung hervor, die sich *auch* für eine künftige Rezeption und Erinnerung als entscheidend erweisen.

Hierzu gehören a) die (hier bedrohte) Möglichkeit einer *Ver-schriftlichung* des Erlebten, ebenso b) der Verweis auf ein wie auch immer zu konkretisierendes literarisches *Können* (»Sie können dies beschreiben?« »Ja«), c) die implizite *Dialogik*, die bereits zwischen diesen beiden Aspekten am Werk ist, dann aber auch d) die explizite Schilderung einer *Rezeptionssituation*, die ihrerseits die Potenz dazu hat, sich in einer (unserer) späteren Rezeption der Schilderung selbst wiederum ins Gedächtnis zu bringen: »Da glitt etwas wie ein Lächeln über das, was einmal / ihr Gesicht gewesen war.« Als letzten Punkt könnte man anführen, dass Achmatova durch die Art, *wie* sie die gesamte Szene schildert, zugleich e) einen *Beleg* für ihr literarisches Können liefert, das Geschehene in eine sprachliche, eine literarische Form zu bringen.

So gesehen versammelt das szenische Alibi-Vorwort (»Statt eines Vorwortes«) tatsächlich alle Elemente, die nötig sind, wenn sich eine Erinnerungspoetik, wie sie im »Requiem« dann tatsächlich entfaltet wird, durch die Zeit hindurch – also transaktuell – erhalten soll. Zu unterstreichen bleibt jedoch erneut, dass man es gerade hier bei Achmatova mit einer prekären, sogar äußerst prekären Art literarischer Dauerhaftigkeit zu tun hat: Nicht nur konnte Achmatova selbst sich im Moment der klandestinen Produktion nicht sicher sein, ob (beispielsweise) der von ihr nachträglich beschriebene Hoffnungsschimmer im Gesicht der erinnerten Frau in einer Zukunft auch bei einer größeren Anzahl denkbarer Leser:innen zu einer berührenden »Erhellung« würde führen können. Mit dem Hinweis auf den »Flüsterton« und die allumfassende »Erstarrung« macht die Szene auch deutlich, dass das »Ja« der Autorin einem Trotz abgerungen ist, dessen Kraft zur Provokation prinzipiell nicht unerschöpflich ist. Die Zukunft, also das, was kommt, lässt sich, auch hier, mit einem »Ja« nur erhoffen oder willkommen heißen, nicht aber vorherbestimmen.

Trotzdem – trotzdem! – oder eben deshalb arbeitet Achmatova im Stillen an ihrem »Requiem«. Der Titel deutet an, dass der Gedichtzyklus insgesamt als Trauerfeier oder als Totenmesse zu lesen ist: als Erinnerung an all jene, die den Terror nicht überlebt haben oder die man in der Zukunft – wie Achmatova selbst und die damals Ausharrenden und namenlos Bleibenden – erinnern sollte. Allein schon der Titel, der auf die Sprache der Liturgie verweist, brachte das Risiko mit sich, bei einer etwaigen Bekanntwerdung

im Kontext der damaligen Sowjetunion als Zeichen der Dissidenz gewertet zu werden. Entsprechend ist auch der Umstand, dass einige Gedichte erkennbar als Gebete formuliert sind, nicht etwa als Akt der Beschwichtigung, sondern als rebellisches Zeichen der Verzweiflung zu lesen. Die ewige Ruhe der Toten, die im kirchlichen Kontext und in der religiösen Tradition von Gott erbeten wird (*Requiem aeternam dona eis, Domine*), mag auch in Achmatovas »Requiem« erhofft werden. Unvergessen und konterkarierend am Werk bleibt dabei jedoch die Gewalt von »Schrecken, Furcht, Entsetzen«. ⁸ Diese drei Wörter stammen aus dem zweiteiligen »Epilog«, der das »Requiem« abschließt – hier im russischen Original sowie in der nach demselben Muster wie das Original gereimten Nachdichtung von Ludolf Müller:

Эпилог

EPILOG

1

1

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,

Ich kannte viele früh gewelkte Frauen,
Von Schrecken, Furcht, Entsetzen ausgeglüht.
Des Leidens Keilschrift sah ich eingehauen
Auf Stirn und Wangen, die noch kaum geblüht.

Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смешке дрожит испуг.

Ich sah manch junges Haar sich schnell verfärben,
Ein trübes Grau nahm Schwarz und Blond hinweg.
Ich sah manch frohes Lächeln plötzlich sterben
In trockenem Lachen zitterte der Schreck.

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной,
Под красною ослепшею стеною.

Nun heb' ich zum Gebete meine Hand,
Nicht nur für mich: Für jede, die dort stand,
In Winterkälte und im Sonnenbrand,
An jener blindgewordenen roten Wand.

1940

1940

8 Hier und im Folgenden: Achmatowa, »Requiem 1935–1957«, 180–183.

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:

И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,

И ту, что, красивой тряхнув головой,
Сказала: »Сюда прихожу, как домой«.

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,

Пусть так же они поминают меня
В канун моего поминального дня.

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условием – не ставить его

Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

Der Tag des Gedenkens ist wiederum da,
Ich seh' euch vor mir, wie ich damals euch sah:

Dich, die nur mit Mühe das Fenster erreicht,
Und dich, die du längst schon vom Tode gebleicht,

Und dich, die so schön, die so lieblich sah aus,
Die sagte: »Ich komme hierher wie nach Haus.«

Ich seh' euch, auch wenn mancher Name mir schwand
(Man riss uns das kleinste Papier aus der Hand!).

Ich habe für euch diesen Teppich gewebt
Aus dem, was ich damals gehört und erlebt.

Ich denke an euch überall, immerdar,
Vergesse euch auch nicht in neuer Gefahr.

Verstummt einst mein Mund, der zu sagen gewagt,
Was hundert Millionen nur schweigend geklagt,

Dann bitt' ich, dass *ihr* nun auch *meiner* gedenkt
Am Tage, an dem in das Grab man mich senkt.

Und will man dereinst mir ein Denkmal hier weihn,
So willige hiermit ich feierlich ein

Unter einer Bedingung: Dies Mal soll nicht stehn
Dort, wo ich die Sonne zuerst hab' gesehn –

Am Ufer des Meers, mir so nah, so verwandt,
Denn längst ist zerrissen zum Meere das Band;

Auch nicht in dem Park, den ich innig geliebt,
Wo ein Schatten, mich suchend, dem Gram sich ergibt –

Nein, hier, wo ich dreihundert Stunden einst stand,
Der Sohn hinter Mauern und Riegeln verschwand,

Aushalten

| | |
|--|---|
| Затем, что и в смерти блаженной боюсь | Dass auch noch im Tod ich ihn höre und seh', |
| Забыть громохание черных марусь, | Den schwarzen Gefangnen-Transport-Lkw, |
| Забыть, как постылая хлопала дверь | Noch zuknallen höre das schreckliche Tor |
| И выла старуха, как раненый зверь. | Und heulend im Jammer die Frauen davor. |
| И пусть с неподвижных и бронзовых век, | Und fließt von den ehernen Wimpern mir dann |
| Как слезы, струится подтаявший снег, | Der schmelzende Schnee, sieht's wie Tränen sich an. |
| И голубь тюремный пусть гулит вдали, | Vom Zuchthaus her klingt mir das »Ruckediguh«, |
| И тихо идут по Неве корабли. | Die Newa eilt rauschend dem Ozean zu. |

1940. *Marm*

März 1940

Zusammen mit dem Auftakt »Statt eines Vorwortes« bildet der »Epilog« die Klammer des »Requiem«-Zyklus, der ansonsten (nach einer weiteren »Widmung« und einer »Einführung«) aus zehn Gedichten besteht.

Wie alle Gedichte im »Requiem« ist auch der zweiteilige »Epilog« streng gereimt, wobei der Reim im Verbund mit der Metrik⁹ auch mnemotechnisch von Bedeutung ist: Die Gedichte lassen sich, auch wenn sie lang sind, gut merken. Unter Bedingungen, in denen das Schreiben und damit verbunden das Hinterlassen von materiellen Spuren eine Gefahr bedeuten, erweist sich die Merkbarkeit von Texten als »notwendig« im Wortsinn. Metrik und Rhythmik, die wie die wiederkehrende Struktur des Reims ein eigenes Feld literarischer Zeitgestaltung bilden, sind in den »Requiem«-Gedichten zeitlich »geerdet«, durchaus im Sinne der akmeistischen Poetik, allerdings unter ganz und gar veränderten Vorzeichen. Was einem als bloße Form vorkommen mag, hat einen existenziellen

9 Der forcierte fünfhebige Jambus in der hier wiedergegebenen deutschen Nachdichtung des ersten Teils durch Ludolf Müller findet in der russischen Vorlage allerdings keine Entsprechung. Hingegen findet sich der eher seltene vierfüßige Amphibrachys des zweiten Teils auch im russischen Original, ebenso die »männlichen« Reime. Efim Etkind hebt für den zweiten Teil hervor, dass Metrik und Reimschema »gewollt eintönige Wiederholungen und Parallelkonstruktionen« ermöglichen, »die an Beschwörungsformeln erinnern.« Deren »Ursprung« sieht Etkind in Fëdor Ivanovič »Tjutčevs philosophischem Gedicht »Son na more« [Traum auf dem Meer].« Etkind, »Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses«, 390.

Sinn. Das gilt auch für die poetische Bildsprache und die zahlreichen intertextuellen Bezüge, auf die noch zurückzukommen sein wird. Im »Requiem« sind zudem die meisten Gedichte mit einer Jahreszahl oder sogar einem genauen Datum versehen, so dass man es insgesamt mit sehr unterschiedlichen Markierungen sowie einer außerordentlich vielschichtigen Gestaltung von Zeit und Zeiterfahrung zu tun hat.

Im Folgenden soll die Aufmerksamkeit zuerst auf zwei besonders einprägsame Elemente der poetischen Gestaltung und Reflexion von Zeitlichkeit gelegt werden: zum einen auf die Bildlichkeit der erinnerten Verfallsprozesse im ersten »Epilog«-Gedicht, zum anderen auf die Fortsetzung der zu Beginn gelegten Spur einer transaktuellen Erinnerbarkeit im zweiten »Epilog«-Gedicht. Dort findet diese Spur eine Fortsetzung in einer explizit formulierten Hoffnung Achmatovas, ein etwaiges künftiges Denkmal für sie möge nicht an einem beliebigen Ort, sondern am Ort des Gefängnisses aufgestellt werden, vor dem sie selbst lange Stunden ausgeharrt hatte. Nach einer Erörterung der komplexen Zeitstruktur und Intertextualität dieser Antizipation wird im weiteren Fortgang dieses Kapitels am Beispiel des Widmungsgedichtes »Wahrlich« (1965) von Ingeborg Bachmann (»für Anna Achmatowa«) die Frage leitend sein, wie in diesem Gedicht von Bachmann wiederum die Erinnerung an Achmatova und ihre Dichtung aufgenommen und reflektiert und somit in einem zeitdurchgreifenden Dialog fortgeführt wird.

Verblüffend an der Bildlichkeit der ersten Strophe – »Des Leidens Keilschrift sah ich eingehauen / Auf Stirn und Wangen, die noch kaum geblüht« – ist der Umstand, dass die herangezogene Metapher der Keilschrift das Gedicht als Gedächtnisschrift¹⁰ und

10 ›Gedächtnisschrift‹ ist hier mit Absicht in einem weiten Sinn verstanden. Selbst wenn alle »Requiem«-Gedichte *nur* im Gedächtnis von Achmatova sowie über diejenigen, die sie auswendig konnten, erinnert und überliefert geblieben wären, hätten diese im Gedächtnis der einzelnen Menschen eine Spur hinterlassen (müssen), die man im Anschluss an Sigmund Freuds »Notiz über den Wunderblock« (1925) mit gutem Gewissen als ›Schrift‹ bezeichnen kann: als Gedächtnisschrift eben. Verändert hat sich allerdings mit dem Druck der »Requiem«-Gedichte, ihren Übersetzungen in verschiedene Sprachen sowie schließlich mit den elektronischen Übertragungen nicht nur die Reichweite im Verbund mit dem Aspekt der Verdauerung durch Multiplikation, sondern ihr Status als Text: dass sie überhaupt jenseits einer persönlichen Weitergabe rezipiert und somit in Umlauf gebracht werden konnten. Die Erstpublikation des »Requiem«-Zyklus

Zeugnis einer *anderen* Schrift lesbar macht. Diese andere Schrift ist *biografisch* im Wortsinn: Sie weist nicht eine literarische Form auf, nach Auskunft des Gedichtes hat sie sich vielmehr als Folge von »Schrecken, Furcht, Entsetzen« ins Leben selbst eingezeichnet. Folgt man der Beschreibung des Gedichtes, dann bleibt das Leid des Lebens der evozierten Frauen in den verfallenen, rasch gealterten Gesichtern, auf denen es seine Spuren hinterlassen hat, *ablesbar* (im russischen Original ist in der ersten Zeile explizit von »Gesichtern« die Rede: лица).¹¹

Doch *wie* ist das Verhältnis von Keilschrift (Metapher) und Gedichtsschrift (Ort der Emergenz oder des Einsatzes von Metaphern sowie anderer Formen von Bildlichkeit) genau zu lesen? Was hat es mit dem Verhältnis von Gesicht und Gedicht auf sich? Zunächst könnte man sagen, dass der »Epilog« in Analogie zur Eingangssequenz »Statt eines Vorwortes« programmatisch als Zeugnistext ausgewiesen ist: »Ich kannte viele früh gewelkte Frauen«. Dieses Kenntnis wird durch das sprechende »Ich« bezeugt – und dieses wiederum durch die Gedächtnisschrift dokumentiert, die das Gedicht *ist*. Auch das Bild der »Keilschrift« (клинописи) ist ein durchs »Ich« *bezeugtes* Bild: »Des Leidens Keilschrift sah ich eingehauen«. Die früh verfallenen Frauengesichter sind der impliziten Bildlogik zufolge durch die Keilschrift des Leidens gezeichnet und geprägt.

In der Geschichte der Schrift gehört die Keilschrift zu den frühesten überlieferten Schriftformen. Sie entsteht dadurch, dass Keile in eine Oberfläche (oft Ton) gedrückt werden und dort einen vertieften Abdruck hinterlassen. Die Metapher von der Keilschrift des Leidens überträgt diesen Vorgang der Prägung auf den Bereich der Physiognomie. Schrift, seit jeher auch Zeichen von Herrschaft und Gewalt, figuriert in Achmatovas »Epilog« als Verbildlichung einer andernfalls schwer zu beschreibenden Gewalt, die sich direkt auf die von ihr betroffenen Subjekte auswirkt: Den Frauen

erfolgt 1963 (also noch zu Lebzeiten Achmatovas, allerdings zunächst ohne ihr Wissen) in einer deutschen Übersetzung in München, 1964 in einer zweisprachigen Publikation (russisch/deutsch) in Frankfurt am Main. In der damaligen Sowjetunion erschien das »Requiem« erst 1987, einundzwanzig Jahre nach Achmatovas Tod. Vgl. zur Druckgeschichte zusammenfassend und mit weiteren Angaben: Henseler, *Texte in Bewegung*, 114.

11 Rosemarie Düring und Siegfried Heinrichs übersetzen entsprechend wörtlicher: »Ich erfuhr, wie Gesichter verfallen« (Achmatowa, *Requiem*, 37) bzw. »Ich sah Gesichter verfallen« (Achmatowa, *Requiem. Gedichte*, 39).

vor dem Gefängnis, denn um diese handelt es sich erneut, steht der Schrecken dieser Gewalt – »Schrecken, Furcht, Entsetzen« – *ins Gesicht geschrieben*.

Die metaphorische Schrift im Gesicht sowie das damit verbundene Leiden wären jedoch unlesbar, unbezeugt, der Vergänglichkeit vollkommen ausgeliefert, wenn es nicht die buchstäbliche und vergleichsweise zukunftssträchtige Gedächtnisschrift des Gedichtes gäbe, die einen Bericht davon ermöglicht. Das »Ich«, mit dem Achmatova sich inszeniert, ist Teil dieser Gedächtnisschrift. Achmatova erscheint in diesem »Ich« als Dichterin, die nicht nur andere Texte, sondern ebenso die sie umgebenden Menschen »liest«. Im ersten »Epilog«-Gedicht bildet die »Keilschrift« des Leidens die unheimliche, katastrophische und existenzielle Kehrseite der Gedichtsschrift, deren geradezu brutale formale Perfektion in Metrik, Reim und Strophengliederung mit dazu beiträgt, dass das evozierte Entsetzen auch in der Lektüre des Gedichtes spannungsreich bemerkbar bleibt.

Liest man das erste »Epilog«-Gedicht als poetisch gestaltete und gestaltende Übertragungsstation einer Affektbewegung, dann muss die prospektive Aussicht auf Lektüre oder überhaupt auf Rezeption notwendig Bestandteil der Poetik sein. Es erstaunt deshalb nicht, dass diese tendenziell künftige Ausrichtung auch an den Verben und Verbformen nachzuvollziehen ist, die vom Präteritum zu Beginn der ersten Strophe (Узнала я: »Ich kannte« bzw. »ich erfuhr«) in präsentische Rede übergeht: Die evozierte »Keilschrift« des Leides erweist sich dabei als Medium einer Übertragung, die in die Gegenwart des Gedichtes und die Möglichkeit seiner prinzipiell künftigen Rezeption und somit Erinnerung hineinreicht. In der dritten Strophe findet eine vergleichbare Bewegung des Transfers statt: »Nun heb' ich zum Gebete meine Hand, / Nicht nur für mich: Für jede, die dort stand«. Diese Fürsprache in Form eines dissidentischen Gebets, das in der Gegenwart des Gedichtes stattfindet, weist erneut nicht nur zurück in die Vergangenheit, die in dieser Fürsprache vergegenwärtigt wird und die Situation der Frauen vor dem Gefängnis noch einmal in Erinnerung ruft. Als Gedichtgebet ist die Fürsprache auch adressierungsoffen und somit zukunftsaffin: Selbst wenn »Gott« an dieser Stelle explizit adressiert wäre, müsste mitbedacht werden, dass das Gedicht, zumal in seiner schriftlichen und schließlich veröffentlichten Form, auch und zunächst eine

Zeugnisfunktion aufweist, die insgesamt auf eine künftige Erinnerbarkeit – am Ende durch Leser:innen – ausgerichtet ist.

Diese Tendenz wird noch deutlicher im zweiten »Epilog«-Gedicht, das zugleich den Schluss des »Requiem«-Zyklus insgesamt bildet. Das Schlussgedicht nimmt die in den Gedichten zuvor erinnerten Szenen wieder auf und führt den Akt des Erinnerns auch performativ weiter: »Der Tag des Gedenkens ist wiederum da, / Ich seh' euch vor mir, wie ich damals euch sah« (Опять поминальный приблизился час. / Я вижу, я слышу, я чувствую вас). Wörtlich übersetzt lautet der zweite Vers dieser ersten Strophe so: »Ich sehe, ich höre, ich fühle euch.«¹² Mit allen drei genannten Sinnen wird demnach erinnert. Dabei zielt die Erinnerung durchaus auf einzelne Individuen, wie die konkreten Beschreibungen und Evokationen in den folgenden Strophen dann deutlich machen.

Daraus lässt sich folgern, dass die Erinnerungspoetik des gesamten »Requiem«-Zyklus nicht nur auf die Erinnerbarkeit (überhaupt) einer historisch entsetzlichen Situation zielt, sondern ausgehend davon auch auf eine bestimmte *Form* von Erinnerung und Gedächtnis: Das am Ende bestenfalls kollektive Gedächtnis¹³ soll seinerseits nicht einfach Akte der Erinnerung an eine Kollektivmasse, sondern *an einzelne Individuen* – und ebenso *von* einzelnen Individuen wie der Autorin selbst und schließlich den einzelnen Leser:innen – strukturieren und motivieren. Es geht demnach um eine Pluralität von Individuen, die vom Gedicht ›in Anspruch‹ genommen wird. In der fünften Strophe liefert Achmatowa für diesen Vorgang die passende poetologische Metapher: »Ich habe für euch diesen Teppich gewebt / Aus dem, was ich damals gehört und erlebt.«¹⁴ (Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов.)

12 So übersetzt auch Düring den Vers (vgl. Achmatowa, *Requiem*, 37). Und Heinrichs noch knapper: »ich sehe, höre, fühle euch« (Achmatowa, *Requiem. Gedichte*, 41).

13 Folgt man dem von Jan Assmann entwickelten Modell einer Zweiteilung des ›kollektiven‹ Gedächtnisses in ein (alltägliches) ›kommunikatives‹ und in ein (breiter objektiviertes) ›kulturelles‹ Gedächtnis (vgl. Assmann, »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«), geht es bei Achmatowa gerade um die Ermöglichung des einen (kulturellen) Gedächtnisses über das andere – die Gewährleistung überhaupt eines kommunikativen Gedächtnisses.

14 Düring übersetzt, auch hier, wörtlicher: »Für sie webte ich ein breites Tuch / Aus armseligen Wörtern, von ihnen gehört.« Achmatowa, *Requiem*, 41. Die Verwendung der 2. Person Plural (statt der 3.) in der Nachdichtung von Müller weist hier wie im Folgenden jedoch den Vorzug auf, dass sie die bei Achmatowa ange-

Die Metaphern des Webens (соткать) und des Teppichs (genauer: der Hülle oder Decke – покров) erinnern an die lange Tradition der Textmetaphern, deren Bildlichkeit schon für die Etymologie des Wortes ›Text‹ (текст) als (lat.) ›textum‹ (Gewobenes, Gewebe, Tuch) kennzeichnend ist.¹⁵ Entscheidend ist hier allerdings, dass die einzelnen Stränge des Gedichtgewebes explizit als das vom Sprechenden Ich damals *Gehörte* deklariert sind. Dieses wird demnach über einen Akt auditiver ›Vertextung‹ erinnert, bezeugt und schließlich (idealerweise) lesbar gemacht und mit einer gewissen Haltbarkeit versehen.¹⁶ Erneut zeigt sich an dieser Stelle die stark ausgeprägte Reflexivität des »Requiem«-Zyklus. Die Sorge um die Erinnerbarkeit artikuliert sich in jeder Strophe von Neuem.

Nicht vergessen geht im Akt der Vergegenwärtigung auch der Umstand, dass die materialen Umstände des Schreibens und der Überlieferung vollkommen unsicher waren. Was in schriftlicher Form als Gedächtnisstütze hätte fungieren können oder sollen, war ständig der Gefahr ausgesetzt, beschlagnahmt zu werden: »Ich seh' euch, auch wenn mancher Name mir schwand / (Man riss uns das kleinste Papier aus der Hand!)« (Хотелось бы всех поименно назвать, / Да отняли список, и негде узнать.) Von dieser Gefahr her wird verständlich, warum die *Sorge* um Erinnerbarkeit auch (und wohl sogar zunächst) die Zukunft des Gedichtes und damit verbunden die seiner Autorin betrifft: Wer wird das alles lesen und

legte Ansprachestruktur auch in den folgenden Versen explizit macht und performativ umsetzt, wenn auch um den Preis der (allerdings kalkulierten) Abweichung von der Vorlage. Interessant ist, dass sowohl die Nachdichtungen von Müller und Heinrichs als auch die Übersetzung von Düring in den folgenden Versen zur 2. Person Singular wechseln, obschon Achmatova auch dort keine explizite Du-Anrede formuliert. Die Übertragungen entwickeln hier alle eine eigene Poetik der Adressierung. Es liegt nahe, die stärkere Dialogisierung in den Übertragungen als Akt der Kompensation gegenüber der Distanz der Vorlage zu lesen. Und darin wäre wiederum (indirekt) auch eine Nähe zur Poetik der Vorlage auszumachen.

15 Eine hier nicht weiter zu verfolgende Fährte führt zu den Selbstinszenierungen Achmatovas, die sich häufig mit einem Tuch (Schultertuch) fotografieren ließ, wobei Tücher in einer ganzen Reihe von ›Texten‹ Achmatovas vorkommen und somit auch eine intertextuelle Lektüre der unterschiedlichen Stellen mit Tüchern oder Geweben nahelegt. Vgl. hierzu ausführlicher: Gölz, »Autor(in) im Spiegel«, 221–232. Gleichwohl (oder erst recht) bleibt die Stelle im *Requiem* aufgrund ihrer historischen Situiertheit auch innerhalb des Gewebes der Achmatova-Texte spezifisch.

16 Die, wie es im Original heißt, »armen [...] Worte« (бедных [...] слов) sind dazu nicht von sich aus in der Lage. Die Notwendigkeit einer Haltbarmachung erweist sich dadurch als noch dringlicher.

somit erinnern können? Und wer wird sich – und wie? – an die Autorin erinnern können, die als medial fortbestehendes »Ich« des Gedichtes weiterhin (das heisst: solange es das Gedicht gibt) die abwesend-anwesend bleibende Instanz der Bezeugung und Erinnerung dargestellt haben wird?

Wie bereits in der Eingangssequenz »Statt eines Vorwortes« deutlich geworden ist, weiß Achmatowa noch und gerade in den Momenten existenzieller Gefahr ihren Status als Dichterin durchaus selbstbewusst einzuschätzen (»Sie können dies beschreiben?« »Ja«). Am Schluss des »Requiem«-Zyklus kehrt die Vision einer – diesmal antizipierten – Außenperspektive gegenüber der Dichterin wieder. Zunächst geht es um die für die entwickelte Erinnerungspoetik zentrale Komponente, dass nicht nur die Dichterin sich an ihre Zeitgenoss:innen erinnert: »Ich denke an euch überall, immerdar, / Vergesse euch auch nicht in neuer Gefahr.« Vielmehr sollte in der Zukunft auch umgekehrt¹⁷ eine Erinnerung an die Dichterin und somit wiederum eine Erinnerung an deren Erinnerungen – also über den Tod Achmatovas hinaus – möglich werden:

| | |
|-------------------------------------|--|
| И если зажмут мой измученный рот, | Verstummt einst mein Mund, der zu sagen gewagt, |
| Которым кричит стомиллионный народ, | Was hundert Millionen nur schweigend geklagt, |
| Пусть так же они поминают меня | Dann bitt' ich, dass <i>ihr</i> nun auch <i>meiner</i> gedenkt |
| В канун моего поминального дня. | Am Tage, an dem in das Grab man mich senkt. |

Die poetische Vorwegnahme des eigenen Todes verdeutlicht noch einmal die Gefahr, die das eigene Verstummen mit sich bringen kann: das abermalige Verstummen oder Verhallen¹⁸ somit auch jener Stimmen, die im Gewebe der Gedichterinnerung bezeugt

17 Diese Umkehrung – das Gebet oder die Bitte *für* Achmatowa – wird im zweiten Gedicht des »Requiem«-Zyklus schon anvisiert. Dort erhofft das sprechende »Ich«, markiert als Stimme der Autorin, bereits die Fürbitte anderer *für sich*: »Diese kranke Frau bin ich, / Betet [...] für mich!« (Эта женщина больна [...] / Помолитесь обо мне.) Achmatowa, »Requiem 1935–1957«, 168–169.

18 Die hier wiedergegebene deutsche Nachdichtung von Müller weicht an der Stelle mit dem Verstummen von der russischen Vorlage markant ab. In letzterer ist davon die Rede, dass die »hundert Millionen Menschen« *mit* dem gequälten Mund der Dichterin schreien. Dürings Übersetzung trifft hier die Vorlage am besten: »Und wenn man mir meinen gequälten Mund zudrückt, / Mit dem ein Hundertmillionenvolk schreit« (Achmatowa, *Requiem*, 39).

werden sollten. Vergegenwärtigt man sich das angegebene Entstehungsjahr der beiden »Epilog«-Gedichte (1940), das noch weit vor demjenigen des schließlich eröffnenden »Requiem«-Vorspanns (1957) liegt, dann erweist sich die Sorge um die Erinnerbarkeit als noch viel berechtigter. Gar an eine Drucklegung des Gedichtes war in dieser Zeit überhaupt nicht zu denken.¹⁹ Für Achmatova bedeutete dies auch den weitgehenden Ausschluss aus dem literarischen »Betrieb« sowie, damit verbunden, aus dem literaturkritischen und -wissenschaftlichen Diskurs – zumindest in der damaligen Sowjetunion.²⁰

In einem weiteren Schritt geht die antizipierte Außenperspektive und die damit verbundene Hoffnung auf eine Gedenkmöglichkeit noch deutlich über den Tod hinaus. Während es zutrifft, dass in anderen Teilen des »Requiem«-Zyklus das »Ich« der einzelnen Gedichte, das man nur bedingt als »lyrisches Ich« bezeichnen mag,²¹ selbst im Verfall begriffen und zuweilen wie von außen

19 Daran ändert auch nichts, dass ein Band mit (anderen) Gedichten Achmatovas im Jahr 1940 erscheinen konnte. Vgl. Kusmina, *Anna Achmatova*, 179–183. Eine Publikation der »Requiem«-Gedichte wäre zu dieser Zeit in der Sowjetunion vollkommen unmöglich gewesen. Nähere Informationen hierzu gibt: Mandelstam, *Erinnerungen an Anna Achmatova*, 16, 20, 47.

20 1984 – also noch während der Zeit der Sowjetunion – hält der aufgrund von Repressionen selbst aus der UdSSR emigrierte Literaturwissenschaftler und Übersetzer Efim Etkind bündig fest: »in der UdSSR existiert das Poem »Requiem« nicht – die Literaturwissenschaftler hatten nicht die Möglichkeit, es zu studieren.« Etkind, »Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses«, 361. Doch auch im »Westen«, so hält Etkind im selben Jahr fest, »hat man sich wenig mit dem Schaffen von Anna Achmatova auseinandergesetzt: Anziehend wirkte hauptsächlich ihre Biographie, ihre Beziehungen zu Zeitgenossen, die Bewertung von Schriftstellern der Emigration. Die Untersuchung der Poetik von Anna Achmatova und ihrer speziellen künstlerischen Weltanschauung ist eine Aufgabe, die der Zukunft angehört.« Ebd., 361–362.

21 Als Margarete Susman 1910 den Begriff des »lyrischen Ichs« in die literaturwissenschaftliche Diskussion einbrachte, kam es ihr gerade darauf an, dass dieses Ich »kein Ich im realen empirischen Sinne, sondern [...] Ausdruck, [...] Form eines Ichs ist.« Susman, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, 19. Das »lyrische Ich« bewahre »völlig unabhängig von seinen individuellen oder allgemeinen Inhalten seinen rein formalen Charakter« (ebd.). Während auch für Achmatovas »Requiem« zutrifft, dass das dort jeweils sprechende »Ich« ein »erschaffenes Ich« ist, so wird doch gerade der *Bezug* zum »Ich im realen empirischen Sinne« fortlaufend betont. Bereits für die frühen Gedichte von Achmatova gilt jedoch, dass die »lyrische Persona«, wie Christine Gözl schreibt, »in Achmatovas Texten weit mehr als nur ein klassisches lyrisches Ich ist«: »Die *lyrische Persona*« Achmatovas, so Gözl weiter, »stellt nicht nur das Perspektivezentrum des Textes dar, sie ist nicht allein die lyrische Sprecherin, sondern sie agiert zudem als perspektivierte Heldin in der von ihr *erzählten* Welt. Die von den Texten entworfene lyrische Persona

beschrieben erscheint,²² ist es im zweiten »Epilog«-Gedicht ebenso wie im Vorspann »Statt eines Vorwortes« doch erkennbar gerade die Autor:innenfunktion, die von Achmatova in der »Ich«-Rede poetisiert wird. Dabei geht der Bezug zu den realen historischen Gefahren sowie den manifest prekären Umständen der literarischen Produktion im Akt dieser Poetisierung nicht etwa verloren, sondern er wird gerade dadurch und darin eigens reflektiert. Die Ineinsetzung der Dichterin Achmatova mit dem »Ich« des Gedichtes erweist sich somit nicht als unzulässig, sondern als konsequent und triftig, sofern man dabei nicht vergisst, dass die Autorin nicht außerhalb des beschriebenen Vorgangs steht, sondern auch und gerade in den erkennbar *inszenierten Momenten*²³ Teil davon ist.

Genau in der Mitte des zweiten »Epilog«-Gedichtes, in der neunten der insgesamt siebzehn Strophen (Doppelverse) weitet sich die antizipierte Außenperspektive derart aus, dass Achmatova vorausblickend die Möglichkeit bejaht, dass man ihr zukünftig ein Denkmal errichten möge: »Und will man dereinst mir ein Denkmal hier weihn, / So willige hiermit ich feierlich ein«. Die folgenden Strophen formulieren dann die gewünschte Bedingung, unter der dies geschehen soll: Nicht dort, wo die Autorin geboren wurde (in der Nähe von Odessa, der heutigen Ukraine), sollte dies geschehen, auch nicht an dem Ort, an dem Achmatova aufwuchs (Zarskoje Selo, Zarenstadt, heute nach dem Dichter Puškin benannt), sondern beim Gefängnis von Sankt Petersburg: »hier, wo ich dreihundert Stunden einst stand, / Der Sohn hinter Mauern und Riegeln verschwand«.

Das im Motto des »Requiem«-Zyklus bereits betonte *Bleiben* am Ort des Unglücks soll sich demnach noch über Achmatovas Tod hinaus erstrecken und von dort her die Erinnerung weiterhin wachhalten. Allerdings bleibt das Adverb »hier« auch im Russischen (здесь) doppeldeutig. Denn der Ort des imaginären Denkmals bezieht sich zwar offensichtlich auf den Ort des Gefängnisses. *Zugleich* aber kennzeichnet »hier« den Ort des Gedichtes, das sich

ist ausgestattet mit einer spezifischen Stimme, mit in den einzelnen Gedichten wiederkehrenden Attributen, sie hat eine typische Gestalt und charakteristische Gesten.« Gözl, »Autor(in) im Spiegel«, 210.

22 Das trifft insbesondere auf die mit der Nummer 2 und 3 versehenen Gedichte des »Requiem«-Zyklus zu. Vgl. Achmatowa, »Requiem 1935–1957«, 168–169.

23 Eine umfassende Rekonstruktion und Analyse von Achmatovas poetischen Selbstinszenierungen (vgl. hierzu auch Anm. 21) unternimmt Christine Gözl in ihrer Studie *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*.

damit selbst als Denkmal erweist. Nur wenn (auch) das Gedicht selbst als Denkmal infrage kommt, wenn der Ort des Gefängnisses und die Memorialtopologie des Gedichtes sich wechselseitig durchdringen, wird im Übrigen auch verständlich, wie die in den letzten Strophen evozierten Ereignisse auch *für* die (dann tote) Autorin noch als Erinnerungen gelten können:

| | |
|---------------------------------------|--|
| Затем, что и в смерти блаженной боюсь | Dass auch noch im Tod ich ihn höre und seh', |
| Забуть громыхание черных марушь, | Den schwarzen Gefangnen-Transport-Lkw, |
| Забуть, как постылая хлопала дверь | Noch zuknallen höre das schreckliche Tor |
| И была старуха, как раненый зверь. | Und heulend im Jammer die Frauen davor. |

Die letzten beiden Strophen zeichnen wiederum das Bild einer figürlichen Statue der Autorin, eine Außenperspektive erneut, von der her der schmelzende Schnee im Gesicht wie Tränen erscheint. Am Ende fließt alles den Fluss Neva hinunter ins Meer, und das Gurren der Gefängnistauben («Ruckediguh») verschwindet allmählich in der Stille.

Was davor passiert, ist hochgradig komplex. Die zahlreichen intertextuellen Verweise, auch diejenigen auf ihr eigenes Werk, wurden in der Forschung umfassend aufgearbeitet. Die aus dem »Poem ohne Held« (Поэма без героя) herrührende Metapher von der »Schatulle mit dreifachem Boden« (У шкатулки ж тройное дно)²⁴ erweist sich auch hier als triftig und unterstreicht jenen Aspekt der Erinnerungspoetik, der die Gedächtnisfunktion des Textes selbst betrifft: der Gedichttext – das Gedichtgewebe – als Modus der Erinnerung an andere Texte und damit einhergehend auch der zukunftsgerichteten Einschreibung in die literarische Tradition. Die doppelte zeitliche Ausrichtung, in die Vergangenheit der Texte und in die Zukunft der möglichen Rezeptionen, lässt sich an den »Epilog«-Strophen zum imaginären Denkmal besonders gut aufweisen.

24 Achmatowa, »Poem ohne Held. Triptychon 1940–1962«, 230 (russisch) und 231 (deutsch, hier modifiziert). Vgl. zur Intertextualitätsdebatte rund um das Werk Achmatovas insgesamt: Henseler, *Texte in Bewegung*, 24–29, spezifisch zum »Requiem«: Peters, »Poesie als Erinnerung«.

In der Forschung wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass die Denkmal-Strophen im zweiten »Epilog«-Gedicht als Replik auf das berühmte Denkmal-Gedicht von Aleksandr Puškin zu lesen sind.²⁵ Über Puškin verfasst Achmatova schon 1933 einen Aufsatz und Ende der 1940er Jahre zwei weitere Studien.²⁶ Im »Requiem« steckt bereits das (hier nicht diskutierte) Widmungsgedicht²⁷ im Anschluss an den Vorspann »Statt eines Vorwortes« voller Puškin-Reminiszenzen. Das von Puškin 1836 – wenige Monate vor seinem Tod – geschriebene Denkmal-Gedicht verweist seinerseits wiederum auf das im vorangegangenen Kapitel erörterte Horaz-Gedicht (»Exegi monumentum aere perennius«), zudem auf das noch näher an Horaz angelehnte Denkmal-Gedicht von Gavriil Romanovič Deržavin.²⁸ Liest man diese Bezüge mit, erweisen sich die Denkmal-Strophen im abschließende »Epilog«-Gedicht von Achmatova tatsächlich als eine »Schatulle mit dreifachem Boden«.

Wie sehr sich Achmatova allerdings von Puškin (und via Puškin ebenso von Horaz und Deržavin) entfernt hat, wird schnell deutlich, wenn man das Puškin-Gedicht auf die in ihm formulierte Rezeptionsphantasie hin liest:

Exegi monumentum.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,

Exegi monumentum.

Ein Denkmal schuf ich mir, von keiner Hand erhoben,
Das Volk tritt seinen Pfad zu ihm aus eigener Kraft,
Unbändigen Hauptes hebt es höher sich nach oben
Als Alexanders Säulenschaft

Oh nein, ganz sterb ich nicht – im heiligen Leierklange
Lebt meine Seele fort, die aus dem Staube strebt –
Und rühmen wird man mich auf dieser Welt, solange
Auch nur ein einziger Dichter lebt.

Ich weiß: mein Name wird im großen Reich der Russen
In jeder Zunge einst von jedem Volk genannt,

25 Vgl. hierzu stellvertretend: Peters, »Poesie als Erinnerung«, 355–358.

26 Vgl. Kusmina, *Anna Achmatova*, 253.

27 Achmatowa, »Requiem 1935–1957«, 165–165.

28 Auch mit Deržavins Dichtung war Achmatova vertraut. Vgl. Kusmina, *Anna Achmatova*, 259.

| | |
|--|---|
| И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой Тунгус, и друг степей калмык. | Vom stolzen Slawenstamm, von Finnen, von Tungusen Und im kalmückischen Steppenland. |
| И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал, Что в мой жестокий век восславил я Свободу И милость к падшим призывал. | Und lang wird liebend mich das Volk im Herzen tragen, Weil ich mit meinem Lied erweckt, was lange schlief, Weil ich die Freiheit pries in mitleidlosen Tagen Und für die Schuld um Gnade rief. |
| Веленью божию, о муза, будь послушна, Обиды не страшась, не требуя венца, Хвалу и клевету приемли равнодушно И не оспаривай глупца. ²⁹ | Gehorch, o Muse, nur dem Rufe deines Gottes, Du darfst auf Kränkung nicht und nicht auf Kränze sehn, Gelassen hör den Spruch des Lobes und des Spottes Und lass die dummen Narren stehn. |

Das »Denkmal« (памятник), von dem Puškin spricht, ist auch hier, wie schon bei Horaz, das Gedicht selbst – und *pars pro toto* das literarische Vermächtnis des Autors insgesamt. Das gilt zwar in gewisser Hinsicht auch für Achmatova. Aber in ihrem Gedicht, dem »Epilog«, erscheint das imaginäre Denkmal doch *auch* als ein räumlich gefestigtes Denkmal, und zwar an einem bestimmten Ort: dem Kresty-Gefängnis in Sankt Petersburg, das heute noch steht. Zwar nicht unmittelbar vor dem Gefängnis, aber doch direkt gegenüber auf der anderen Flussseite der Neva gibt es seit 2006 sogar ein »echtes« Achmatova-Denkmal, auf dessen voluminösem Steinsockel die letzte Strophe des ersten »Epilog«-Gedichtes eingehauen und somit für alle dort Innehaltenden lesbar ist. Achmatovas Vision hat sich auf diese Weise auch in der realen Topografie der Stadt materialisiert.

Während Puškin das Selbstlob von Horaz im Grunde noch steigert, so etwa, indem er – panslawisch überhöht – das künftige »Volk« (народ) bereits auf seiner Seite zu wissen glaubt, rechnet Achmatova im »Epilog« zwar ebenfalls mit Menschen, die sich ihrer und ihrer Dichtung erinnern werden – und womöglich sogar, wie am Ende tatsächlich geschehen, ein reales Denkmal errichten wollen. Aber Achmatova sieht sogleich die Gefahr, dass eine derartige Erinnerung von dem ablenken könnte, worum es ihr in ihrer Dichtung und

29 Puschkin, *Die Gedichte*, 950 und 952 (russisch), 951 und 953 (deutsch). Die Bezüge von Puškin zu Deržavin und Horaz sind umfassend aufgearbeitet in: Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 280–344.

spezifisch im »Requiem« vor allem geht, auch und gerade über ihren Tod hinaus: die Erinnerung an die Verbrechen der Stalin-Zeit, die sie auch in der realen Welt, an einem konkreten Ort, der *zugleich* jener des Gedichtes ist, aufrechterhalten möchte.

Indem das heutige Denkmal in Sankt Petersburg das »Requiem« *zitiert*, hat sich im Grunde auch das Gedicht als Denkmal (im Denkmal) noch einmal materialisiert, ohne dass es auf diese Form der Materialisierung beschränkt bliebe. Denn das Gedicht bleibt in seinen inzwischen unzähligen Übersetzungen und Reproduktionen ja ortsungebunden lesbar. Ob es tatsächlich gelesen wird und ob die anvisierten Erinnerungen entsprechend wachgehalten werden, liegt jedoch auch hier, wie immer, außerhalb jeglicher auktorialen Verfügungsgewalt.

Allerdings zeichnet sich Achmatovas »Requiem« im Unterschied zu den Denkmal-Gedichten von Puškin und Horaz gerade durch eine artikulierte Einsicht in diese Unverfügbarkeit aus. Die Bitte – »Dann bitt' ich, dass ihr nun auch meiner gedenkt« (Пусть так же они поминают меня) – galt jedenfalls Achmatova selbst nicht als bereits erfüllt. Es sind vielmehr Aufforderungen, Appelle, die in die Zukunft gerichtet sind und die am Ende – bestenfalls – einen Erinnerungsakt in Gang setzen: einen Erinnerungsakt, der für Achmatova alles andere als selbstverständlich war, wobei das Wissen um diese Unselbstverständlichkeit für die gesamte Erinnerungspoetik des Gedichtes in seiner doppelten zeitlichen Ausrichtung zentral ist.

*

Wie auf diese Situation antworten? In Ingeborg Bachmanns Gedicht »Wahrlich« aus dem Jahr 1964/65 findet Achmatovas Bitte aus dem »Requiem«, »dass ihr nun auch meiner gedenkt«, eine frühe Erwiderung, bewusst oder unbewusst. Denn es ist nicht klar, welche Texte von Achmatova Bachmann zum Zeitpunkt der Niederschrift tatsächlich bereits kannte. Fest steht aber doch Folgendes: Achmatovas »Requiem« erscheint überhaupt zum ersten Mal – in einer deutschen Übersetzung – 1963,³⁰ Ende 1964 kommt es anlässlich der Verleihung des Premio Taormina an Achmatova

30 Vgl. hierzu die Hinweise und weiterführenden Belege in Anm. 10.

zu einer persönlichen Begegnung zwischen den beiden Dichterinnen. In Rom und Sizilien ist Bachmann die persönliche Begleiterin von Achmatova.³¹ Für die Preisverleihung am 12. Dezember 1964 in Taormina schreibt Bachmann das »Wahrlich«-Gedicht und liest es auch vor. Auf Deutsch und in italienischer Übersetzung erscheint es kurz darauf in der Januar/Februar-Nummer 1965 der Zeitschrift *L'Europa Letteraria, Artistica, Cinematografica*. Bereits 1966 (dem Todesjahr Achmatovas) und dann 1967 kommt es schließlich zu einer folgenreichen Auseinandersetzung Bachmanns mit dem Piper-Verlag, die sich um eine neue Übersetzung von Achmatovas »Requiem« dreht und die darauf schließen lässt, dass Bachmann bereits zuvor genaue Kenntnisse davon hatte.³²

Wahrlich
für Anna Achmatowa

Wem es ein Wort nie verschlagen hat,
und ich sage es euch,
wer bloß sich zu helfen weiß
und mit den Worten –

31 Vgl. Larcati, »Ingeborg Bachmanns italienische Korrespondenz«, 49.

32 Zwar ist nicht auszuschließen, dass Bachmann sich in ihrem Gedicht (auch auf die in der Zeitschrift *L'Europa Letteraria, Artistica, Cinematografica* unmittelbar davor (in italienischer Übersetzung) wiedergegebenen »Mitternachtsgedichte« (Полночные стихи) von Achmatova bezieht. Aber die existenzielle Dimension, auf die Bachmanns Gedicht anspielt, trifft doch in ungleich höherem Maße auf die »Requiem«-Gedichte zu, die auch am Anfang des Zerwürfnisses von Bachmann mit dem Piper-Verlag standen: Im Dezember 1966 erhielt Bachmann vom Piper-Verlag, in dem ihre eigenen Gedichte erschienen, die Probe einer (weiteren) »Requiem«-Übersetzung von Hans Baumann, die 1967 unter dem Titel *Gekreuzte Regenbogen* erscheinen sollte. Wie ein (ohne Autorangabe versehener) Artikel vom 23. Juli 1967 im *Spiegel* – ebenfalls unter dem Titel »Gekreuzte Regenbogen« – berichtet, empfand Bachmann nicht nur die Übersetzungen von Baumann als »ganz fürchterlich«. Bachmann war vor allem entsetzt darüber, dass mit Baumann ein Übersetzer mit bedrückender Nazi-Vergangenheit (vgl. Koschmal, »Die Causa Baumann«) engagiert worden war (»politisch unerträglich«). Bachmann schlug Paul Celan als Übersetzer vor (der sich darüber freute, zumal er die Gedichte von Achmatova gut kannte, vgl. Bachmann/Celan, *Herzzeit. Der Briefwechsel*, 159). Am Ende wurde der bereits gedruckte Band nicht von Piper verlegt und ausgeliefert, sondern er wurde mit dem Vermerk »Privatdruck« dem Autor überlassen (siehe Literaturverzeichnis: Achmatowa, *Gekreuzte Regenbogen*). Aber das Verhältnis von Bachmann zu ihrem Verlag war unwiderruflich zerrüttet: Sie wechselte daraufhin zu Suhrkamp. Nachweise der Bachmann-Zitate und weitere Infos finden sich in dem online zugänglichen und im Literaturverzeichnis unter dem Buchstaben G nachgewiesenen *Spiegel*-Artikel »Gekreuzte Regenbogen«.

Aushalten

dem ist nicht zu helfen.
Über den kurzen Weg nicht
und nicht über den langen.

Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszuhalten in dem Bimbam von Worten.

Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschreibt.³³

Kennzeichnend für das Gedicht ist eine Spannung zwischen sehr persönlichen Formulierungen und Adressierungen (»für Anna Achmatowa«, »ich sage es euch«) und einer geradezu definitivischen, unterkühlten, lakonischen, ja formelhaften Sprache: »Wem [...], dem«, »Einen [...] diesen [...] keiner«. Insgesamt gibt es eine beachtliche Anzahl an Wiederholungen, in denen jeweils dasselbe oder ein ähnliches Wort wiederkehrt: »Wort«/»Worten«/»Worten«, »Wem«/»Wer«, »helfen«/»helfen«, »nicht«/»nicht«/»nicht«/»nicht«, »Satz«/»Satz«, »haltbar«/»aushalten«, »schreibt«/»unterschreibt«. Die Wiederholungen dienen neben dem internen Verweis vor allem der Emphase: Es ist, als hämmerte Bachmann die Sätze nicht nur in ihre Schreibmaschine, sondern in Stein. Es geht, auch hier, um eine Gedächtnisschrift, die so formuliert ist, dass sie möglichst im Gedächtnis der Leser:innen haften bleibt: als Denkmal, erneut. Die Sentenzen, so gewinnt man den Eindruck, sollen »sitzen«.

33 Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, 176. Im selben Heft der Zeitschrift *L'Europa Letteraria, Artistica, Cinematografica* erscheinen eine Dankesbekundung von Achmatova für den Preis sowie die bereits erwähnten »Mitternachtsgedichte« in italienischer Übersetzung (»Versi di mezzanotte«), außerdem ein weiteres Widmungsgedicht für Achmatova von Pier Paolo Pasolini. Das Gedicht von Pasolini (»Quasi alla maniera dell'Achmatova, per lei«) zeugt im Unterschied zu jenem von Bachmann von einer erstaunlichen Unkenntnis der Poetik Achmatovas. Achmatova erscheint darin als Spatz (»un passero«), der unermüdlich sein Lied singt und dadurch seine Zeit bezeugt. Aber die Tragik des Bezeugungsaktes entgeht Pasolini vollkommen. Von Carlo Ricci, der Achmatovas »Mitternachtsgedichte« und die Dankesbekundung für den Druck in der Zeitschrift *L'Europa Letteraria, Artistica, Cinematografica* ins Italienische übersetzte, ist ein Bericht überliefert, in dem er schildert, wie konsterniert Achmatova war, als er ihr bei einem Besuch das Gedicht von Pasolini aus der Zeitschrift vorlas. Es war ihr (verständlicherweise) schleierhaft, wie ein solches Gedicht überhaupt als Widmungsgedicht gedruckt werden konnte. Vgl. Riccio, »AAA e PPP«, 22–26.

Deutlich wird über dieses Verfahren, dass Bachmann an einer Poetik arbeitet, die selbst auf eine Form des Haltbarmachens und Aushaltens zielt und die sie einige Jahre zuvor (1952) in einem poetologischen Entwurf wie folgt charakterisierte:

Wenn Gedichte ein Beweis zu nichts sein sollten, müssten wir uns dran halten, dass sie das Gedächtnis schärfen. Ich glaube, dass Gedichte dies vermögen und dass, wer Gedichte schreibt, Formeln in ein Gedächtnis legt, wunderbare alte Worte für einen Stein und ein Blatt, verbunden oder gesprengt durch neue Worte, neue Zeichen für Wirklichkeit, und ich glaube, dass wer die Formeln prägt, auch in sie entrickt mit seinem Atem, den er als unverlangten Beweis für die Wahrheit dieser Formeln gibt.³⁴

Nicht nur die in diesem Zitat sich abzeichnende Memoriapoetik, auch das Verständnis von Wahrheit kehrt im späteren Widmungsgedicht für Achmatova wieder. Mit dem Titeladjektiv »Wahrlich« sind Ton und Thema der folgenden Zeilen gesetzt. Der Sprache der Evangelien (Luther-Übersetzung) entnommen und zugleich als Anspielung auf die Philosophie Martin Heideggers und deren kritische Rezeption durch Paul Celan lesbar,³⁵ gewinnt das Titelwort durch das, was im Gedicht gesagt wird, eine klare Kontur:

34 Bachmann, »Wozu Gedichte«.

35 Heidegger, über den Bachmann 1949 ihre Dissertation verfasste, begreift Wahrheit nicht primär als Korrespondenz von Wort und Sache, sondern als vorgängiges Geschehen der Entbergung (ἀλήθεια). Vgl. Heidegger, *Sein und Zeit*, 219–226. Celan rekurriert in den verstreut vorliegenden poetologischen Stellungnahmen mehrfach auf diese Wahrheitskonzeption, bindet sie aber viel enger als Heidegger an die individuelle Existenz in konkreten historischen Situationen. Einschlägig sind Celans Ausführungen zu den »wahren Händen« in seinem Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960: »Gewiss, es gibt auch das, was man heute so gern und unbekümmert als Handwerk bezeichnet. Aber – erlauben Sie mir diese Raffung des Gedachten und Erfahrenen – Handwerk ist, wie Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. Dieses Handwerk hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und Tiefen [...]. Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht. Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. Man komme mir nicht mit »poiein« und dergleichen. Das bedeutete, mitsamt seinen Nähen und Fernen, wohl etwas anderes als in seinem heutigen Kontext.« Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 177. Weitere Indizien zur Wahrheitskonzeption im Dreieck zwischen Heidegger, Celan und Bachmann liefert Renker, »Lampensuchenderweise«.

»Wahrlich« – so könnte man infolge der Explikation, die das Gedicht selbst *ist*, sagen – ist ein sprachlicher Akt dann, wenn das Subjekt der Aussage das Gesagte mit seinem Leben bezeugt und das Gesagte in diesem Sinne (so das letzte Wort) »unterschreibt«.

Dass einem das passende Wort versagt bleibt, dass es einem das »Wort« (auch hier liegt der Bezug zu Celan nahe) »verschlagen« kann,³⁶ gilt dem Gedicht zufolge als Ausweis dafür, dass das am Ende dann doch Gesagte nicht im »Bimbam von Worten« untergeht, sondern »haltbar« bleibt: als »Satz«, der Bestand hat, weil er nicht von einem selbstherrlichen Subjekt (das bloß »sich zu helfen weiß«), sondern von jemandem formuliert worden ist, *für* den Hilfe von anderen her kein Manko bedeutet. Aufgeschmissen ist dem Gedicht zufolge vielmehr derjenige, dem »nicht zu helfen« ist, weil er sich selbstgefällig im »Bimbam von Worten« verliert, die – so die Behauptung des Gedichtes – weder Bestand haben noch einer Unterschrift würdig sind.

Die Insistenz, mit der Bachmann ihr poetologisches Credo »*für Anna Achmatowa*« formuliert, entspricht der Beharrlichkeit, mit der Achmatova selbst im »Requiem« ihr Bleiben und Aushalten im Bereich der Dichtung als einer Form von Zeugenschaft und erhoffter künftiger Erinnerung betont. Die Fürsprache, die bereits bei Achmatova – im Hinblick sowohl auf die Opfer des Terrors wie auch, zukünftig, auf sich selbst – wichtig ist, findet in Bachmanns »Wahrlich« ein Echo, indem dieses Gedicht eben *für* Achmatova geschrieben ist. Diese dialogische Komponente spiegelt ihrerseits auch ein Charakteristikum der dezidiert dialogischen Poetik Achmatovas wider, wobei die dialogische und zugleich diachrone Ausrichtung bei Bachmann ebenfalls nicht nur in die Vergangenheit, sondern mindestens so sehr in die Zukunft weist. Mit der – erneut auf die Sprache der Evangelien rekurrierenden – Wendung »ich sage es euch« adressiert Achmatova auch und wohl zunächst

36 Der Bezug zu Celan liegt nicht nur aufgrund der langjährigen Freundschaft Bachmanns und Celans nahe, sondern auch dadurch, dass Bachmann – wie Celan – nicht die gebräuchlichere Formulierung, dass es einem »die Sprache verschlägt« (oder »den Atem«), verwendet, sondern die ungebräuchlichere, aber konkretere, dass es einem das (oder ein) »Wort verschlägt«. Das ist genau die Wendung, die Celan 1960 in seiner Büchnerpreisrede prägte, als er (via Georg Büchner) auf das existenzielle Verstummen von Jakob Michael Reinhold Lenz zu sprechen kam: »es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort.« Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 195.

künftige Leser:innen, von denen her die gesamte Gedächtnispoetik vom frühen Akmeismus über die späten Gedichte Achmatovas bis zu Bachmann selbst als fortlaufendes, transaktuell ausgerichtetes Weben am Text der Erinnerungen und ihrer Geschichte lesbar wird.

Die Eröffnung einer zukunftsffenen Dialogizität wird in Bachmanns Gedicht auch dadurch deutlich, dass die formulierten Sätze erkennbare Lücken aufweisen, Lücken allerdings, die durchaus sinnvoll zu ergänzen sind und jedenfalls eine Mitarbeit vonseiten der Rezeption geradezu provozieren. Das gilt nicht nur etwa für die offensichtlich elliptische Formulierung »Über den kurzen Weg nicht / und nicht über den langen« (Weg). Es gilt vor allem für die auffälligste Auslassung, die zwischen der ersten und dem Anfang der zweiten Strophe besteht. Denn der Anfangssatz des Gedichtes reicht im Grunde über die erste Strophe hinaus und wird erst am Anfang der zweiten mit einem Punkt abgeschlossen. Dieser *eine* Satz ist allerdings erkennbar unterbrochen. Durch den Gedankenstrich ist die Unterbrechung eigens markiert, und die Leerzeile zwischen der ersten und zweiten Strophe gewinnt durch das prekär konstruierte Strophenenjambement ein eigenes Gewicht.

Von einem ganzen Satz und von einer entsprechend kohärenten Aussage könnte die Rede sein, wenn die bis zum ersten Punkt formulierte Eingangspartie des Gedichtes an der Stelle des Gedankenstrichs und/oder der Leerzeile wie folgt ergänzt würde (die zweite Zeile stellt wiederum von sich aus bereits ein metasprachlich-bekräftigendes Surplus dar):

Wem es ein Wort nie verschlagen hat,
und ich sage es euch,
wer bloß sich zu helfen weiß
und mit den Worten [einfach so um sich wirft, /
sorglos umgeht, / keinen Dialog im Sinn hat,]
dem ist nicht zu helfen.

Die hier probeweise vorgenommenen Ergänzungen im Übergang von der ersten zur zweiten Strophe könnten gewiss noch erweitert werden – oder man lässt eben die Lücke, wie Bachmann, als markierte Lücke stehen. Denn das Gedicht dreht sich ja darum, dass man nicht irgendetwas sagt – mit den Worten des Gedichtes: einen

»Bimbam von Worten« von sich gibt oder sich darin einrichtet.³⁷ Im Zentrum steht die Frage, wie es möglich ist, in diesem »Bimbam« – selbst ein merkwürdiges Wort, das quasi-kindersprachlich keine festgeschriebene Bedeutung hat, sondern onomatopoetisch zumindest *auch* auf den bloßen, semantisch entleerten Klang von Wörtern anspielt – einen »einzigsten Satz haltbar zu machen«. Der erwähnte »Satz« wiederum ist selbst nicht ausformuliert, sondern Platzhalter und Indiz für ebenenjenen Satz, der dem Gedicht zufolge als Zeugnis eines »wahrhaften« (»wahrlichen«), weil existenziell beglaubigten (und so »unterschreibbaren«) Sprechens und Dichtens gelten kann. Auch hier besteht eine gewisse Öffnung dadurch, dass der genannte »Satz« im Wesentlichen eine Idee bleibt, sogar stumm, aber als behauptbares Ziel von Dichtung doch namhaft gemacht.

Oder könnte man sagen, dass der *eine* und *einzigste* im »Bimbam von Worten« haltbar gemacht Satz im Gedicht von Bachmann selbst sogar vorkommt – nämlich in Form des ersten Satzes des Gedichtes eben, der unvollständig ist, sich über die offenbare Unvollständigkeit zugleich aber in dem Moment als besonders »haltbar« erweist, in dem sich (wie hier) jemand ihm zuwendet? Dann hätte man es tatsächlich mit der elliptischen (Satz-)Form einer dialogischen, im Wesentlichen in der Rezeption stattfindenden »Haltbarmachung« zu tun, auf die eine Poetik aber eigens hinsteuern kann.

Auch wenn man diese spekulative Lektüreooption nicht »unterschreiben« möchte, dürfte Folgendes doch schlecht zu leugnen sein: Das Gedicht weist zwischen oder quer zu den festgefügteten Wörtern eine erkennbar offenbleibende Stoßrichtung auf. Dazu passen schließlich auch die Infinitiv-mit-zu-Konstruktionen der dritten Strophe, die wie der Fortgang der zweiten Strophe ebenfalls aus einem unvollständigen Satz besteht, wobei in diesem Satz vom Haltbarmachen und vom Aushalten – und vom »Satz«! – gerade die Rede ist (weshalb auch hier eine implizit dialogische

37 Damit ist nicht gesagt, dass das Gedicht nicht seinerseits auf ganz umgangssprachliche, ja banale Wendungen (»sich zu helfen wissen«, »über den kurzen bzw. langen Weg«, »Bimbam«, »unterschreiben« im metaphorischen Sinn) zurückgriffe. Diese Wendungen stehen in Spannung zum »hohen Ton«, der kontrastiv dazu im Spiel ist. Vgl. hierzu ausführlicher: Götz, »Vom Sprechen und Schweigen«, 313–315. Eben durch diese Kontrastierung, so könnte man sagen, reproduziert und veranschaulicht das Gedicht die Schwierigkeit der formulierten Aufgabe, einen Satz »haltbar« zu machen.

Selbstreferenz auf den poetisch anvisierten »Satz« naheliegt). Solche partiellen, aber doch gut erkennbaren Öffnungen durchziehen das gesamte Gedicht, dessen Inhalt im Grunde aus der Kenntlichmachung (sowie der partiellen Selbstexplikation) eines poetologischen Modells, einer Struktur, einer bestenfalls weiterführenden These besteht.

Aus heutiger Perspektive mag irritierend wirken, dass Bachmann dabei – zumal im Hinblick auf Achmatova – durchgehend männliche Pronomen verwendet. Es ist bekannt, dass Achmatova selbst sich stets als ›Dichter‹ und nicht als ›Dichterin‹ verstanden wissen wollte.³⁸ Das hatte allerdings damit zu tun, und Bachmann dürfte das ähnlich gesehen haben, dass Achmatova gerade als gleichrangig gegenüber ihren männlichen Dichterkollegen gesehen werden wollte. Solange die maskuline Form den Standard definierte und weibliche Formen nur als Abweichungen davon infrage kamen, dürfte die Benutzung (nur) der weiblichen Form keine attraktive Option dargestellt haben. So gesehen, lässt sich das Bachmann-Gedicht auch als Hinweis darauf lesen, dass Autorinnen, die ihre Sätze in einem männlich geprägten Diskurs-Bimbam »haltbar« machen wollen, diesen Diskurs ihrerseits *durchqueren* müssen, um am Ende als Stimmen überhaupt vernehmbar zu werden.

Man mag sich am Ende dieses Kapitels, das zugleich die Sektion »Prekäre Dauerhaftigkeit: literarische Transaktualität« abschließt, fragen, wie vonseiten der Rezeption überhaupt auf literarische Zeugnisse Bezug genommen werden kann oder soll, deren Dauer nicht nur *grundsätzlich* (wie immer), sondern (wie insbesondere bei Achmatova) historisch und situativ *spezifisch* ›prekär‹ ist. Bachmanns Gedicht gibt auf diese Frage eine Antwort, indem es die Aufmerksamkeit insgesamt auf den – seinerseits prekären – Nexus zwischen Sprache/Stummheit und einmaliger Existenz lenkt: Was soll man sagen, wie soll man antworten, was genau soll ausgehalten werden, und welche Sätze sollte man haltbar machen, wenn einem die Erfahrung, dass es einem das »Wort [...] verschlagen« kann, nicht fremd ist?

38 Vgl. Kusmina, *Anna Achmatova*, 83; Riccio, »AAA e PPP«, 25.

Die Literaturwissenschaft ist ihrerseits eine Form von Rezeption, die an der Verdauerung von Texten mitwirkt. Die Frage nach der Kanonisierung ist damit eng verknüpft. Aber es stellt sich auch die Frage, ob es der Rezeption gelingt, mit den gegebenenfalls in den gelesenen Texten – und zwar *durch* deren Dialogizität – »haltbar« gemachten Erinnerungs- und Erwartungspotenzialen etwas anzufangen. Dazu ist es nötig, eine Perspektive auf die Texte zu gewinnen, die überhaupt *erkennt*, dass die genannten Potenziale elementare Bestandteile einer entsprechenden zeitdurchgreifenden Poetik sein können. Oft genug ist dies der Fall. Warum? Weil es in der Literatur ein Wissen darum gibt, dass das, was bleibt, von dem abhängt, was kommt. Solange es mit diesem Kommen kein Ende hat, wird es auch mit der Literatur und ihrer Zeit nicht zu Ende sein.

*Dynamiken der Übertragung:
Figur, Form, Folge*

Transfiguralität (Dürer, Auerbach, Rilke ...)

Im Jahr 1512 bringt der Maler und Grafiker Albrecht Dürer einen folgenreichen Satz zu Papier: »Dan ein guter maler ist jnwendig voller figur.«¹ Folgenreich war der Satz, weil er in seinen populäreren Varianten – »inwendig voller Figur« oder »innerlich voller Figur« – in zahlreichen Texten aus dem Bereich der Kunst, der Literatur und der Theorie aufgegriffen worden ist. Dürer formulierte den Satz, als er an der Einleitung für sein geplantes Lehrbuch der Malerei saß. Das Buch erschien nie, es haben sich nur Entwürfe dazu erhalten. Erst Ende des 19. Jahrhunderts wurde der schriftliche Nachlass Dürers zum ersten Mal ediert.² Fast vier Jahrhunderte blieb der Satz also mehr oder weniger im Dunkeln. Wie ist er in seinem Kontext zu lesen? Und was passierte *nach* seiner Latenzzeit: als er aufgegriffen, weiter zitiert, literarisch bearbeitet wurde und als zeitdurchgreifende Denkfigur in Umlauf geriet?

In einer nachgeschobenen Erklärung führt Dürer aus: »vnd obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren ideen, do van Plato schreibt, albeg ettwas news durch dy werck aws zw gissen.«³ Lebte also der Maler ewig, so wäre es ihm gleichwohl möglich, stets »etwas Neues durch sein Werk auszugießen«. In seinem Inneren »voller Figur« zu sein, heißt nach Dürer: in der Lage zu sein, aus der angesammelten Fülle von Ideen, Bildern und Prägnanzen heraus auch – figürlich wiederum – etwas »auszugießen«. Im Folgenden mahnt Dürer, nicht alle Menschen seien zum Malen begabt: »Zw der kunst, recht vnd schön zw molen, ist schwer zw kumen. Dorum wer sich dartzw vngeschickt fint, der vnderste sich der nicht. Dan es will kumen van den obern eingissungen.«⁴ Womit gleichzeitig gesagt ist, dass Dürer zufolge die »Ausgießungen« des Malers – wenn er denn recht und schön malen soll – ihrerseits auf einer (göttlichen) »Eingießung« von oben beruhen. Unweigerlich

1 Dürer, *Schriftlicher Nachlass* [Edition von 1966], 122.

2 Vgl. Dürer, *Schriftlicher Nachlass* [Edition von 1893], 295, 298 (»jnwendig voller figur«, in modernisierter Schreibung: »inwendig voller Figur«).

3 Dürer, *Schriftlicher Nachlass* [Edition von 1966], 123.

4 Ebd., 131.

mag man an das Brunnengedicht von C. F. Meyer (»Der römische Brunnen«) oder jenes von Rainer Maria Rilke (»Römische Fontäne«) denken: Von einer Schale in die nächste fließt dort das Brunnenwasser, von oben, stufenweise, nach unten ...

Diese »Dinggedichte«⁵ verbindet mit der Figurologie Dürers, dass auch letztere nicht nur von einer Figur – jener behaupteten im Innern des Malers – *handelt*, sondern dem zugrundeliegenden Modell nach selbst Figur *ist*: Zwischen Eingießung (von oben) und (künstlerischer) Ausgießung (unten) vollzieht sich ein figürlich vorzustellender Prozess, der allerdings die Innerlichkeit, die innere Figuralität des Malers, als einen auffallend dynamischen Ort ausweist. Zugespitzt formuliert, besteht die innere Figuralität nach Dürer aus nichts anderem als einer eigenartigen – nicht jedermann oder gar jederfrau zugänglichen – Potenz zur *Transfiguration*. Das Innen, so könnte man auch sagen, ist Durchlaufstation und womöglich ebenfalls, das bleibt unausgeführt, Prägwerk für eine Bewegung der Transfiguration.⁶ Aus dieser Bewegung heraus kann ein Maler, folgt man dem Dürer'schen Modell – oder eben seiner Figur – laufend neue Figuren und Figurationen, Malereien in diesem Fall, produzieren: und lebte der Maler ewig, stets aufs Neue.

Wer »jnwendig voller figur« ist, so könnte man das Dürer'sche Modell auf den Punkt bringen, hat aufgrund seiner Öffnung nach oben oder, moderner gesprochen, nach außen, die Potenz dazu, seinerseits Figuren nach außen zu bringen. Liest man das Modell so, dann erstaunt es nicht, dass nicht nur Literaten wie Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke dankbar auf den zitierten Satz zurückgegriffen haben, sondern ein mit verwandten Modellen der Transfiguration assoziierter Figurbegriff auch in der Literaturwissenschaft eine steile Karriere hingelegt hat.⁷ Die Potenz des Figurbegriffs liegt insgesamt allerdings gerade darin, dass er sich *nicht* auf ein bestimmtes Medium oder eine bestimmte Kunstform

5 Maßgeblich für den Begriff ist immer noch: Oppert, »Das Dinggedicht«, 747–783.

6 Der theologische Begriff der Transfiguration als Verklärung oder Verwandlung Christi ist hier durchaus mit aufgerufen. Die Stellvertreterfunktion Christi ist darüber hinaus vergleichbar mit der Stellung des Malers bei Dürer, der in gewisser Hinsicht die Position Gottes einnimmt. Vgl. hierzu auch Anm. 15.

7 Aus der Fülle an Forschungsliteratur sei hier *pars pro toto* genannt: Brandstetter/Peters (Hrsg.), *de figura*.

wie die Malerei oder die Literatur beschränken lässt. Gerade mit Blick auf Literatur wäre es irreführend, die konstitutiven intermedialen, nein: inter- und transfiguralen Dimensionen des Figurbegriffs auszublenden, was der Fall wäre, wenn man Literatur immer nur auf Literatur bezöge oder, damit verwandt, einem restringierten rhetorischen Figurbegriff aufsäße.⁸

Bereits Roland Barthes erinnerte 1977 in seinen *Fragments d'un discours amoureux* daran, dass der Figurbegriff eine körperlich-bewegte, geradezu gymnastische Semantik aufweist.⁹ Diese lässt sich mit Gewinn reaktivieren – gerade im Bereich der Sprache und der Literatur im Besonderen. Auf der Ebene der Theoriebildung bleibt dabei wiederum zu berücksichtigen, dass es gerade die Literatur ist, die den *Diskurs* über Figur und Figuralität immer wieder vorgebracht, hinterfragt, erweitert hat. Und könnte man nicht Dürers Reflexionen im Medium der schriftlichen Aufzeichnung selbst als *literarische* Reflexionen der Figur im Sinne einer Denkfigur – einer Figur also, die das Denken begleitet und prägt¹⁰ – begreifen?

In jedem Fall markieren Dürers Ausführungen einen prägnanten Moment in der Geschichte des Figurbegriffs, einer Geschichte, die wohl so verworren ist wie kaum eine andere Begriffsgeschichte. Das liegt, so ist zu vermuten, schon an der transfigurativen Dimension des *Wortes* ›Figur‹ – in seiner semantischen Potenz. Evident ist diese Dimension der ›Figur‹ bereits in dem bei Dürer angelegten und von ihm selbstredend nicht erfundenen, sondern bereits adaptierten Szenario des Gießens: der Umriss einer Bewegung, die Differenzierung von oben und unten, innen und außen, voll und (noch) leer – all dies ist Figur. Figur ist, was Unterscheidbarkeit

8 Immer noch grundlegend in diesem Zusammenhang: Genette: »La rhétorique restreinte«.

9 Die »Redebruchstücke« des Liebenden, führt Roland Barthes in seinen *Fragments d'un discours amoureux* (1977) aus, könne man »Figuren nennen. Das Wort darf aber nicht im rhetorischen Sinne verstanden werden, sondern eher im gymnastischen oder choreographischen, kurz: im griechischen – σχήμα, das ist nicht das ›Schema‹, das ist, in einem sehr viel lebendigeren Sinne, die Gebärde des in Bewegung erfassten [...] Körpers der Athleten, der Redner, der Statuen: das, was sich vom angespannten [...] Körper stillstellen lässt. So auch der Liebende im Banne seiner Figuren: er müht sich mit einem etwas närrischen Sport ab, er verausgabte sich wie ein Athlet; er phrasiert wie der Redner; er wird, in einer Rolle erstarrt, wie eine Statue erfasst.« Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 16.

10 Zur Geschichte und möglichen Systematik der Rede von ›Denkfiguren‹ vgl. Wirz, »Schatten der Theorie: Denkfiguren«.

verkörpert, sie zur Darstellung bringt, sie als spezifische Unterscheidbarkeit rezipierbar, erkennbar, wiederholbar und *in der Wiederholung* zugleich transformierbar macht.

Es war Erich Auerbach, der in seinem immer wieder mit Gewinn zu lesenden Aufsatz *Figura*¹¹ von 1938 nicht nur gezeigt hat, dass der Figurbegriff im Verlauf der Geschichte selbst historisch wechselnde Bedeutungen und Akzentuierungen anzunehmen vermochte – dass sich der Figurbegriff also als ein elastisches Konzept (um nicht wiederum zu sagen: selbst als Figur) erwiesen hat.¹² Auerbach zeigte auch, dass mit dem Phänomen der in der Bibel dokumentierten Realprophetie – z.B. Josua im Alten Testament als vorausdeutende realprophetische Figur für Jesus im Neuen Testament – und der darauf zurückbezogenen Tradition der Figuraldeutung die Rede über und mit ›Figuren‹ ihrerseits zu einem Katalysator für ein ganz bestimmtes Denken von *Geschichte* geworden ist: Geschichte nicht als kontinuierliche Abfolge von Jetztmomenten, sondern als Verweiszusammenhang, der sich aus einer jeweiligen Gegenwart heraus durch punktuelle Vor- und Rückbezüge ergibt – ein Zusammenhang, der fortlaufend neu gesponnen und auf seine jeweiligen Medien und deren Figuren zurückbezogen (und zugleich auf noch unabsehbare künftige Figuren hin offen) bleibt.¹³

Als hätte er schon (was nicht möglich ist, aber der Sache nach naheliegt) Auerbachs Aufsatz gelesen, schreibt Rilke im Beitrag zum Maler Fritz Mackensen im *Worpswede*-Buch von 1902:

Die große Natur, gesehen und erlebt durch das Medium des Menschen. Der Schritt zur Bibel lag da sehr nahe; denn von ihr gilt, was Dürer von dem guten Maler gesagt hat: Sie ist innerlich voller Figur.¹⁴

Aufschlussreich an dieser Stelle ist, dass Rilke eine *Übertragung* des Zitats von Dürer in den Kontext der Bibel und damit der Schrift vornimmt (wobei umgekehrt stark davon auszugehen ist, dass Dürer seinerseits mit einem Konzept von Figur operierte, das bereits

11 Auerbach, »Figura«.

12 Es steht damit in der Tat zur Debatte, ob man überhaupt von einem Figurbegriff bzw. von *einem* Figurbegriff sprechen sollte.

13 Zu denken ist hier an Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte« (1940), *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, 691–704.

14 Rilke, »Fritz Mackensen«, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, 35–62, hier 62.

biblich inspiriert war und darüber hinaus die neuplatonische Vorstellung der Idee oder eben Figur als innerem Modell sowie des Künstlers in Analogie zum Schöpfergott adaptierte).¹⁵ Diese Übertragung (bzw. Gegenübertragung) macht es Rilke möglich, Schrift über den Umweg Dürers in einem modernen Sinne figural zu denken, gerade auch im Sinne dessen, was seit den 1960er Jahren via Julia Kristeva als ›Intertextualität‹ oder bereits mit Michail Bachtin offener als ›Dialogizität‹ bezeichnet worden ist und was man ausgehend von der transfiguralen Potenz einzelner medialer Figuren – also ihrer ›Transfiguralität‹ – in den Konsequenzen auch als ›Interfiguralität‹ bezeichnen könnte. Dabei kann sich eine Figur, wie in Rilkes Bibelbeispiel, auf mehr und anderes als Text-Text-Verhältnisse erstrecken. In konzeptueller Übereinstimmung mit der aufgerufenen Stelle bei Dürer spricht Rilke vom Menschen selbst als »Medium« – als Medium von Figuren.

Durch Rilkes Perspektive auf das Dürerzitat und mit Auerbachs Überlegungen zur Figuraldeutung im Hinterkopf kann man lernen, inwiefern der Nachvollzug der historischen und systematischen *Übergänge* zwischen einem theologisch geprägten und einem säkularisierten Verständnis von Figur – und *vice versa* von einem rhetorischen Verständnis der Figur zu den entsprechenden theologisch-philosophischen Überformungen – zu einer historisch informierten und zugleich theoretisch versierten Analyse interfiguraler Verhält-

15 Auerbach selbst erwähnt Dürer und sein Verständnis von Figur in diesem Zusammenhang und führt die Analogien auf Seneca zurück: »Seneca hat *Epist.* 65, 7 eine in anderem Zusammenhang bedeutende Stelle, wo *figura* für Urbild, Idee, *forma* steht, aber im neuplatonischen Sinne des inneren Modells, der Gestalten im Geiste des Künstlers, wobei sich denn auch der später so viel verwendete Vergleich mit Gott als Schöpfer dazufindet: der Bildhauer, so sagt er, könne das Modell (*exemplar*) seines Werkes in sich und außer sich haben; die Augen oder auch der eigene Geist könnten es ihm bieten; und Gott habe alle *exemplaria* der Dinge in sich: *plenus his figuris est quas Plato ideas appellat immortales*. Dazu Dürer: Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur ...: vgl. E. Panofsky, *Idea*, 1924, 70.« Auerbach, »Figura«, 62–63. Auerbachs Verweis auf Panofsky ist in der Tat aufschlussreich, denn dieser referiert mit Blick auf das Dürerzitat nicht nur seinerseits schon auf Seneca und die neuplatonische Tradition. Panofsky macht auch eine zweite Rezeptionslinie deutlich, die im Dürerzitat durch die Bewegung des Fließens bzw. Gießens aufgerufen ist: die antike Inspirationstheorie, wie sie vor Dürer bereits etwa von Marsilio Ficino aufgegriffen worden war. Dürer, so Panofsky, habe »den Begriff der ›Idee‹ verbunden mit dem Begriff der künstlerischen Inspiration und seinem für ein kirchliches Empfinden fast verletzenden Satz, dass die künstlerische Tätigkeit ein ›gleichförmig Geschöpf nach Gott‹ sei, eine unvergleichlich tiefe Begründung gegeben.« Panofsky, *Idea*, 71.

nisse beitragen kann: Falls das nicht selbstverständlich sein sollte, müsste man die Aufmerksamkeit eigens darauf lenken, dass solche Analysen zu den elementaren Aufgaben einer Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft gehören.

Geht man im Anschluss an Dürer und Rilke davon aus, dass ein Mensch ebenso wie ein Buch »innerlich voller Figur« sein könne, dann stellt sich allerdings zugleich eine viel weitere, für die Produktion und Rezeption von Kunst und von Literatur gleichermaßen vitale Frage: Wie kann sich ein »Mensch«, verstanden als ein »Medium«, das als »innerlich voller Figur« gelten kann, zu anderen Medien, Künsten, Schriften – oder Leerstellen – *verhalten*? Wie kann ein Mensch sich diesen gegenüber verhalten, wenn diese *ihrerseits* als »innerlich voller Figur« infrage kommen – oder womöglich als solche noch infrage kommen werden?

Die weitere und zugleich enger komparatistische und theorieaffine Frage, die hier relevant wird, ist die, wie in einem mehr oder weniger säkularisierten und demokratisierten Umfeld der Produktion und Rezeption von Kunst, Literatur einbegriffen, Figuren – ähnliche und unähnliche – aus ganz unterschiedlichen Bereichen und aus ganz unterschiedlichen Zeiten miteinander *in Beziehung treten* können. In rezeptionsästhetischer Perspektive betrifft die Frage nicht zuletzt die Figuren, Denkfiguren, mit denen die Literatur- oder Kunstwissenschaft operiert. In produktionsästhetischer Perspektive, die für Rilke selbst leitend war, stellt sich die Frage nach dem Wie des Transfers oder der Verwandlung von innen in äußere Figuren – mitsamt der bereits angesprochenen Problematik der Innerlichkeit.

In diesem Zusammenhang liegt der Verdacht nahe, es gebe zwischen den (schwer zu fassenden und entsprechend mystifikationsanfälligen) innerlichen Figuren und den dargestellten bzw. in eine Darstellung eingegangenen Figuren Korrespondenzen. Selbst dies ist, auch wenn man hier vermutlich zuerst an Charles Baudelaire denkt,¹⁶ schon bei Dürer so gedacht, weil es andernfalls gar keinen Sinn ergäbe, die guten Maler als »jnwendig voller figur« zu beschreiben: Gut werden diese Maler am Ende nur dann gewesen sein, wenn die innere Figuralität mit einer äußeren, gemalten kor-

16 Vgl. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*, 18–19 (»Correspondances«, »Entsprechungen«).

respondiert – eine Korrespondenz, die Dürer noch als durch »Ausgießung« bewerkstelligt denkt. Allerdings ist hier auch festzuhalten, dass das von Dürer gebrauchte Adjektiv »jnwendig« deutlich interessanter ist und passender scheint als die von Rilke verwendete, wie soll man sagen, Übersetzung mit ihrem latent pietistischen Unterton: »innerlich«. – Hingegen »jnwendig«: Darin enthalten ist eine Wende, eine Volte, die Möglichkeit der Umkehr, des Wechsels der Richtungen, passend also zum dynamischen Modell einer tatsächlichen Transformation – Transfiguration.

Nun weiß man nicht erst seit Sigmund Freuds *Wunderblock*-Notiz von 1925,¹⁷ dass es zwischen der inneren »Beschriebenheit« eines Subjekts und den geschriebenen oder sonst produzierten Artefakten, die ein solches Subjekt aus sich heraus – oder von woher auch immer – transfiguriert oder die es ihrer eigenen Transfiguration überlassen kann, zu erheblichen Verschiebungen, Veränderungen, Verzerrungen kommen kann. Fraglich ist dabei bereits dies: inwiefern überhaupt von inneren oder selbst *inwendigen* Figuren *auszu-*gehen ist. Hat schon einmal jemand diese Figuren »in sich« gesehen? Gehört? Gefühlt? Vermutlich werden künstlerisch Tätige sagen können: Ja, doch, irgendwie (oder sogar ganz bestimmt) schon. Aber wie genau bringen Künstler:innen, Schriftsteller:innen und, warum nicht, Literaturwissenschaftler:innen »ihre« Figuren nach außen? Was lässt sich mit diesen Figuren alles anstellen? Und inwiefern werden es überhaupt je »seine« oder »ihre« Figuren gewesen sein?

Die Frage nach der spezifischen Beschaffenheit der Innerlichkeit, der Inwendigkeit oder der Immanenz (der Figur) erwies sich bereits im Blick auf das Dürerzitat als dringlich, zumal die Figur dort über das theologisch inspirierte Modell der Ein- und Ausgießungen von Anfang an als Figur *im Transfer* gedacht wird. Entscheidend für eine Auseinandersetzung mit Texten, die explizit von Figuren handeln, sowie für Texte und Artefakte ebenso wie für Subjekte, die in oder an sich Figuren erkennen oder vermuten lassen, ist die Frage, *inwiefern* eine Figur jeweils als innerlich, inwendig oder immanent gelten kann.

Welcher Bereich einer Figur oder mehrerer Figuren untereinander kann sinnvollerweise als ein Innen-, ein Binnenbereich

17 Freud, »Notiz über den Wunderblock«.

gekennzeichnet werden? Damit ist zugleich die Frage aufgerufen, was mit einer Figur passiert, wenn jemand sie rezipiert, auf sie Bezug nimmt, wobei auch Sprache Bezugnahme ist: Kontaktaufnahme, Reproduktion, Transformation, Bewegung, Bewegung auch durch die Zeit hindurch, dialogisch und transaktuell.

All diese Fragen lassen sich mit Gewinn kaum abstrakt beantworten. Umso ergiebiger werden sie dafür, wenn man mit ihnen an jene Figuren herantritt, die einem wörtlich oder anders ins Auge springen oder einen anderen Sinn ansprechen. Das soll im zweiten Teil dieses Kapitels entlang einiger Stellen zur Figur, aber auch zur Schrift (zur Schrift als Figur) passieren. Haltgemacht wird bei Hugo von Hofmannsthal, nochmals bei Rilke, dann bei Franz Rosenzweig und Ludwig Wittgenstein. Der abschließende dritte Teil dieses Kapitels endet mit einer erneuten Volte, nicht zur Schrift als Figur, sondern zur Figur als Schrift, als *écriture* – bei Theodor W. Adorno (und dem, was von ihm her allenfalls zur Figur und zur Schrift noch zu sagen bleibt).

*

In seiner zuerst 1895 erschienenen Besprechung *Über ein Buch von Alfred Berger* schreckt Hugo von Hofmannsthal nicht davor zurück, ganz Grundsätzliches über das Wissen des Dichters, »dass er ein Dichter ist«, zu formulieren. Die als Zitat markierte, wenn auch nicht nachgewiesene Wendung »innerlich voller Figur« ist die früheste der hier vorgestellten Renaissancen der Dürer'schen Wendung, ausgehend vom deutschsprachigen Fin de Siècle:

Es ist, sonderbar zu sagen, der innerste Kern des Dichterwesens nichts anderes als sein Wissen, dass er ein Dichter ist. Dieses einen über alle Zweifel bewusst, sonst aber leicht und leer, steht er dem Weltwesen gegenüber. Er weiß sich »innerlich voller Figur«; er weiß, wenn das Leben ihm große und rührende Schicksale zeigte, so hätte er Flammenworte, die gerne auflodern möchten, diese Schicksale zu bereden. Dieses sein Wissen um sich selbst ist sein erstes, sein tiefstes Erlebnis.¹⁸

18 Hofmannsthal, »Über ein Buch von Alfred Berger«, *Sämtliche Werke*, Bd. 32, 195–197, hier 196.

Keine Eingießung von oben und keine Ausgießung nach unten oder ins Horizontale, keine Transzendenz macht hier den Dichter – seinerseits »voller Figur« – zum Dichter oder Künstler wie bei Dürer: Anstelle von entsprechend figurierten Werken ist es bei Hofmannsthal der Dichter selbst, der in einer Art Selbstbespiegelung ermessen muss, ob er »innerlich« genügend »voller Figur« sei, um *sich selbst* als Dichter begreifen zu können.

In vollendeter »transzendentaler Obdachlosigkeit«,¹⁹ wie man mit Georg Lukács sagen könnte, ist der Dichter bei Hofmannsthal, der sich nicht zu einem realistischen Programm bekennen möchte und zugleich Religion höchstens als säkularisierte Kunstreligion gelten lassen mag, auf seine Innerlichkeit verwiesen. Für diese stellt sich allerdings früher oder später die Frage überhaupt nach der Möglichkeit einer Fülle: Denn *woher* genau soll ein Dichter der Selbstbespiegelung eine innere Fülle erhalten, die es ihm ermöglicht, sich selbst als »innerlich voller Figur« zu begreifen? – Wahrscheinlich geht das nur durch Lektüre: also durch das, was Hofmannsthal gerade tut, wenn er ein Buch, jenes von Berger, liest, wobei er darüber ins Sinnieren kommt und es schließlich bespricht, außerdem durch das Zitieren von Wendungen wie jener von der Figur, die ihn in irgendeiner Weise dann wohl doch von außen her werden erreicht haben müssen ...

Hofmannsthal zufolge befindet sich der Dichter dem »Weltwesen gegenüber«, er ist also nicht als Teil davon zu denken, und gar nur im Konjunktiv denkt der Dichter darüber nach, wie es *wäre*, wenn das »Leben ihm große und rührende Schicksale zeigte« – als wäre er nicht nur nicht Teil des Lebens, sondern skeptisch noch gegenüber der Möglichkeit, das Leben könnte sich ihm überhaupt – jenseits seiner selbst – *zeigen*. Von sich glauben wissen zu können, man sei »innerlich voller Figur«, das ist doch, bohrt man hier ein wenig nach, eine sehr prekäre Ausgangssituation für einen Dichter. Immerhin, so mag man sagen, ist es nur eine Ausgangssituation: Es ist das, wovon Hofmannsthal ausgeht, dass man es wissen müsse, um sich selbst als Dichter begreifen zu können.

Das folgende Rilke-Gedicht formuliert dagegen einen anderen Standpunkt, von dem aus sich ein Eindruck davon, »voller Figur«

19 Lukács, *Die Theorie des Romans*, 21.

zu sein, einstellen kann: Leitend ist zwar auch hier die Haltung einer Introspektion. Ebenso hebt das Gedicht mit einer konjunktivischen Wendung an: »Es wäre gut viel nachzudenken«. Doch zeigt das Gedicht zugleich auf, von *woher* sich überhaupt eine innere Fülle einstellen kann. Es ist die Kindheit, die hier auf den Plan tritt. Kindheit ist der Modus, in dem Erwachsene darüber nachdenken, worin ihre eigene frühe Vergangenheit bestanden haben mag oder soll. *Kindheit* lautet entsprechend der Titel von Rilkes Gedicht aus der Sammlung *Neue Gedichte* von 1907:

Kindheit

Es wäre gut viel nachzudenken, um
von so Verlorne[m] etwas auszusagen,
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
die so nie wiederkamen – und warum?

Noch mahnt es uns -: vielleicht in einem Regnen,
aber wir wissen nicht mehr was das soll;
nie wieder war das Leben von Begegnen,
von Wiedersehn und Weitergehn so voll

wie damals, da uns nichts geschah als nur
was einem Ding geschieht und einem Tiere:
da lebten wir, wie Menschliches, das Ihre
und wurden bis zum Rande voll Figur.

Und wurden so vereinsamt wie ein Hirt
und so mit großen Fernen überladen
und wie von weit berufen und berührt
und langsam wie ein langer neuer Faden
in jene Bilder-Folgen eingeführt,
in welchen nun zu dauern uns verwirrt.²⁰

20 Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 510–511.

Ich schlage vor, dieses Gedicht zunächst einer reduzierenden Lektüre zu unterziehen: Aus achtzehn Zeilen sollen achtzehn neue, kürzere werden – und jede Zeile soll aus dem gesamten Wortbestand eine bestimmte Reihe oder ein bestimmtes Wort herausgreifen, so dass am Ende, vielleicht, eine Figur erkennbar wird, von der her sich das Gedicht erschließen lässt:

Kindheit

so so so so so
und und und Und und und und und
nie nie
wieder- wieder Wieder-

wie wie wie wie wie
wir wir
uns uns
in Bilder-Folgen

Das
Leben lebten
voll voll Figur
von so Verlorenem

Ding
Tiere
Menschliches
langsam
nun
verwirrt

Wiederholung dessen, was einem fast gänzlich entglitten zu sein scheint, aber in der kindlichen, der anfänglichen Vergangenheit nicht nur einem Ich, sondern einem Wir eine Art Lebensvorrat »bis zum Rande voll Figur« geschaffen haben soll: Davon handelt das Gedicht – und davon, wie schwierig es ist, auf diesen Vorrat zurückzugreifen.

Gegenüber dem früheren Zitat aus dem *Worpswede*-Buch, aber auch gegenüber der Hofmannsthal- und selbst der Dürer-Stelle gibt es nun allerdings einen entscheidenden Unterschied: Das hier laut werdende Wir ist zwar immer noch »voll Figur«, aber das Adjektiv »innerlich« oder »inwendig« ist verschwunden! Nicht dass es von der Sache her hier nicht um einen Prozess ginge, der mit einem immanenten Erfahrungs-, Erinnerungs-, und Artikulationsraum nichts mehr zu tun hätte; aber dieser imaginäre Innenbereich (»Weltinnenraum«²¹) ist doch erheblich geweitet, wofür bereits die Pluralität der imaginierten Wir-Gemeinschaft ein Indiz bildet. Was von Hofmannsthal noch als Subjekt behauptet werden konnte, das etwas »weiß«, ja, über die Fülle seiner Figuren scheinbar gezielt und bewusst verfügen kann, sich offenbar also auch als getrennt von ihnen begreifen kann – bei Rilke ist davon nichts mehr übrig: »wir wissen nicht mehr was das soll«.

Als Leser:in des Rilke-Gedichtes wird man vermutlich die merkwürdige Erfahrung machen, dass die wie auch immer fiktionalisierte ›Wir-Position des Sprechens unwillkürlich die Frage provoziert, ob Ich, ob Sie, ob Du zu diesem Wir dazugehören? Werden wir zu einem Teil dieses Wir, wenn wir – aber wer sind ›wir? – dieses Gedicht lesen? Immerhin werden wir hier ganz schön »verwirrt«. Und dies nicht erst mit dem Schlusswort, sondern wohl vorher bereits, wenn wir »wie Menschliches« – aber doch nur »wie« Menschliches – dem »Ding« und dem »Tiere« angenähert erscheinen, wenn »wir« nicht recht wissen, was das »Ihre« genau bedeuten soll, und wenn wir, rückwärtslesend, noch einmal an den Anfang gelangen, wo es heißt: »Es wäre gut viel nachzudenken«. Unter welchen Umständen, oder wozu überhaupt, so werden wir vielleicht fragen, »wäre« das denn gut? Und wäre das denn wirklich gut, wenn diese ganzen Kindheitsnachmittage, die Marcel Proust auf seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* (1913–1927) noch Seite um Seite – schreibend – fast zum Leben erwecken konnte, ohnehin »verloren« sein sollten?

Wir wissen es nicht. Was wir aber wissen können: Im Grunde genommen macht Rilkes Gedicht gerade mit dem Dürer'schen Adjektiv »inwendig« – »jnwendig voller figur« – ernst, und zwar in dem Maße, wie das Adjektiv zugunsten einer tatsächlichen Fülle

21 Rilke, »Es winkt zu Fühlung«, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 93.

an Verweisen in Form von Figuren *ausgelassen* wird. Diese Verweise kehren das Gedicht, inwendig, nach außen: hin zu den größtenteils unzugänglichen Erfahrungen der Kindheit, also durch die Zeit hindurch – *und*, abermals durch die Zeit hindurch, nun aber nach vorne, hin zu den Leser:innen. Wobei diese sich dann tatsächlich fragen können, ob sie vom Wir des Gedichtes mitgemeint sind – und ob sie sich also auch einmal als »bis zum Rande voll Figur« erfahren haben? Oder es womöglich noch tun? Oder es wieder verlernen?

Rilke verwendet die Wendung »voll Figur« noch in weiteren Zusammenhängen.²² Im Unterschied zu Hofmannsthal ist die »Figur« hier wie dort stets bezogen auf einen Erfahrungsprozess, der die Verbundenheit der involvierten Subjekte mit einem Außenbereich unterstreicht. Diese Verbundenheit bietet Raum für Transfigurationsprozesse,²³ die jeweils in zwei Richtungen verlaufen: von außen nach innen und (zeitlich verzögert) von innen nach außen – und immer, so ist zu vermuten, mit einer gehörigen Portion an »Verlornem« sowie an verwirrenden »Bilder-Folgen«, wie es im Kindheitsgedicht heißt.

Lohnt es sich, in diese Verwirrung ein wenig Ordnung zu bringen? Gegenüber den poetischen Wendungen und Entwendungen der Figur, die sich in Rilkes Kindheitsgedicht abzeichnen, nehmen sich die auf Dürers Überlegungen und Formulierungen rekurrierenden Passagen in Franz Rosenzweigs *Der Stern der Erlösung* von 1921 vergleichsweise thetisch und explizit aus: »Dies ist das Schöpfertum des Genies, dies dass es ›innerlich voller Figur‹ ist.«²⁴ Offensichtlich rekurriert Rosenzweig auf den theologisch prägnanten Gedanken eines gottähnlichen künstlerischen Schöpfertums, so wie er bei Dürer implizit angelegt ist und auch bei Rosenzweig ganz und gar männlich konnotiert ist. Rosenzweig versucht im Weiteren, zwischen dem Dichter – d.h. dem »wirklichen Schöpfer« und »Poeten« im Ursinn des Wortes« – und dem bloßen »Künstler«

22 Vgl. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 394 (»Der Einsame«: »mir aber ist die Ferne voll Figur«) und Rilke, *Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen*, 63: »Georg Kaiser: Ein Mann, der als Kaufmann in Amerika gelebt, dort soviel Erlebnis eingenommen hat, dass er innen voll Figur nach Europa zurückgekommen ist«.

23 Transfiguration impliziert eine zumindest partielle Defiguration der jeweiligen Präfiguration: eine Abweichung von ihr, durch die sich die Figur verändert.

24 Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, 166.

eine Unterscheidung zu ziehen. Als Kriterium fungiert dabei das – wohl schwer zu überprüfende – »Innerlich-voller-Figur-sein«,²⁵ wie Rosenzweig in einem späteren Teil des Buches in *einer* Wortfolge schreibt.

Doch wie denkt Rosenzweig dieses »Innerlich-voller-Figur-sein«? Und was *resultiert* daraus? Es fällt nicht ganz leicht, das Konglomerat aus theologischen, romantischen und lebensphilosophischen Versatzstücken, die Rosenzweigs Ausführungen bestimmen, nachzuvollziehen. Allerdings gibt es in der folgenden Passage eine Überlegung zur Familienähnlichkeit der Figuren (»Gedanken, Einfälle, Schöpfungen«), die Klärung verspricht:

Die Fähigkeit, Urheber zu sein, muss eine innere Mannigfaltigkeit, eine Welt von Geschöpfen, Einfällen, Gedanken in ihm [dem künstlerischen Genie, dem Urheber, SZ] freisetzen, die doch durch die innere persönliche Art des Künstlers in einem in sich einträchtigen Beieinander zusammengehalten werden. Alle Gedanken, Einfälle, Schöpfungen Beethovens, Goethes, Rembrandts in den verschiedensten Werken bilden ja unter sich gewissermaßen eine »Familie«; die Familienähnlichkeit verbindet sie, ungeachtet sie nicht äußerlich zur Einheit des gleichen Werks geformt sind.²⁶

Rosenzweig geht davon aus, dass es eine »Familienähnlichkeit der Einfälle«²⁷ oder eben der Figuren gibt, so wie sie in *unterschiedlichen* Werken von – genialen – Künstlern in die Welt gebracht werden.

In der Philosophie wurde der Begriff der Familienähnlichkeit erst einige Jahrzehnte später prominent: durch Ludwig Wittgenstein. In den posthum in den 1950er Jahren erschienenen *Philosophischen Untersuchungen* hat der Begriff allerdings einen (noch) offeneren Sinn als bei Rosenzweig. Es geht Wittgenstein darum zu zeigen, dass Elemente, Vorgänge oder Sachverhalte, die untereinander, auch wenn sie keine durchgehend gemeinsamen Merkmale aufweisen, doch eine Form von Zusammenhalt bilden können, der es sinnvoll erscheinen lässt, sie mit ein und demselben Wort oder

25 Ebd., 215.

26 Ebd., 166.

27 Ebd., 215.

eben Begriff zu bezeichnen. Möglich ist das Wittgenstein zufolge dann, wenn es sich um ein »kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten« handelt, »die einander übergreifen und kreuzen«, wie das etwa bei unterschiedlichen Spielen der Fall ist.

Für die entsprechenden »Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen« prägte Wittgenstein den vor allem in der analytischen Philosophie intensiv rezipierten und diskutierten Begriff der Familienähnlichkeit:

Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort »Familienähnlichkeiten«; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die »Spiele« bilden eine Familie.²⁸

Sowohl bei Wittgenstein als auch bereits bei Rosenzweig fällt allerdings auf, dass es eine gewisse Scheu davor gibt, den Begriff der »Familie« ins Spiel zu bringen. Wittgenstein: »Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren«. Rosenzweig: Die Eindrücke bilden »gewissermaßen« eine Familie.

Gibt jedoch nicht gerade diese – mindestens auf den zweiten Blick auffällige – Scheu Anlass, noch beherzter daran zu *zweifeln*, dass der Begriff der »Familienähnlichkeit« glücklich gewählt ist? Bei Rosenzweig kommt hinzu, dass die Grundannahme, die »Gedanken, Einfälle, Schöpfungen Beethovens, Goethes, Rembrandts« bildeten – jeweils oder überhaupt, das bleibt offen – eine »Familie«, zunächst einmal nichts anderes als eine starke Behauptung ist, und zwar eine, die sich auch noch schwer verifizieren lässt. Wäre es deshalb zumindest im Bereich der Kunst, und der Literatur im Besonderen, nicht schlicht besser, von Figuren und Figurationen, ihren Verhältnissen, ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden und, ja, ihrer Geschichte zu sprechen?

*

28 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 57 (Nr. 67).

Blickt man zurück auf die erstaunliche Karriere der Wendung »jnwendig voller figur« vor allem im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts, mag man sich fragen, was diese Wendung in der Rezeption so attraktiv gemacht hat – und was allenfalls auch heute noch an ihr bedenkenswert ist.²⁹ Auf welche Frage(n), so könnte man auch fragen, verspricht die Wendung eine Antwort zu geben?

Neben der unverkennbar normativen Stoßrichtung, die bei Dürer durch den Verweis auf Platon und den expliziten Anspruch an den »gute[n] maler«, »recht vnd schön zw molen«, markiert ist, enthält die Wendung – oder die Figur – »jnwendig voller figur« auch eine Charakteristik dessen, worin die *Qualität* einer entsprechenden »kunst« bestehen könnte. Diese spezifische Qualität, so es sie gibt, würde zugleich auf die Möglichkeit einer wirkungsoffenen *Übertragungs- und Transformationsbewegung* – bei Dürer: vom »Einguss« der Inspiration im »maler« über den figurativen »Ausguss« im »werck« bis zu den Rezeptionen davon – und damit auch auf ein bestimmtes Modell von *Zeitlichkeit* schließen lassen. Nur wenn »kunst« eine entsprechende Qualität aufweist, so könnte man schlussfolgern, hat sie auch die Potenz dazu, ein »werck« zu sein, das extern – also via Rezeption – als »recht vnd schön« gelten kann, und zwar immer wieder, quer durch die Zeit, transaktuell. Worin aber könnte diese Qualität bestehen?

Eine mögliche Pointe der Wendung »jnwendig voller figur« könnte man darin sehen, dass die Antwort in ihr selbst nur – inwendig, wenn man so will – enthalten, aber nicht entfaltet ist. Dies würde erklären, warum entsprechende Entfaltungen dieser Wendung später in der *Rezeption* verschiedentlich zu derart prominenten Anverwandlungen – Transfigurationen – geführt haben. Dabei wird in diesem Rezeptionsmuster, nebenbei gesagt, die Wendung tatsächlich selbst als Figur für das von ihr Beschriebene erkennbar: Sie wird zu einer Figur der Übertragung, so wie das bei Dürer mit dem Wort »figur« Beschriebene bereits die Scharnierstelle einer

29 Gegenüber dem Aufsatz, der diesem Kapitel zugrunde lag und der in der Festschrift zum 65. Geburtstag von Barbara Naumann publiziert wurde, nimmt der nun folgende Schluss eine andere Wendung: zurück zum Anfang, zu Dürer, aber auch nach vorn in die Zukunft, hin zur Frage, was von der Figur noch bleibt, was sie weiterhin zu denken geben kann. Barbara Naumann verdanke ich nach wie vor die Inspiration für diesen Text, auch für die vorliegende Version und ihren Schluss.

Übertragungsbewegung bildet, die im Künstler selbst nicht haltmacht, sondern in Werken und ihrer Rezeption ihre Fortsetzung findet und umgekehrt die ›Inwendigkeit‹ des Künstlers bereits als gegebenenfalls transformative Durchlaufstation ausweist. Was aber enthält die Wendung als *qualitative* Bestimmung von Kunst (vorausgesetzt, man kapriziert sich rezeptionsseitig nicht abermals auf das Phantasma der Künstlerpersönlichkeit oder, wie bei Rosenzweig, des Genies)?

Wenn die Wendung selbst bereits die mögliche Antwort auf diese Frage enthalten soll, ist man auf die drei Glieder zurückverwiesen, aus denen sie besteht. Die Wendung stellt eine Komplexion dreier Aspekte dar, die durch folgende Charakteristiken bestimmt sind: Immanenz (Inwendigkeit), Pleroma (Fülle)³⁰ und Figuralität (Ausgeprägtheit). Wenn diese drei Aspekte zusammenkommen, so könnte man probeweise (und mit Dürer nur noch als Inspiration im Hintergrund) behaupten,³¹ wird gute Kunst (egal in welchem Bereich) möglich, und zwar in einem transformativen Übertragungsprozess, der in der Rezeption nachwirkt und durch die Reproduzierbarkeit der Figur(en)³² über die Fülle ihrer Inwendigkeit *hinaus* geschichtlich wird. Das ist dann in der Tat mehr und anderes als Familienähnlichkeit ...

Immanenz (Inwendigkeit) wäre dann nicht so zu verstehen, dass sie hermetisch abgeriegelt oder nur in einem Subjekt (der Produktion) zu situieren wäre, sondern so, dass die figürlichen Elemente, die – kontextabhängig auf unterschiedliche Weise – in einem Produktionssubjekt, in einem Artefakt (Werk) oder schließlich in einem Rezeptionsakt zusammenkommen, *jeweils unterei-*

30 Dazu mehr und grundlegend: Hamacher, *pleroma*. Bei Dürer verweist die Fülle, wie Erich Auerbach gezeigt hat, zurück auf Seneca (*plenus his figuris est quas Plato ideas appellat immortales*). Vgl. hierzu Anm. 15. Die behauptete Unsterblichkeit der Ideen oder eben Figuren wird *nach* Dürer allerdings gerade zum Problem, wobei der Begriff der Figur im Unterschied zu dem der Idee bereits als Indiz für ein Bewusstwerden dieser Problematik gelten kann. Figuren sind potenziell transaktuell, was aber nicht heißt, dass sie unsterblich oder gar ewig unveränderlich (und Idee in diesem Sinne) wären. Gerade die Zeitlichkeit unterscheidet die Figur von der Idee, sofern letztere als überzeitlich verstanden sein sollte.

31 Probeweise: Damit ist gesagt, dass sich die Behauptung heuristisch an ihrer Erprobung zu bewähren hat. Führt sie weiter? Lässt sich mit ihr etwas erhellen, anstellen?

32 Der Singular »figur« wird durch die ihr zugeschriebene Fülle praktisch zu einem Kollektivsingular für eine Fülle verschiedener Figuren, die miteinander ihre Figuralität teilen.

nander in einem spezifischen Dialog stehen, so dass das entsprechende Ensemble ›in sich‹ signifikant ist. Pleroma (Fülle) wäre schlicht als Voraussetzung dafür anzusehen, dass es überhaupt – jeweils – zu einem Ensemble kommen kann, und Figuralität (Ausgeprägtheit) als Bedingung dafür, dass das wie auch immer künstlerisch zuwege Gebrachte eine wiedererkennbare (was *nicht* heißt: kontextunabhängig identische) Kontur aufweist und über den Moment seiner Produktion und allenfalls Distribution und Reproduktion hinaus rezipierbar wird.

Es ist davon auszugehen, dass innerhalb der Trias von Immanenz, Pleroma und Figuralität jeweils auch Spannungen bestehen, wobei diese wiederum eine Erklärung dafür bieten könnten, warum das triadische Ensemble selbst jeweils offen für Wandlungen im Produktions- und Rezeptionsprozess ist. Das Ensemble wird dialogisch jeweils zum Gegenstand einer entsprechenden Beschäftigung mit ihm, wobei die faktische Überlieferung des künstlerisch Gestalteten prinzipiell von prekärer Dauerhaftigkeit ist. Wie im Kapitel zu den Inschriften am Anfang dieses Buches ausführlicher dargelegt werden konnte, gibt es für Dauerhaftigkeit (nicht nur) im Bereich der Kunst, Literatur wie immer einbezogen, keine Garantie. Um so wichtiger werden in Kunstwerken unterschiedlichster Art die Eröffnungsofferten im Hinblick auf eine mögliche Rezeption: ihre Ansprüche, wenn man so sagen kann.

Tatsächlich ist es immer heikel, Kunstwerken einen Anspruch zuzuschreiben, der von ihnen her erhoben werden soll. Denn derartige Ansprüche werden im Grunde doch stets von der Rezeption oder durch sie hindurch erhoben – und sind eben deshalb Zuschreibungen. Diese müssen sich jedoch auch, besonders in der Wissenschaft, bewähren können, konkret auf Indizien treffen, die sich materialiter überliefert haben und an denen sich die Triftigkeit der Zuschreibung überprüfen lässt. Folgt man dieser Spur, denkt man Kunst also – auch im Sinne des Titels der Buchreihe, in der das vorliegende Buch erschienen sein wird – auf besagte Weise, zwischen Eröffnungsofferten (schon im Subjekt der Produktion) und Rezeptionspraktiken konkretisiert, dann finden sich auch Wege, die Rede vom Anspruch, der von Kunstwerken oder künstlerischen Ereignissen aller Art ausgehen können soll, zu plausibilisieren.

Der jeweilige Anspruch eines Kunstwerkes oder eines künstlerischen Ereignisses (beide Begriffe in einem heuristischen, explorativen, konstruktiven Sinne verstanden) wäre etwa so zu bestimmen, dass er in dem liegt, was vom Kunstwerk oder einem künstlerischen Ereignis her in einem entsprechend vorgegebenen oder mitformulierten künstlerischen Rahmen rezeptionsseitig als ansprechend empfunden werden kann.³³ Es bleibt dann nur die Frage, was man unter ›ansprechend‹ verstehen sollte ...³⁴

Theodor W. Adorno hat in einem wenig bekannten Beitrag aus dem Jahr 1967³⁵ mit dem Titel *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* eine weiterführende Fährte für ein mögliches Verständnis derartiger Ansprachen oder Ansprüche gelegt, wobei er diese schlicht und mit offenkundigem Bezug auf Walter Benjamins Sprachdenken mit dem Terminus ›Sprache‹ belegt und als das Verbindende zwischen den Künsten bestimmt: ›Konvergieren Malerei und Musik nicht durch Anähnung, so treffen sie sich in

33 Unverhofft zeichnet sich hier eine mögliche Korrespondenz zu dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägten Begriff des ›Empfindungsblocks‹ (*bloc de sensations*) ab: ›Was sich bewahrt, erhält, die Sache oder das Kunstwerk, ist ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.‹ Deleuze/Guattari, *Was ist Philosophie*, 191. Weiterführend hierzu und zum entsprechenden Zeitmodell: Heine/Zanetti, ›Einleitung‹, 20–21.

34 ›Ça me parle‹, das gibt es auch auf Französisch. Oder auf Englisch: ›That speaks to me‹. Ob man Kunst als ansprechend, angehend, anblickend, betreffend, bestechend oder heimsuchend begreift – in all diesen Bezeichnungen steckt die Annahme einer zumindest impliziten Dialogik oder Responsivität, durch die Rezeptionsprozesse ›bestimmt‹ sind. Es wäre aufschlussreich, die unterschiedlichen hierzu existierenden Theorien oder Theorieansätze selbst einmal in einen Dialog zu versetzen. Bausteine hierzu könnten sein: Barthes, *La chambre claire*, 49 (zum ›punctum‹); Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 140 (über ›eine die Wahrnehmung betreffende These‹); Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Die jeweils eingeräumten affektiven Impulse und Potenziale von Kunst in ihren je unterschiedlichen Formen und Medien wären dann weiter daraufhin zu befragen, wie diese ihrerseits ›Theorie‹ implizieren. So ging etwa Peter Szondi in seinem Brief an Karl Kerényi vom 7. August 1958 mit Blick auf Dichtung von folgender ›Haltung‹ und folgendem ›Glauben‹ aus: ›Ich halte die theoretische Betrachtung des konkreten dichterischen Werks keineswegs für unangemessen und glaube an eine immanente [!] Theorie, die immer zugespitzter ist als das Werk selbst.‹ Zitiert nach: König, *Engführungen*, 48. Weiterführend hierzu: Mersch/Sasse/Zanetti, ›Einleitung‹, bes. 16–17.

35 Adorno schreibt den Beitrag 1965 und trägt ihn 1966 an der Berliner Akademie der Künste auch vor (›Für Daniel-Henry Kahnweiler zum 80. Geburtstag in verehrender Freundschaft‹). Vgl. hierzu sowie zu einigen weiteren Hintergründen des Textes: Naumann, ›Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung.‹

einem Dritten: beide sind Sprache. »Es gibt eine Sprache der Plastik, der Malerei, der Poesie [...].«³⁶

Weiter begreift Adorno diese »Sprache« als durchzogen von – darauf kommt es nun an – »Figuren«, die er wiederum auf eine eigensinnige Weise als »Schrift« bestimmt:

Musik oder Malerei [...] sprechen durch ihre Beschaffenheit, nicht dadurch, dass sie sich vortragen; sie sprechen um so deutlicher, je tiefer sie in sich selbst durchgebildet sind, und die Figuren ihres Durchgebildetseins sind ihre Schrift. Was hier wie dort mit Grund so kann genannt werden, ist geprägter Zug, immanenter Charakter, nicht Mitteilung eines jener Komplexion des Werkes Äußerlichen. Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung.³⁷

Die »Figuren des Durchgebildetseins« sowie überhaupt die Vorstellung einer »in sich selbst durchgebildeten« Kunst, die in ihrem »geprägte[n] Zug« – ihrer »Schrift« – einen »immanente[n] Charakter« aufweise, rufen die oben hervorgehobene Trias von Immanenz, Pleroma und Figuralität in Erinnerung, wobei der Begriff der »Komplexion« damit verwandt scheint. Der Rezeptionsprozess (und schon der Produktionsprozess im Moment der produktiven Selbstrezeption) bewegt sich im Zickzack zwischen der je figürlich wahrnehmbaren Komplexion und der Möglichkeit ihrer Reflexion oder, allgemeiner formuliert, Transfiguration.

Was Dürer – notabene im Medium der Schrift – als »jnwendig voller figur« *beschreiben* konnte, erwies sich in der Geschichte der Rezeption dieser Wendung vielleicht nur deshalb als so anschlussfähig, weil die Trias von Immanenz, Pleroma und Figuralität immer schon – nun mit Adorno gesprochen – »Schriftcharakter«³⁸ aufwies. Dass Figuralität in Skripturalität übergehen kann und *vice versa*, war bereits an Rilkes Übertragung (oder Gegenübertragung) von der Figur zur bzw. als Schrift (oder von der Schrift zur bzw.

36 Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, 12. Das Zitat im Zitat stammt aus Benjamins frühem Sprachaufsatz von 1916. Vgl. Benjamin, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, 140–157, hier 156.

37 Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, 12.

38 Ebd., 14.

als Figur, wenn man die Figur bei Dürer bereits als schriftgeprägt begreift) zu bemerken.³⁹

Was Adornos Überlegungen von jenen Rilkes unterscheidet, ist dies, dass er den »Schriftcharakter« prinzipiell und für alle Künste dominant setzt. Schade ist allerdings, dass Adorno der naheliegenden Frage nicht nachgeht, ob nicht die Literatur in ihrem spezifischen »Schriftcharakter« besonders dazu qualifiziert ist, die in ihrer (ohnehin) schriftlichen Figuralität angelegte Reflexivität im Hinblick auf sich selbst sowie möglicherweise auch auf andere Künste und ihre jeweilige Zeitlichkeit zu befördern. Das vorliegende Buch geht dieser Fährte ja insgesamt nach, und das schriftlich überlieferte Zitat von Dürer und dessen literarische Transfigurationen u.a. bei Hofmannsthal und Rilke dürften auf den vorangegangenen Seiten gezeigt haben, wie eine derartige Reflexivität sich manifestieren und historisch und situativ wiederum wandeln kann.

Dabei dürfte es kein Zufall sein, dass die Dürer'sche Figur von der Figur gerade in der Literatur – *grosso modo* – des Fin de Siècle so intensiv rezipiert wurde: Dass die entsprechende Stelle im Dürer-Manuskript überhaupt erst am Ende des 19. Jahrhunderts den Weg in den Druck fand und sich somit die Möglichkeit einer vielfältigen Rezeption eröffnete, ist wichtig zu betonen. Aber ob und wie eine solche Möglichkeit dann tatsächlich – wie von Hofmannsthal oder von Rilke (oder von Auerbach oder Rosenzweig) – aufgegriffen wird, sagt immer auch und zunächst etwas über die Zeit, aus der heraus diese Rezeption und die damit verbundene Transfiguration stattfindet (denn man kann eine Figur nicht rezipieren, ohne sie, und sei es nur mental, zu reproduzieren und damit auch zu transformieren; erst recht gilt dies für den Fall, dass die Rezeption im Medium der Schrift stattfindet, wie das bei jedem Zitat und auch bei jeder freieren Adaption einer Textvorlage der Fall ist).

Es ist unüblich geworden, große Zeitdiagnosen zum Fin de Siècle oder gar zu einer damit zu assoziierenden, emphatisch verstandenen Moderne (»Modernism«, wie man im anglo-amerikanischen Sprachraum sagt) zu formulieren. Aber was mit dem Begriff der »Sprachkrise« benannt ist und im Zuge der folgenreichen medientechnischen Revolutionen (Fotografie, Film, Massenmedien)

39 Vgl. Rilke, »Fritz Mackensen«, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, 35–62, hier 62, sowie die entsprechenden Reflexionen hierzu weiter vorne in diesem Kapitel.

sowie der aufblühenden (historischen) Avantgarden in den industrialisierten Gesellschaften wahlweise zu einer Verabschiedung oder einer Erweiterung des Werkbegriffs in allen Künsten geführt hat, kann sicherlich zum Hintergrund dafür gezählt werden, dass die Dürer'sche Wendung in ihrer Potenz zur Transfiguration in der damaligen Rezeption so attraktiv geworden ist: Es war eben *nicht* mehr selbstverständlich, was man als Kunst oder als Werk (oder als schöpferisches Subjekt) gelten lassen konnte oder sollte. Das Denken in und mit Figuren erwies sich da offenkundig – und erweist sich nach wie vor – als vielversprechend, anschlussfähig, konkretisierungsaffin.

So rückständig einem heute bisweilen die entsprechenden Rezeptionen auch anmuten mögen, so sehr zeugen sie doch allesamt davon, dass das, was von Dürer einmal literarisch oder protoliterarisch als »jnwendig voller figur« bezeichnet worden war, in dem hier rekonstruierten Sinne einer transformationsoffenen Trias von Immanenz, Pleroma und Figuralität doch jedenfalls Rezeptionsofferten bot, die sich dazu eigneten, zu einer *jeweils gegenwärtigen* Auseinandersetzung mit einem entsprechenden Konzept von Kunst (und Literatur im Grunde mehr als nur einbegriffen) zu gelangen. An dieser grundlegenden Situation hat sich bei Adorno nichts geändert. Nur dass er seine Überlegungen zu Papier brachte, als mit dem Ersten und vor allem mit dem Zweiten Weltkrieg die Frage nach einer möglichen Zukunft der Kunst auf noch viel unsichereren Füßen stand.

Adorno wusste das nur zu genau. Die Thetik seiner Texte ist selbst von dieser historischen Situation in Mitleidenschaft gezogen, gebrochen, fragmentiert, was insbesondere auf seine erst posthum erschienene *Ästhetische Theorie* (1970) zutrifft, in deren sachlichem Zusammenhang auch der Beitrag *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1967) zu lesen ist (Adorno stirbt 1969). Hier wie dort sind Adornos Ausführungen erkennbar von der Geschichte und ihren Katastrophen gezeichnet – so auch der Blick auf die Kunst der vorangegangenen Moderne.⁴⁰ Entsprechend fragil erscheinen

40 Die *Ästhetische Theorie* hebt bekanntlich wie folgt an: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.« Adorno, *Ästhetische Theorie*, 9.

bei Adorno die »Figuren« der Kunst, ihre »Schrift«, wobei er für den spezifisch *modernen* »Schriftcharakter« der Kunst eigens den französische Begriff der »écriture« verwendet.⁴¹

Was Adorno mit diesem Begriff und überhaupt mit der Betonung des Schriftcharakters von Kunst im Sinn hat, ist zwar historisch situiert.⁴² Aber da die theorieseitig anvisierte Schrift in ihrer wohl prekären, aber auch nicht ganz aus der Welt zu schaffenden Dauerhaftigkeit doch ihrerseits jeweils über den Moment ihrer Konkretisierung hinauszuweisen vermag, hat sie auch (zumindest) die Potenz dazu, anhaltend von Interesse zu sein. Sie »knistert« fort, wie man mit Adorno – auch im Hinblick auf seine eigene *écriture* – sagen könnte. Und sie appelliert damit in ihrer je spezifisch konkretisierten Potenz zur Transfiguration auch an eine Form der Rezeption, die sich gegenüber der entsprechenden Art von (unheimlicher) »Dauer« als offen erweist:

Das Wort knistern ist vielleicht die erträglichste Annäherung an das, was unter Schriftcharakter zu verstehen sei [...]. Nicht abwegig wäre, jenen Schriftcharakter seismographisch zu nennen. Bewirkt wird er vom fernen, auch vorwegnehmenden Erzittern bei Katastrophen. Im Reflex darauf zucken die Künste zusammen; die Spuren solcher Zuckungen, welche die Werke bewahren, sind die Schriftzüge an ihnen. Als solche Seismogramme von Unwillkürlichem markieren sie den Durchbruch jener frühen mimetischen Verhaltensweisen, die aller objektivierten Kunst vorausgehen und die zu objektivieren insgeheim alle Kunst träumt. Eingegrabene Charaktere, verhalten sie die

41 Adorno führt aus: »Écriture in Musik und Malerei kann keine direkte Schrift sein, sondern nur eine chiffrierte; sonst bleibt es bei der Nachahmung. Darum ist écriture geschichtlichen Wesens: modern.« Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, 13.

42 In der *Ästhetischen Theorie* situiert Adorno den Begriff selbst wie folgt: »In jüngeren Debatten zumal über bildende Kunst ist der Begriff der *écriture* relevant geworden, angeregt wohl durch Blätter Klees, die einer gekritzelten Schrift sich nähern. Jene Kategorie der Moderne wirft als Scheinwerfer Licht über Vergangenes; alle Kunstwerke sind Schriften, nicht erst die, die als solche auftreten, und zwar hieroglyphenhafte, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, dass er fehlt. Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.« Adorno, *Ästhetische Theorie*, 189. Obschon Adorno sich mit seinem Begriff von *écriture* nicht auf Derrida bezieht (und *vice versa*), mutet die Gleichzeitigkeit in der steigenden Prominenz des Begriffs von der Mitte bis zum Ende der 1960er Jahre doch frappant an. Allerdings hätte Derrida wohl gezögert, *écriture* als »Begriff« (d.h. »concept« bzw. »terme«) zu bezeichnen.

Transfiguralität

flüchtigen Regungen, wie sie rudimentär an den Menschen etwa noch beim Erröten oder der Gänsehaut sichtbar werden, zur Dauer, ohne sie doch der dinghaften Rationalität des gängigen Zeichens zu überantworten.⁴³

43 Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, 14–15.

Form und Zeit (Dickinson)

Welche Formen kann Dichtung annehmen, um die Zeit zu überdauern? Was wird vom Geschriebenen bleiben? Wie und in welcher Form wird es bleiben – oder vergehen? Mit diesen Fragen berührt man direkt eines der wesentlichen Merkmale der Poetik Emily Dickinsons: Immer wieder kreisen die Gedichte, Notizen und Briefe Dickinsons um die Frage, was es heißt oder heißen kann, *in* der Zeit zu sein oder sich reflexiv, imaginativ oder materiell durch das Geschriebene über den jeweils gegenwärtigen Moment in eine andere Zeit, einen anderen Moment der Zeit oder eine anders als linear zu denkende Zeit hineinzubewegen.

Bekanntlich sind von den rund 1800 Gedichten, die von der Dichterin überliefert sind, nur sehr wenige, etwa zehn, zu Lebzeiten veröffentlicht worden, und diese alle anonym.¹ Dickinsons lyrische Produktion entfaltete sich in prekärer Distanz zum damaligen Verlags- und Publikationswesen, in den letzten Lebensjahren zudem in großer Abgeschlossenheit. Kontakte zur Außenwelt gab es streckenweise fast nur in Form von Briefen, die oftmals Gedichte enthielten. Rund ein Drittel aller erhaltenen Gedichte ist in Briefen überliefert, die restlichen zwei Drittel blieben zu Lebzeiten gänzlich unbekannt. Oder, so könnte man auch sagen, der Adressat oder das Gegenüber und Du dieser Gedichte war gleichermaßen die Autorin selbst wie eine ihr gegenüber unbekannte, tendenziell zukünftige Instanz, an deren – unheimlicher – Stelle wir uns heute befinden, wenn wir diese Gedichte lesen. Allein schon der Gedanke, berühmt zu werden, und damit wusste Dickinson vollkommen selbstbewusst zu rechnen, schien ihr größten Schrecken zu bereiten.² Dabei

1 Dickinsons Gedichte werden im Folgenden entweder direkt in Form von Abbildungen und Transkriptionen der handschriftlichen Originale wiedergegeben oder nach der zweisprachigen, 2015 erschienenen Hanser-Ausgabe mit den Übersetzungen von Gunhild Kübler zitiert: Dickinson, *Sämtliche Gedichte*. Die Hanser-Ausgabe folgt in der Wiedergabe der englischsprachigen Originale sowie ihrer Nummerierung der bis heute maßgeblichen textkritischen Gesamtausgabe von Ralph W. Franklin (Variorum-Edition, Harvard University Press 1998).

2 Differenziert nachgezeichnet sind die verschiedenen Stadien und Momente von Dickinsons Zurückhaltung gegenüber der Publikation ihrer Gedichte in:

ist kaum zu entscheiden, welchen Anteil daran die grundsätzliche Geringschätzung, ja die misogyn besetzte Angst gegenüber weiblicher Autorschaft im puritanischen Umfeld hatte, in dem Dickinson sich bewegte – und welchen Anteil daran ein in den Gedichten selbst aufzuspürendes Wissen hatte: ein Wissen einerseits darum, dass sich die zeitgenössische Geringschätzung später ihrerseits als blamabel erweisen dürfte, andererseits darum, dass Erfolg und Ruhm tatsächlich einen Abgrund fürs Schreiben bedeuten können.

Dickinsons Œuvre ist praktisch vollständig erst posthum bekannt geworden. Gleichwohl kommt nicht der Verdacht der Indiskretion auf, wenn man diese Gedichte oder auch die Briefe liest. Der Gedanke der *Vernichtung* ihrer schriftstellerischen Hinterlassenschaft lag Dickinson ebenso fern wie der einer aktiven Selbstvermarktung. So lesen wir in einem Gedicht: »Publication - is the Auction / Of the Mind of Man - / Poverty - be justifying / for so foul a thing«. In der Übersetzung von Gunhild Kübler: »Publizieren - heißt Versteigern / Eines Menschen Geist - / Armut - mag berechtigen / Zu solcher Schändlichkeit«. ³ Das bloße Vorhandensein solcher und ähnlicher Zeilen, die Tatsache, dass Dickinson sie aufbewahrt und teils auch für sich Kopien davon angefertigt hat, ⁴ spricht dafür, dass sie den Augen möglicher künftiger Leser:innen nicht schlechthin entzogen sein sollten. Doch wer würde solche Zeilen lesen? Und wann?

Die literarische Hinterlassenschaft Emily Dickinsons ist auf eine sehr spezifische Transaktualität hin angelegt: Die Verzögerung in der möglichen Wirkungsgeschichte, die Dickinson in einigen Briefen sogar thematisiert, ist hier kein Lapsus der Überlieferungsgeschichte, sondern sie ist aufgrund der selbstaufgelegten Verweigerungshaltung der Autorin gar nicht anders als verzögert

Kübler, »Magie der Präsenz«, bes. 1291–1296, 1302–1310, 1313.

3 Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 704–705 (Nr. 788): »Possibly - but We - would rather / From Our Garret go / White - unto the White Creator - / Than invest - Our Snow -« / »Wir vom Dachstock - gingen lieber / Weiß - ins Weiße ein / Unseres Schöpfers / statt mit unserm / Schnee zu Markt zu ziehn -«. Die Gedankenstriche sind auch in Dickinsons Handschrift praktisch immer kurz: Sie ähneln freischwebenden Punkten. Entsprechend werden die Gedankenstriche hier – wie auch bereits in der erwähnten Variorum-Edition von Franklin – kurz wiedergegeben.

4 Mit zunehmendem Lebensalter scheint Dickinson allerdings immer nachlässiger – oder freizügiger? – mit ihren Gedichten umgegangen zu sein: Von den brieflich versandten Gedichten behielt sie zuweilen nicht einmal mehr Abschriften zurück. Vgl. Kübler, »Magie der Präsenz«, 1308.

zu denken. Erstaunlich ist eher, wie sicher sich Dickinson darüber gewesen zu sein scheint, dass sie ein bleibendes Werk schuf.

Vergegenwärtigt man sich die wechselvolle und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hochproblematische Editions-geschichte, gewinnt man den Eindruck, dass offenbar rund hundertfünfzig Jahre nötig waren, bis es möglich wurde, das Ausmaß und die Qualität dieser Hinterlassenschaft überhaupt zu ermessen. Die vorläufig letzte Stufe dieser Editions-geschichte ist mit der aktuellen, vorbildlich konzipierten und umgesetzten Online-Publikation von hochaufgelösten Scans praktisch aller erhalten gebliebener Manuskripte sowie entsprechender Transkriptionen erreicht.⁵ Dagegen waren die ersten Publikationen aus heutiger Perspektive ganz und gar unzulänglich, vollkommen unbekümmert jedenfalls gegenüber der Faktizität der Überlieferung: Wahlweise wurden in den Gedichten ganze Strophen weggelassen, neue Wörter kamen hinzu. Außerdem wurde in den frühen Editionen die sehr eigenwillige Interpunktion ebenso normalisiert wie die auffällig rhythmisierte Groß- und Kleinschreibung.

*

Im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen zunächst vier kleine Notizen, die sich im Zettelwerk des Nachlasses von Dickinson erhalten haben. Diese Notizen weisen teils Gedichtcharakter auf, teils handelt es sich eher um Gedankennotizen, deren mögliche Funktion offenbleibt. Dabei fällt auf, dass diese Notizen selbst bereits mit der Frage befasst sind, wie (ihre) Form und (die durch sie im Verbund mit der materialen Überlieferung eröffnete) Zeit miteinander in Beziehung stehen. Was Form und was Zeit ist (oder sein soll), gerät dabei mit in den Fokus. Abschluss und Ausblick des Kapitels bildet eine die Form- und Zeitgestaltung kommentierende Lektüre des Gedichtes »Because I could not stop for Death«.

5 Die Scans sind im Wesentlichen zugänglich über www.edickinson.org (betrieben von The Houghton Library, Harvard, in Kooperation mit Harvard University Press) sowie acdc.amherst.edu/browse/collection/ed (Sammlung des Amherst College). Weitere Information enthält die von Marta Werner, Julie Enszer und Jessica Beard betriebene Website www.emilydickinson.org (Dickinson Electronic Archives), die zugleich Forschungsplattform ist.

*

Sieht man sich die verstreuten Notizen Dickinsons an, die zu einem Gutteil auf angerissenen Briefumschlägen überliefert sind, dann mag der erste Gedanke sein, dass man es bei dieser sehr eigenwilligen Überlieferung in erster Linie mit einer *Zerstörung* von Form zu tun hat. Schließlich sind die Umschläge, um die es sich in allen hier zu diskutierenden vier Fällen handelt, jeweils auseinandergerissen worden. Für den üblichen Postversand jedenfalls sind diese Umschläge unbrauchbar, dysfunktional geworden. In den allermeisten Fällen handelt es sich außerdem um Umschläge, die bereits gebraucht worden sind. Nicht überall sind (auf der Rückseite der beschriebenen Flächen) die ursprünglichen Adressen noch lesbar, aber auf manchen sieht man, dass die entsprechenden Briefe an Dickinson selbst gerichtet waren, andere an Mitglieder der Familie oder an Freund:innen oder Bekannte.

Dickinson betreibt also ein Recycling des Papiers – nicht der Briefe selbst, sondern ihrer Umschläge. Ein sparsamer, haushälterischer Umgang mit Papier dürfte bei dieser Praxis des Recyclings eine Rolle gespielt haben. Wichtiger aber für die Frage nach der spezifischen Zeitlichkeit, die diese Praxis impliziert, ist die grundsätzliche Transformation der Adressierungsqualität, die diese gleichwohl noch als Briefumschläge erkennbaren materialen Träger gewinnen: Vom Zeitpunkt des Schreibens aus gesehen können die potenziellen Adressat:innen dieser Schnipsel – neben der Verfasserin selbst – nur unabsehbare künftige, unbekannte Leser:innen sein: Leser:innen, die diese Schnipsel, sofern sie sich erhalten haben werden, als eine eigenartige Hinterlassenschaft in den Händen halten oder anders, hier in Form von Reproduktionen, wahrnehmen werden.

Die beschriebenen Schnipsel ähneln der Flaschenpost, von der Osip Mandel'stam und nach ihm Paul Celan mit Blick auf ihr prinzipielles Verständnis von Gedichten gesprochen haben: Sie halten auf ein unbekanntes Du zu, ihre Adresse ist die Zukunft selbst.⁶ Als Überreste einer im Moment des Schreibens schon in die Vergangenheit hinüberwechselnden Gegenwart sind sie zugleich Eröffnungen der Möglichkeit einer künftigen Lektüre. Das gilt zwar im

6 Vgl. Mandelstam, »Über den Gesprächspartner«, sowie Celan, »Ansprache«.

Prinzip für jedes Ergebnis eines Schreibprozesses. Die spezifische Transaktualität der hier zu erörternden Papierschnitzel besteht jedoch darin, dass das Geschriebene bereits in seinem Entstehungskontext gezielt daraufhin *angelegt* ist, überhaupt erst in der Zukunft – und zwar in einer tendenziell sehr fernen, posthumen Zukunft – gelesen zu werden.

Die Schnipsel sind in einem präzisen Sinne verzeitlichte und zugleich materialisierte Formen. Es handelt sich bei ihnen nicht nur um zerstörte Formen, sofern man den Umschlag selbst als Form mit einer bestimmten Funktion bestimmen möchte. Der übriggebliebene Umriss, das erhalten gebliebene Material und die darauf verzeichneten Schriftspuren haben als *Ensemble* selbst eine – labile – Form gewonnen: Form sind sie in dem Sinne, dass sie dem Verhältnis von Formzerstörung und Umnutzung des Schriftträgers selbst Form, das heißt eine bestimmte Gestalt verleihen, die sich wie hier in diesem Buch (obschon nur annäherungsweise) auch *reproduzieren* lässt. Form sind sie zudem in einem strikter zeitsemantischen Sinne, indem sie einen vergangenen Moment des Schreibens als einen fortan seiner Präsenz entzogenen und entledigten Moment in einer dynamisierten Form bewahren, die über die damalige Gegenwart hinausweist.

»[Ä]sthetische Form«, so schrieb Theodor W. Adorno bekanntlich in seiner – ebenfalls erst posthum erschienenen – *Ästhetischen Theorie*, ist »sedimentierter Inhalt«. ⁷ Operiert man mit diesem Formbegriff, der von Peter Szondi zu einer historischen Formsemantik weiterentwickelt worden ist, ⁸ hat man es nicht mehr mit einem Gegensatz zwischen zeitloser Form und vergänglicher Materie zu tun. Dieser Gegensatz, der in der platonisch-aristotelischen Tradition mit der Frontstellung zwischen *ιδέα (idéa)*, *εἶδος (eidos)* und *μορφή (morphē)* einerseits und *ὕλη (hylē)* andererseits wichtig geworden und im Geist-Körper-Dualismus seine beklagenswerte Fortsetzung gefunden hat, trägt hier schon deshalb nicht, weil sich die Materie nicht einfach als das einer sie überdauernden Form passiv und vergänglich Zugrundliegende (*ὑποκειμενον – hypokeímenon* bei Aristoteles) darbietet. Vielmehr ist das Material

7 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 15: »dass ästhetische Form sedimentierter Inhalt sei«.

8 Vgl. dazu etwa Szondi, *Theorie des modernen Dramas*.

hier unter dem Gesichtspunkt seiner Qualität als Rest – als Überbleibsel – selbst mit einer Dauer versehen, aus der heraus sich einzig *relativ* vergängliche Formen ablesen oder extrahieren lassen.

Die Editions-geschichte liefert für diese Art der Vergänglichkeit – der Schriftformen, die schon an ihre Grenzen geraten, wenn man sie in Druckform wiedergeben will – ein gutes Beispiel. Positiv formuliert: Die Schriftformen, die sich auf den Manuskripten abgezeichnet haben, erweisen sich gerade in dem Maße als anhaltend instabil, um nicht zu sagen ›lebendig‹,⁹ wie sie sich aufgrund ihrer jeweiligen Material- oder Mediengebundenheit *nicht* in einer zeitlosen Form stillstellen lassen. – Und ist das nicht gut so? – Aus editionsphilologischer Perspektive wäre aus dem Befund die Konsequenz zu ziehen, dass man eine dauerhafte Sicherung des Materials (Notwendigkeit der Konservierung, der digitalen Transformation und Bewahrung etc.) nicht verwechseln sollte mit dem Phantasma einer Form oder von Formen, die ewig wären oder sein sollten. Auch die Dickinson'sche Poetik, so sehr sie die Grenzen der Zeit – im Sinne der Endlichkeit – immer wieder zu überschreiten sucht, bleibt in diesen Bewegungen der Überschreitung stets auf ihre konkreten und imaginären Orte (τόποι) einer endlichen Lebens- und Gedankenwelt, ja im Sinne einer gesteigerten Aufmerksamkeit auf vergängliche Momente und Umstände sogar emphatisch zurückverwiesen.

Aus alledem lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass es pragmatisch, aber auch systematisch insgesamt (also nicht nur mit

9 Von hier aus – der ›Lebendigkeit‹ in Anführungsstrichen – wäre dann wiederum der Frage nach einer bei aller offensichtlichen Differenz aufscheinenden Nähe zum Formbegriff bei Aristoteles und dessen Auffassung von Entelechie nachzugehen. Dickinson selbst führt in einem ihrer Gedichte eine Auseinandersetzung mit der Frage nach Form und Leben. Sie geht darin allerdings nicht von einer ›lebendigen Form‹ aus, sondern von einem Gegensatz zwischen der Form des Lebens und dem Leben selbst: »Between the form of Life and Life / The difference is as big / As Liquor at the Lip between / And Liquor in the Jug / The latter - excellent to keep - / But for ecstatic need / The corkless is superior - / I know for I have tried«. Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 914 (Nr. 1123). Gerade die komisch gefärbte Kritik an der (bloßen) Form (des Lebens) gegenüber dem Leben (selbst) lässt allerdings die Vermutung zu, dass Dickinson durch ihre Form von Dichtung bestrebt war, diese selbst nicht zu einem bloßen ›Gefäß‹ verkommen zu lassen. In diese Richtung weist eine ganze Reihe von Gedichten Dickinsons. In der ersten Strophe des folgenden Gedichtes etwa sind Öffnungen unterschiedlichster Art, markiert nicht zuletzt durch die vielen kurzen Gedankenstriche, als Kennzeichen der möglichkeitsaffinen und zugleich lebenszugewandten Dichtung, im Unterschied zur Prosa, bestimmt: »I dwell in Possibility - / A fairer House than Prose - / More numerous of Windows - / Superior - for Doors -«. Ebd., 420 (Nr. 466).

Blick auf Dickinsons Dichtung) sinnvoll sein dürfte, in der Auseinandersetzung mit einzelnen ästhetischen Phänomenen von jeweils unterschiedlichen Formbegriffen bzw. Formaspekten sowie auch von einem möglichen Widerstreit unterschiedlicher Formaspekte – oder sagen wir gleich: Formen – auszugehen, außerdem von einer jeweils unterschiedlichen Gewichtung der materiellen Anteile an den jeweiligen Formbildungs- oder Formzerrüttungsprozessen. Form als sedimentierter Inhalt (Adornos Formbegriff) wäre dann *ein* Aspekt, der in der Auseinandersetzung mit der Dickinson'schen Hinterlassenschaft wichtig ist.

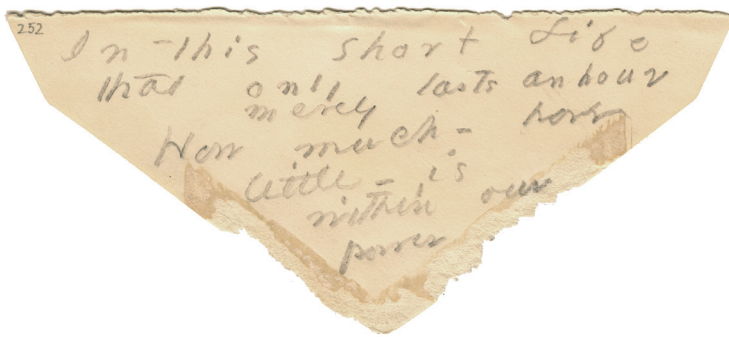
Man müsste dazu allerdings auch gleich sagen, dass der Inhalt *dieser* Form in zeitsemantischer Hinsicht zunächst einmal nur ganz allgemein zu bestimmen ist: Setzt man als Inhalt die bloße Tatsache, *dass* hier geschrieben worden ist und *dass* der Prozess als solcher sich in der (labilen) Form des übriggebliebenen Geschriebenen zugleich dokumentiert und entzogen hat, dann ist damit zwar etwas Richtiges gesagt, aber nichts, was für diese Schnipsel spezifisch wäre. Hinzu kommt bei Dickinson zweierlei: erstens die spezifische Überlieferungssituation und die daraus resultierende Spätzeitlichkeit der Publikation und Rezeption, zweitens die Tatsache, dass in den von Dickinson überlieferten Schriften – in den Gedichten ebenso wie in den Briefen und Notizen – die Zeitlichkeit des Schreibens, das Verhältnis von Leben und Schrift sowie das Verhältnis des Geschriebenen zur Nachwelt immer wieder explizit zum Thema wird, eine sprachliche Struktur gewinnt und außerdem eine rhythmische Bearbeitung erfährt. Auch hier hat man es mit Formen der Zeitgestaltung – und das heißt hier: der Evokation und Präfiguration von Transaktualität – zu tun, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

*

Der erste der vier Briefumschlagsschnipsel,¹⁰ die hier erörtert werden, zielt auch das Cover des vorliegenden Buches. Dies deshalb,

10 Alle hier abgebildeten Manuskripte stammen aus der Sammlung des Amherst College und sind auf der Homepage acdc.amherst.edu/browse/collection/ed (Digital Collections) frei zugänglich. In Kombination mit diplomatischen Umschriften finden sich die Abbildungen auch in dem hervorragend edierten Band: Werner/Brevin (Hrsg.), *The Gorgeous Nothings* (in der Reihenfolge des vorliegenden Aufsatzes: 62–63, 54–55, 70–71, 178–179).

weil das Manuskript für die Frage nach der Zeitlichkeit von Literatur insgesamt signifikant ist: Auf wenig Papier stehen ein paar Worte, die nicht nur von der Zeit – der Lebenszeit – als Thema handeln, sondern über die latente Fragestruktur auch eine Reflexion über die Zeitlichkeit der Überlieferung in Gang setzen. Die hinterlassenen Worte tragen zudem Züge eines Epigramms.¹¹ In ihrer Prägnanz befördern sie die Merkbarekeit des Geschriebenen – als hätte man es mit einer Grabinschrift zu tun, nur viel beiläufiger notiert, leicht auch und dann doch kaum zu fassen.



Emily Dickinson, »In this short Life« (Amherst Manuscript # 252)

Folgendes steht geschrieben: »In this short Life / that only« – oder »merely« – »lasts an hour / How much - how / little - is / within our / power«. ¹² Wörtlich übersetzt heißt das in etwa: »In diesem kurzen Leben / das nur – oder »bloß« – »eine Stunde dauert / Wie viel - wie / wenig - ist« – wohl im Sinne von: »liegt drin« – »in unserer / Macht« oder »Kraft« (oder: »liegt in unsrer Hand«, ¹³ wie Kübler übersetzt).

Die Vergänglichkeit des Lebens wird in dieser Notiz aus dem Jahr 1873 mit dem Maß einer einzigen vergänglichen Stunde gleichgesetzt. In einer Art moderner Vanitas-Kundgabe wird im zweiten Teil außerdem die Frage nach der Macht oder Kraft aufgeworfen,

11 Ich danke Maren Jäger für den Hinweis auf die epigrammatische Dimension der vorliegenden Notiz.

12 Hier – wie auch bei den folgenden Beispielen – direkt nach dem abgebildeten Manuskript transkribiert.

13 Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 1015 (Nr. 1292).

die »uns« in diesem kurzen Leben gegeben ist. Die für Dickinson typischen kurzen Gedankenstriche im Verbund mit den ansonsten durchgehend fehlenden Satzzeichen verleihen den auf dem Papier verteilten Worten etwas Schwebendes, eine Leichtigkeit, die auch dadurch unterstrichen wird, dass man an zwei Stellen gleichwertige Alternativen vorfindet: zum einen semantisch affine Wörter (»only« oder »merely«), zum anderen Gegensätze (»much« oder »little«), die aber als einander angenähert erscheinen. Das eine wie das andere ist jeweils denkbar. Auf die Perspektive, so scheint es, kommt es an. Die Alternativen werden jedenfalls keinem Entscheidungszwang ausgesetzt.

Folgt man dem Rhythmus der Worte im Original, ja ihrer Metrik, zeichnet sich (die Variante »merely« mitgezählt) das Muster eines sechshebigen und dann (ab »How much«) eines fünfhebigen Jambus ab. Die epigrammatische Kürze und die damit verbundene Eingängigkeit und Einprägsamkeit der Wortfolge wird allerdings kontrastiert durch die Streuung der Worte auf dem Papier und die Tendenz eben, dass Alternativen als gleichwertige im Spiel bleiben. Auch bleibt am Ende durch das – für Dickinson ebenfalls signifikante – Fehlen eines Schlusspunktes offen, ob es sich um eine Aussage oder um eine Frage handelt. Klar dürfte am ehesten sein, dass man es mit einer tastenden, zugleich aber auch *entschieden* offenbleibenden sprachlichen Kundgabe zu tun hat: einer Äußerung, die weder Aussage noch Frage allein ist, aber doch von beidem etwas enthält, einer Klage wohl auch, aber einer, die ohne Verzweiflung vorgetragen ist, sondern vergleichsweise unaufgeregt verzeichnet, was als Faktum festzustehen scheint.

Nimmt man den Hinweis auf die Kürze des Lebens und die Frage nach der Macht ernst, die »uns« darin gegeben oder nicht gegeben sei, dann lässt sich weiter fragen, aus welcher Perspektive denn das Leben überhaupt als kurz erscheint. Es gibt darauf zwei kulturgeschichtlich wirkungsmächtige Antworten, die wohl auch Dickinson bekannt waren. Die erste wird Hippokrates zugeschrieben und hat sich im Spruch *ars longa vita brevis* verdichtet. Auch wenn hier mit dem Wort *ars* primär *Technik* und im Speziellen das medizinische Handwerk gemeint war, ist der Spruch später doch immer wieder auf Kunst und Dichtung angewandt worden: Auch das Leben derer, die Kunst oder Dichtung herstellen, ist kurz im Verhältnis zu dem, was sie bestenfalls an fortdauernden Werken

in die Welt zu setzen vermögen. Die zweite wirkungsmächtige Antwort liegt im Bereich der Religion, in der christlichen Religion, die in ihrer puritanischen Extremform für Dickinson prägend war: Auf das vergängliche irdische, körperliche Leben folgt nach dem Tod, wenn es gut geht, das ewige geistige Leben im Himmel.

Für beide Antworten lassen sich Spuren in Dickinsons Poetik ausfindig machen. Aber es handelt sich eben nur um Spuren: Der Geltungsanspruch der Antworten selbst erscheint so sehr mit einem unsichtbaren Fragezeichen versehen, wie in der kurzen Notiz zum kurzen Leben nicht auszumachen ist, ob die Macht oder Kraft, die »uns« gegeben ist, nun groß oder klein ist. Nur etwas scheint klar zu sein: dass es etwas oder gar vieles gibt, das nicht in der Verfügungsgewalt von »uns« steht. Angezeigt wird damit zugleich ein Spielraum, der sich – womöglich – poetisch nutzen lässt: Die Feststellung jedenfalls, dass das Leben kurz sei oder dass es gar, wie Dickinsons Notiz nahelegt, bloß eine Stunde dauere, impliziert die Möglichkeit einer Perspektive, einer Beurteilungsinstanz oder einer andauernden Einstellung gegenüber dem Leben, die über dessen diagnostizierte Kürze hinausweist.

Dieser strukturelle Zusammenhang ist wichtig, wenn man sich vergegenwärtigt, dass wir es mit Blick auf diese Notiz, die ich eine Gedichtnotiz nennen möchte, tatsächlich mit einer Verdauerung zu tun haben: So trivial es klingen mag, aber die Gedichtnotiz selbst und die auf ihr hinterlassenen Schriftzeichen sind eben, im Unterschied zum Leben, von dem sie handeln, immer noch da. Die Kürze des Lebens steht hier auch in einem ganz profanen Sinne in einem prekären Verhältnis zur Dauer der Schrift. Die weiteren Assoziationen religiöser oder kulturgeschichtlicher Art mögen hinzukommen, aber als weiterführend können auch diese sich nur erweisen, wenn sie sich gegenüber dem Faktum der Überlieferung nicht indifferent verhalten.¹⁴

14 Dickinson selbst hat die Materialität der Überlieferung – und das, was daraus an kommunikativen Ereignissen resultieren kann – in einer Reihe von Gedichten zum Thema gemacht. Besonders eindringlich im Gedicht, dessen erste Strophe lautet: »A precious - mouldering pleasure - 'tis - / To meet an Antique Book - / In just the Dress his Century wore - / A privilege - I think -« / »Ein kostbar - modriges Vergnügen - / Zu sehn ein Altes Buch - / Im Kleid seines Jahrhunderts / Ein Privileg - denk ich -«. Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 506–509 (Nr. 569).

Wie im Kapitel »Durch die Zeit hindurch« gezeigt werden konnte, haben Schriftsteller wie Horaz aus der Verdauerungspotenz der Schrift den Schluss gezogen, sie könnten als Dichter Monumente errichten, die dauerhafter als Erz sind: »Exegi monumentum aere perennius«. ¹⁵ So steht es in der ersten Zeile der gleichnamigen Horazischen Ode – der dreißigsten aus dem dritten Buch seiner *Carmina*. Der »Flucht der Zeit« – »fuga temporum« ¹⁶ – glaubte Horaz dadurch entkommen zu können, dass er der Nachwelt herrliche Gedichte hinterlässt. Dickinsons Gedichte – doch ebenso die vorliegende Ansammlung von Worten – sind vom prahlerischen Ton der Horazischen Odendichtung weit entfernt. Auch wenn es Dickinson keineswegs an dichterischem Selbstbewusstsein fehlte, sind ihre Botschaften in Richtung Zukunft, ihre Flaschenpostsendungen, ihre ins Off geschriebenen Aufzeichnungen von allergrößter Diskretion und Vorsicht geprägt. Hier posaunt niemand seine Überzeugungen heraus. Eher gewinnt man den Eindruck, dass hier jemand flüstert – beharrlich und zugleich geduldig flüstert.

Dazu passt auch der in der zweiten Hälfte dieser Gedichtnotiz artikulierte Zweifel über die Macht oder Kraft des Lebens – unter dem Gesichtspunkt seiner Kürze. Walter Benjamin sprach in der zweiten seiner Thesen »Über den Begriff der Geschichte« davon, dass »uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben« sei, »an welche die Vergangenheit Anspruch« habe. »Billig« sei »dieser Anspruch nicht abzufertigen. Der historische Materialist« wisse »darum«. ¹⁷ Diese *schwache* messianische Kraft, von der Giorgio Agamben annahm, sie sei bei Benjamin als Paulus-Zitat aus der Lutherübersetzung des Römerbriefes zu lesen, ¹⁸ trifft sich von der Sache her mit dem, was in Dickinsons Schreiben tatsächlich ein Grundprinzip ist: schreiben, nicht um zu überzeugen, sondern um dem *Nicht*verfügenkönnen über das, was das Geschriebene zu bedeuten in der Lage ist, eigens Raum zu geben.

Das aber heißt auch, dass das Geschriebene als materialisierte Gestalt ein eigenes Gewicht erhält. Zur Wertschätzung der materialen Gestalt des Geschriebenen gehören nicht zuletzt die

15 Horaz, *Oden und Epoden*, 182–185.

16 Ebd.

17 Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte« (1940), *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, 691–704, hier 694.

18 Vgl. Agamben, *Il tempo che resta*, 128–135.

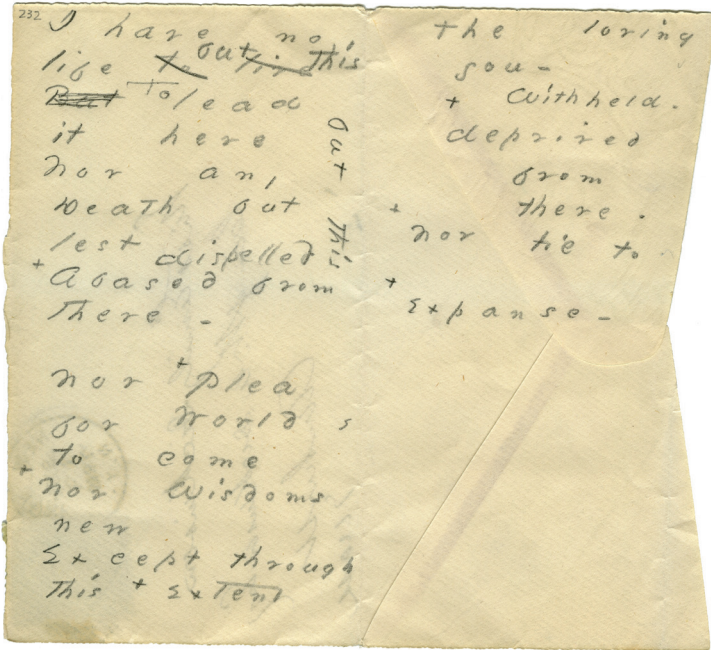
eigenwillige Interpunktion sowie die sehr eigentümliche Art der Groß- und Kleinschreibung von Wörtern, wie noch zu sehen sein wird. Zur Wertschätzung der materialen Gestalt gehört aber auch, dass Dickinson das Geschriebene in seiner Form nicht von ihrem Leben unterscheidet, sondern die Form des Geschriebenen selbst als Lebensform versteht, also nicht als tote Materie, als leblose Hohlform oder Hülle, sondern als eine Ermöglichungsbedingung für ein Fort- und Weiterleben, wie es in der ›schwachen‹ Form der Schrift, die sich nicht wehren kann und ihrer Zukunft mehr oder weniger hilflos ausgeliefert ist, seinen Anfang nehmen kann.

So gesehen, lässt sich die Wortfolge »In this short Life / that only lasts an hour« mindestens doppelt lesen: »this short Life« kann das Leben meinen, von dem die Wörter selbst bloß zeugen, indem sie von ihm handeln – »this short Life« kann aber auch deiktisch bezogen werden auf dasjenige Leben, das sich *im punktuellen Kontakt* mit der Form der Schrift auf dem Stück Papier artikuliert. Die Frage wäre dann, mit welcher Form man es in diesem Fall zu tun hat. Es liegt dabei durchaus nahe, die Form der Schrift und diejenige des Lebens zusammenzudenken, sofern man die Form der Schrift als diejenige Eigenschaft von Schrift bestimmt, die auf Aktualisierbarkeit hin angelegt ist: Schrift, die faktisch nur dann und immer nur dann lebendig, kurzfristig lebendig wird, wenn jemand sich ihr zuwendet. Letzteres, so ist zu vermuten, geschieht im Akt des Schreibens, in dem Schreibzeit und Lebenszeit zusammenfallen – es geschieht aber auch im Lesen, in dem die Zeit der Bezugnahme auf Schrift ebenfalls Lebenszeit ist: diejenige der Leser:innen, also von »uns« in einem weiteren Sinne.

Was an der Schrift Form und nicht bloß Material ist, so könnte man sagen, ist die immer wieder nur punktuell realisierbare und zu realisierende Möglichkeit einer Verlebendigung, die im Akt des Schreibens oder der Lektüre stattfindet. Was beim Schreiben, aber auch beim Lesen, im Kontakt mit der Form der Schrift stattfindet, wäre demnach als ›Bio-Grafie‹ im Wortsinn zu bezeichnen. Eine derartige Form der Zeit wäre weder bloß flüchtig, noch wäre sie der Zeit einfach enthoben. In ihrem Angewiesensein auf Materialien und Körper wäre sie immer nur als eine situative, darin aber auch transgressive Kontaktfigur zu bestimmen.

*

Etwas konkreter dürften diese Überlegungen mit Blick auf die folgende Aufzeichnung werden, die Dickinson ebenfalls auf einem Umschlag notiert. Seit der zuvor erörterten Gedichtnotiz aus dem Jahr 1873 sind vier Jahre vergangen. Dickinson ist inzwischen 47 Jahre alt. »Leben«, »Tod« und »Zukunft« bilden auch hier die Ankerpunkte der poetischen Auseinandersetzung:



Emily Dickinson, »I have no / life to live« (Amherst Manuscript # 232)

»I have no / life to live / But« – so wird man sich den Anfang des Schreibprozesses vorzustellen haben, der sich in dieser Aufzeichnung samt Streichungen und Variantenbildungen dokumentiert hat. Gestrichen werden in der Folge die Wörter »to live« und »But« – wobei »but« im Nachhinein wieder, zusammen mit »this«, eingefügt wird, so dass der Anfangssatz schließlich lautet: »I have no / life but this / to lead / it here«.

Im Unterschied zu den anderen hier diskutierten Notizen bzw. Notizgedichten auf Umschlägen haben sich von dieser Aufzeichnung zwei Ausarbeitungen zu einem in Reinschrift vorliegenden

Gedicht erhalten, in denen der Anfangssatz praktisch unverändert übernommen wird:

I have no
Life but this -
to lead it
here ⁻¹⁹

Wie beim vorangegangenen Beispiel eröffnet die Deixis – hier sind es gleich zwei deiktische Signale: »this« und »here« – die Möglichkeit, das »Leben« auf die Form der »hier« hinterlassenen Schrift selbst zu beziehen.

»Ich habe kein anderes Leben als dieses, um es hier« – oder »hierher« – »zu führen«, so lautet eine mögliche Übersetzung. Dabei ist festzuhalten, dass eine poetologische Auslegung des Gedichtes (das heißt eine Auslegung, die das Hier des Lebens auf den Ort des Gedichtes selbst bezieht) eine heteroreferenzielle Auslegung (die das Hier beispielsweise metonymisch auf das Dasein auf der Erde bezieht) nicht ausschließt. Für eine poetologische Auslegung sprechen insbesondere der zweite Teil und der Schluss sowie die Tatsache, dass das Gedicht im Rahmen einer brieflichen Kommunikation seinen Weg in Richtung Publikation nahm.

Der im weiteren Verlauf zunächst nur via Negation aufgerufene Bezug zu einer künftigen Welt und möglichen künftigen Handlungen – und damit die Möglichkeit eines Bezugs des eingangs geschilderten Lebens zu einem Fortleben – wird im Gedicht so entworfen, dass sich die Bezugsmöglichkeit, wenn überhaupt, nur dann realisieren lässt, wenn es ein »Du« gibt, das sich dem genannten Leben zuwendet. Dafür muss es aber möglich sein, dass sich das Leben des Ichs in jenen Bereich eines möglichen Du hineinerstreckt, der zum Schluss mit »this Extent« (erneut ein deiktisches Signal) und »The Realm of you« aufgerufen ist.²⁰ Ein solches »Du« kann es aus

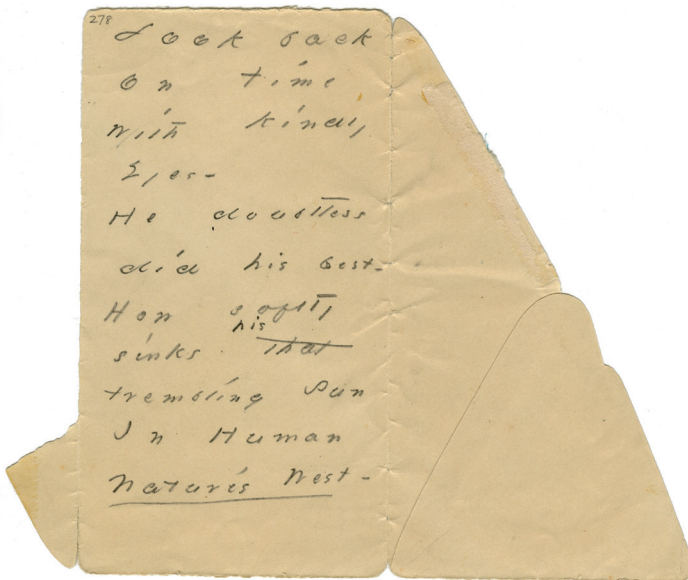
19 Transkription nach der Abschrift, die Dickinson 1877 in Briefen an Samuel Bowles sowie an den Schriftsteller und Verleger Thomas Wentworth Higginson hinterlassen hat. Vgl. die beiden Manuskripte: www.edickinson.org/editions/1/image_sets/240231 (Amherst Manuscript # 709) und www.edickinson.org/editions/2/image_sets/77736 (Boston Public Library, BPL-Ms. Am. 1093(87)). Vgl. Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 1098 (Nr. 1432).

20 An dieser Stelle unterscheiden sich die beiden erhaltenen Abschriften (Anm. 19) in interessanter Weise: Im Brief an Samuel Bowles schreibt Dickinson »The

der Perspektive des Geschriebenen nur als ein lesendes Du geben – und ein solches lesendes Du, wie wir, wird das Leben, von dem das Gedicht handelt, wiederum nur als ein Leben erfassen oder erahnen können, wenn dieses sich in Form der Schrift *mitgeteilt* hat: An der Form der Schrift führt letztlich nichts vorbei.²¹

*

In einem weiteren Briefumschlagsgedicht wird diese tendenziell künftige Rückkehrmöglichkeit zu dem, was einmal vergangen sein wird und durch das Gedicht in seiner transaktuellen Potenz verkörpert werden kann, weiter umkreist:



Emily Dickinson, »Look back / on time« (Amherst Manuscript # 278)

love of you«, in jenem an Higginson (der einen möglichen weiteren Adressatenkreis einzukalkulieren scheint) »The Realm of you«.

21 Das ganze Gedicht lässt sich im Übrigen auch als Replik auf die Sonette von William Shakespeare lesen. Eine Parallele zeichnet sich insbesondere zu Shakespeares Sonett 65 (und mehr noch zu Paul Celans Übersetzung dieses Sonetts) ab. Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel »Durch die Zeit hindurch«. Außerdem steht das Gedicht in einem deutlichen Bezug zu Dickinsons Auffassung von »Philologie«. Vgl. Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 1098 (Nr. 1715). Spuren, denen weiter zu folgen wäre ...

»Look back / on time / with kindly / Eyes - / He doubtless / did his best - / How softly sinks that« – oder »his« – »trembling sun / In Human / Nature's West«, Gunhild Kübler übersetzt dieses Gedicht, um das es sich hier zweifellos handelt, wie folgt: »Schau freundlich auf die Zeit zurück / Sie gab gewiss ihr Bestes / Wie sacht sinkt jene Sonne bang / in unsres Wesens Westen.«²²

Die in den bisherigen Gedichten nur implizit oder evokativ eingeräumte Möglichkeit einer Perspektive der Zukunft zurück auf die Gegenwart und Vergangenheit wird den Leser:innen dieses – übrigens früheren, um 1872 geschriebenen – Gedichtes mit einer gewissen Selbstverständlichkeit nahegelegt, einer Selbstverständlichkeit, die sich im Grunde nur durch einen milden Ratschlag noch mit einer kleinen Herausforderung verbindet: Man möge freundlich auf die Zeit zurückblicken. In der Selbstverständlichkeit sowie in der Beiläufigkeit des Ratschlags liegt allerdings gerade das Verstörende dieses Gedichtes, denn dass es einem überhaupt möglich sein sollte, aus der Zeit herauszutreten, und das heißt hier, aus der Vergänglichkeit herauszutreten, so dass auf die Zeit selbst, hier personalisiert, *zurückgeblickt* werden kann, versteht sich ja durchaus nicht von selbst.²³

In Dickinsons Poetik ist die Vorstellung, aus der Zeit als einer vergänglichen Abfolge von Lebensphasen und Momenten hinaustreten zu können, allgegenwärtig. Die Dichtung ist der Ort, an dem eine solche Transgression im Sinne eines Austritts möglich scheint. Schrift als Material bildet im Verbund mit dem Papier das Medium einer relativen Dauerhaftigkeit, Schrift als Form eröffnet die Möglichkeit einer zeitdurchgreifenden Kommunikation. Es handelt sich dabei um eine Transgression der Zeit insofern, als Schrift (das Gedicht als Schrift) nicht nur, wie man nicht erst seit

22 Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 991 (Nr. 1251).

23 Die Gleichsetzung von »He« und »time«, die eine Personalisierung der Zeit (und umgekehrt eine Verzeitlichung von »He«) impliziert, ist nicht zwingend, obschon Personalisierungen dieser Art für Dickinsons Poetik durchgehend typisch sind. Hier ergibt die Gleichsetzung allerdings auch poetologisch Sinn, weil das Pronomen »He« sonst textintern bezugsfrei bliebe. Möglich bleibt gleichwohl weiterhin der Bezug auf ein »He« – also wohl: einen Mann – außerhalb des Gedichtes. Dieser bliebe allerdings, aus der Perspektive des Gedichtes, durch eben jene Vergänglichkeit bestimmt, von der das Gedicht unter dem Stichwort »time« handelt.

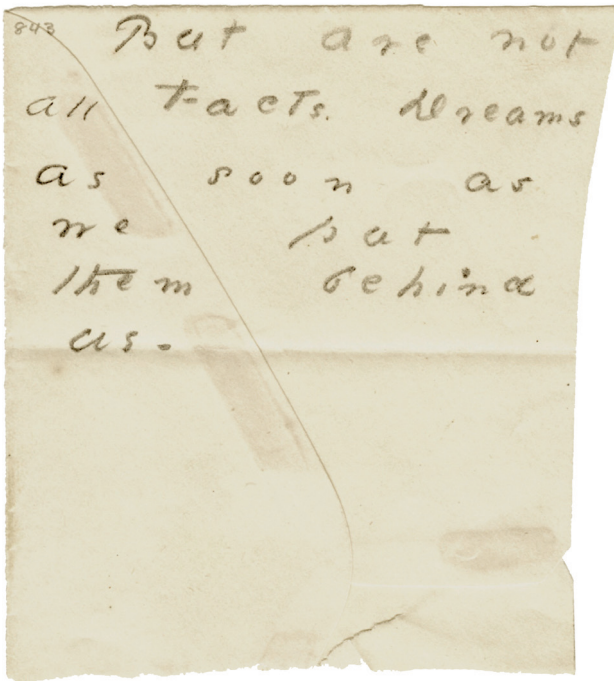
Roland Barthes' einschlägigem Aufsatz weiß,²⁴ ihre Autor:innen grundsätzlich zu überleben bestimmt ist. Schrift ist auch dazu in der Lage, Vorstellungen und Fiktionen Halt zu geben, die nicht an eine jeweils determinierte Gegenwart gebunden sind.

Folgt man diesem Gedanken, dann wird Zeit verstanden als Abfolge vergänglicher Momente schreibend nicht einfach überwunden, sondern die Überwindung gewinnt im Schreiben eine materialgebundene Form, die es allerdings, immer wieder von Neuem, möglich macht, aus einer (zunächst fiktionalen, qua Lektüre aber auch realen) Zukunft heraus auf diese Form zurück-zukommen: Nichts anderes passiert, wenn wir die Gedichte von Emily Dickinson lesen. Die Ansprache, die Aufforderung oder gar der Befehl »Look back on Time« verliert einiges an Rätselhaftigkeit, wenn man sie nüchtern auf die Tatsache bezieht, dass bereits unser Blick auf die auf diesem Blatt (oder seinen Reproduktionen) hinterlassenen Worte aus der Perspektive des Geschriebenen ein Blick aus der Zukunft ist: ein Blick zurück auf eine vergangene Zeit oder genauer, auf das, was sich von dieser Zeit erhalten hat – erhalten haben wird. Kennzeichnend für Dickinsons Poetik ist das Bemühen darum, eine transaktuelle und exzentrische Form zu finden, die es möglich macht, Zeit zugleich zu gestalten und erfahrbar zu machen: in der Lektüre.

*

»But are not / all Facts Dreams / as soon as / we put / them behind / us -« lesen wir auf einem weiteren Fragment eines Umschlags (ohne Jahresangabe):

24 Barthes, »La mort de l'Auteur«.



Emily Dickinson, »But are not / all Facts Dreams«
(Amherst Manuscript # 843)

Weniger ein Gedicht als eine kurze Gedankennotiz, geht es hier um die Frage, was mit Fakten, Tatsachen passiert, wenn wir diese hinter »uns« lassen – eine stärkere Formulierung wäre: wenn wir sie zurückstoßen – in die Vergangenheit. »To put / them behind / us«, das klingt nach einem aktiven Vorgang, nicht nach einem bloßen Geschehen, das in keiner Verbindung mit »unserem« Zutun stünde.

Aus Tatsachen rückblickend Träume werden lassen: Besteht nicht darin das »Tun« der Dichtung? Gewiss, ja. Aber worum geht es hier? Zunächst einmal wird man die Aufmerksamkeit darauf richten können, dass der Satz eigenartig formuliert ist: Er endet zwar mit einem Punkt, der Wortstellung nach handelt es sich aber eindeutig um eine Frage. Das heißt: Der Satz bleibt an seinem Ende offen, auch die Möglichkeit einer Verneinung der in ihm angelegten (rhetorischen?) Frage ist nicht auszuschließen: Ist es nicht so, dass ...? Ja – oder doch nein? Die Frage zielt letzt-

lich auf eine Antwort, die nur in der Lektüre gegeben werden kann. Doch nicht nur dies. Der Satz ist wohl nach hinten hin, über sein Ende hinaus – und damit auch: in die Zukunft hinein – erkennbar offen. Er ist aber ebenso erkennbar – nun retrospektiv, in Richtung einer Vergangenheit – bezogen auf eine Vorannahme, die er unausgesprochen lässt, die aber gleichwohl klar indiziert ist. Der Satz beginnt mit einem »Aber« (»But«) und rekurriert damit auf eine Vorannahme, die er selbst zu widerlegen versucht, die aber faktisch nicht dasteht, sie bleibt implizit. Die Vorannahme könnte zum Beispiel lauten: Man weiß nicht, ob XY tatsächlich passiert ist oder ob es nur geträumt worden ist. Demgegenüber würde dann der in der Notiz formulierte Einwand darauf zielen, dass nicht nur bestimmte, einzelne, sondern *alle* Tatsachen Träume sind, sobald »wir« sie hinter uns lassen.

Die Zeitstruktur dieses nachdenklich offenen Endes ist, verbunden mit dem abgrenzenden Einwand gegenüber einer unausgesprochenen Vorannahme, signifikant. Sie ist es, weil sich durch sie – grammatikalisch, formal – eine Verbindung zur Thematik des Hinter-sich-Lassens ergibt, um die sich die Notiz inhaltlich dreht. Lesend betritt man einen Raum der Möglichkeiten, der auf verschiedene Seiten hin offen ist und dabei doch eine vergleichsweise klare Hypothese enthält: dass aus (allen) Tatsachen Träume werden (können), wenn man sie hinter sich lässt. In dieser frei formulierten Hypothese steckt ein mögliches poetologisches Credo – ein Credo allerdings, das nicht auf Poesie beschränkt bleibt, sondern eine Haltung zur Welt der Tatsachen und Träume insgesamt umreißt. Die Rolle der Poesie wäre allenfalls so zu bestimmen, dass sie, vielleicht, in der Lage ist, eine solche Haltung als Erfahrungs- und Denkmöglichkeit zu skizzieren.

Tatsächlich kann die Notiz selbst als eine Skizze in diesem Sinne gelesen werden. Sie macht nicht nur vor, was es heißt, zurückzublicken auf etwas, das in den Bereich der Träume entschwunden scheint, während sie sich davon absetzt (»But«) und durch die (mit dem Punkt) gehemmte Fragestruktur zugleich in die Zukunft hinein offenbleibt. Die Notiz führt zugleich ein auf Verallgemeinerbarkeit zielendes Zeitmodell vor, das sich auch mit Blick auf *gegenwärtige* Tatsachen als aufschlussreich erweisen kann: Wenn es so sein sollte, dass im *Rückblick* alle Tatsachen, sobald wir sie hinter uns lassen, Träume »sind« – wäre es dann nicht möglich, einen Punkt

oder einen Zustand in der Zukunft oder in einem Bereich jenseits der üblichen Zeitvorstellungen und Zeiterfahrungen anzuvisieren, von dem ausgehend auch und gerade die ganz gewöhnlichen Begebenheiten im jetzigen Alltag als Träume erscheinen? Es handelte sich dann um einen antizipierten und insofern fingierten Rückblick, in dem Tatsachen, indem diese zu Träumen erklärt werden, auch ihr Gewicht, ihre Last, ihre ›Bodenständigkeit‹ und ihre (scheinbare) Selbstverständlichkeit verlören. Und wäre die Herstellung eines solchen fingierten Rückblicks auf die ›Tatsachen‹ der eigenen Gegenwart nicht als eine spezifische Qualität – um nicht zu sagen: Leistung – von Poesie zu bestimmen?

In einer derart bestimmten Poesie ginge es nicht mehr darum, poetisch etwas Neues, möglichst noch nie Dagewesenes zu erfinden, sondern darum, versuchsweise, einen Standpunkt außerhalb der zeitlichen Verstrickungen des Alltagslebens – Michail Bachtin nannte diesen Standpunkt ›Außerhalbbefindlichkeit‹ (*vnenachodimost'*)²⁵ – einzunehmen, um von dort aus den poetischen Prozess einer Welterschließung, der selbstredend nicht frei von Konstruktion ist, voranzubringen.

*

Das Gedicht »Because I could not stop for Death«, das Dickinson bereits 1862, also mit 32 Jahren geschrieben hat, kann als Versuch einer Umsetzung der in der Notiz zu den geträumten Tatsachen als Möglichkeit aufscheinenden Perspektivverschiebung von der Gegenwart in die poetisch antizipierte Zukunft – und von daher *zurück* auf die Gegenwart und Vergangenheit – gelesen werden. Die damit verbundene Perspektive der ›Außerhalbbefindlichkeit‹ ist in diesem Gedicht selbst als eine bewegliche Position erkennbar gemacht. Die poetischen Bilder, die daraus resultieren, sind ebenso einprägsam wie – aufgrund der ungewöhnlichen Perspektive – im Wortsinn ›verrückt‹.

»Because I could not stop for Death« gehört zu den berühmtesten Dickinson-Gedichten. Wie fast alle ihre Gedichte erschien es im Druck erst posthum. Es gehört auch zu jenen Gedichten,

25 Vgl. hierzu das Kapitel »Außerhalbbefindlichkeit« in: Sasse, *Michail Bachtin zur Einführung*.

die besonders stark von einer korrumpierten Überlieferungsgeschichte zeugen. Insbesondere enthielt die Erstpublikation nur fünf der sechs Strophen, die vierte wurde einfach ausgelassen (zunächst wohl, weil sie metrisch nicht ganz ins übrige Schema zu passen schien, darüber hinaus aber wohl auch, weil sie inhaltlich Anlass zu Irritationen gab). Berühmte Übersetzungen wie etwa die von Paul Celan²⁶ orientierten sich noch an dieser verstümmelten Fassung. Handschriftlich überliefert ist das Gedicht hingegen nur auf einem Schrifträger, der sechs Strophen enthält. Das Gedicht lautet wie folgt – links die (allerdings zeilenbereinigte) Transkription der Handschrift, rechts die Übersetzung von Gunhild Kübler:

Because I could not stop for Death -
He kindly stopped for me -
The Carriage held but just Ourselves -
And Immortality.

Weil ich beim Tod nicht halten konnt -
Stand freundlich er bereit -
Die Kutsche trug Uns beide nur -
Und die Unsterblichkeit -

We slowly drove - He knew no haste
And I had put away
My labor and my leisure too,
For His Civility -

Gemächlich ging's - Ihm eilt es nicht -
Und ich tat ab von mir
Mein Mühen und mein Müßiggehn,
Da Er so höflich war -

We passed the School, where Children strove
At Recess - in the Ring -
We passed the Fields of Gazing Grain -
We passed the Setting Sun -

Am Schulhof, wo die Kinderschar
In Pausenspielen - rang -
Vorbei - es Starrt das Korn - vorbei -
Am Sonnenuntergang -

Or rather - He passed Us -
The Dews drew quivering and Chill -
For only Gossamer, my Gown -
My Tippet - only Tulle -

Vielmehr - Der ging an Uns vorbei -
Der Tau fiel schaudernd Kühl -
Nur ein Gespinst war mein Gewand -
Mein Umhang - bloß aus Tüll -

We paused before a House that seemed
A Swelling of the Ground -
The Roof was scarcely visible -
The Cornice - in the Ground -

Wir machten Halt vor einem Haus
Das wölbte sich im Grund -
Das Dach war kaum zu sehn - Gesims
Lag tief schon unterm Grund -

26 Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, 382–383.

| | |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| Since then - 'tis Centuries - and yet | Jahrhunderte ist's her - und scheint |
| Feels shorter than the Day | Doch kürzer als die Zeit |
| I first surmised the Horses' Heads | Da ich drauf kam - die Pferdeköpfe |
| Were toward Eternity - ²⁷ | Sehn Richtung Ewigkeit - |

Die Erleichterung, die das sprechende Ich verspürt, als der Tod selbst sich bei ihm meldet, bildet den Auftakt dieses Gedichtes. In der ersten Hälfte wird eine Reise beschrieben, die der freundlich und höflich charakterisierte Tod mit diesem Ich unternimmt. Es ist davon auszugehen, dass es sich dabei um jene letzte Reise handelt, die einer fundamental christlichen Vorstellung zufolge darin besteht, den Menschen aus seinem irdischen Dasein zu befreien. Allein schon der Umstand, dass diese Reise, die aus irdischer Perspektive im Grunde immer nur als eine bevorstehende imaginiert werden kann, in der Vergangenheitsform beschrieben wird, macht deutlich, dass wir es hier tatsächlich mit einem versuchsweise, im Gedicht allerdings ganz selbstverständlich eingenommenen Blick *zurück* aus der Zukunft – oder aus einem Bereich jenseits der Zeit²⁸ – zu tun haben.

Am deutlichsten wird das in der letzten Strophe, von der her das Gedicht rückwirkend einen Sinn erhält, der am Anfang noch nicht klar ist, weil das Wissen, das einem am Anfang vom Gedicht her vermittelt wird, noch identisch zu sein scheint mit dem Wis-

27 Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 428–431 (Nr. 479). Das Manuskript ist als Scan zugänglich auf www.edickinson.org und dort über die entsprechende Suchmaske schnell zu finden. Ob es sich bei den Gedankenstrichen eher um Punkte oder eher um Striche handelt, ist – aufgrund der bei Dickinson üblichen Kürze der Striche – nicht immer klar zu entscheiden. In der Handschrift steht am Ende der ersten Strophe nach »Immortality« tatsächlich (eher) ein Punkt – ein Punkt der inhaltlich dem Haltepunkt der Kutsche entspricht. Doch ab wann ist ein Punkt ein Strich? Auf der Handschrift ist der Punkt immerhin erkennbar (etwa um ein Drittel) breiter, als er hoch ist ... Kübler setzt in der Übersetzung einen Gedankenstrich, doch die Wahrheit liegt, vermutlich, dazwischen (der Haltepunkt ist Wendepunkt, aber ohne räumliche Ausdehnung – auf Erden: als imperfekte Realmarkierung – letztlich auch nicht darstellbar).

28 Der Begriff der Zukunft wird hier tatsächlich problematisch, zumindest wenn man ihn im Rahmen einer Chronologie, einer Abfolge von Jetztpunkten auf einem Zeitpfeil, denkt. Die Schwierigkeit besteht darin, dass im Gedicht die Möglichkeit eines zukünftigen Blicks *zurück* (indiziert durch die Vergangenheitsform und den deiktischen Bezug zum grammatikalischen Ich) zugleich aufgerufen *und* infrage gestellt wird: aufgerufen durch die Evokation einer Zeit *nach* dem Tod, infrage gestellt dadurch, dass der Tod zugleich für die Möglichkeit eines *Austritts* aus der Zeit, verstanden als Abfolge, steht.

sen des Ichs zu diesem Zeitpunkt: Ein Ich, das abgeholt wird vom Tod und zunächst nicht recht weiß, welcher Art die Reise sein wird, die es dann antritt. Dieses Ich legt die Arbeit aus der Hand, alles geschieht ganz gemächlich, eine erste Pause wird an der Schule eingelegt, die Kinder dürften *pars pro toto* für die erste der nun noch einmal rekapitulierten Lebensphasen zu lesen sein. Diese Phasen werden mit einem dreifachen »passed« durchschritten und dabei ihrerseits in ihrer Vergänglichkeit vorgeführt. Die sinkende Sonne gibt dafür das passende Bild ab. Zugleich markiert die Sonne einen Wendepunkt im Gedicht, einen Wendepunkt auch in dem Sinne, dass es – genau in der Mitte des Gedichtes – die Stelle ist, an der Dickinson im Schreibprozess das Blatt wendet, wie man am überlieferten Manuskript sehen kann. Die vierte Strophe beginnt auf einer neuen Seite, der Rückseite – es ist die Strophe, die in den ersten Publikationen jeweils weggelassen wurden.

Die vierte Strophe stellt in ihrer Bildlichkeit den Übergang in die Sphäre des Toten, das heißt des Körpers dar, der gerade dabei ist, zu sterben. Indem die vierte Strophe diesen Prozess *schildert*, steht sie auch für den Moment der Erkenntnis: dass die zuvor geschilderte Reise nur noch Erinnerung an ein Leben gewesen sein wird, das nicht mehr ist. Es ist zugleich der Moment, in dem innerhalb des Gedichtes eine Dissoziation der Sprechstimme von ihrem Körper stattfindet, denn dieser wird nun tatsächlich aus einer »außerhalb befindlichen« Perspektive wahrgenommen und geschildert, wenn auch noch mit einer durch das Personalpronomen klar indizierten *Zuordnung* zu dieser Stimme: »My Tippet - only Tulle«. In das mit dem Körper assoziierte Totenreich wird also nicht *eingedrungen*, sondern es wird aus einer Perspektive heraus geschildert, die nicht die des Toten ist, sondern, so scheint es zumindest, der »Unsterblichkeit« (»Immortality«), wie es am Anfang heißt. Es ist ein Blick jedenfalls von außen auf das, was körperlich zerfällt, kalt wird. Dabei ist das in der folgenden fünften Strophe dann beschriebene Haus unschwer als Grab zu erkennen. Auch dieses wird ganz von außen beschrieben. Und: Es ist bereits verfallen, es versinkt schon im Boden, es ist selbst bereits vermodert und also als seinerseits vergängliches Mahnmal markiert. Dadurch wird es auch als Allegorie auf den verfallenden Körper lesbar. Der Schluss liegt an dieser Stelle nahe, dass die Zeit von der Kindheit bis zum verfallenen Grab extrem schnell abgesprochen wird, im Zeitraffer.

Zugleich aber geschieht dies, wie am Anfang eigens betont wird, ganz ohne Hast – so eben, als könnte man dies alles von einem Punkt außerhalb der Zeit beobachten.

Während die ersten drei Strophen eine Reise nachvollziehen, gewinnt man ab der vierten den Eindruck, dass die Zeit in einer Art *nunc stans* stillsteht – einem stehenden Jetzt, wie die Ewigkeit in der scholastischen Philosophie, etwa bei Thomas von Aquin, charakterisiert wird. Der Begriff der ›Ewigkeit‹, der am Schluss des Gedichtes auch explizit als (retrospektiv deklarierte) Richtungsangabe genannt ist (»toward Eternity«) ist allerdings hochgradig problematisch, da man mit ihm gemeinhin eine vom irdischen Leben komplett abgewandte Überzeitlichkeit assoziiert. Hier jedoch, in Dickinsons Gedicht, hat man es gerade mit einer ›außerhalbbefindlichen‹ *Zuwendung* zum Irdischen zu tun, einem Blick aufs Diesseits also, das nicht etwa verschwindet, sondern in aller Intensität gerade verdeutlicht wird. Diese Zuwendung zum Irdischen, also auch Sterblichen, die am Anfang zuerst beschwingt daherkommt und das Leben in einem freundlichen Licht erscheinen lässt, verweigert sich ab der vierten Strophe jeder Art von Idealisierung: Der tote Körper ist kalt, die Stimmung ist düster, ein Paradies ist nicht in Sicht.

Erweist sich am Ende die anfängliche Rede von der »Unsterblichkeit« und die in der letzten Strophe parallel oder kontrastiv dazu stattfindende Nennung des Schlussworts »Ewigkeit« als ironisch – ironisch in dem Sinne, dass das Gedicht die Sinnlosigkeit derartiger Begriffe und der mit diesen gemeinhin assoziierten Hoffnungen auf ein (besseres?) Jenseits vorführt? Wird das Ich im Verlauf des Gedichtes von der Erkenntnis eingeholt, dass es nach dem Tod tatsächlich nichts gibt, keinen Grund auch, sich den Tod, wie zu Beginn noch scheinbar naiv festgestellt, als »freundlich« vorzustellen? Es gibt gute Gründe, beide Fragen mit ›ja‹ zu beantworten. Man hätte damit zugleich einen Erklärungsansatz dafür, dass die ersten Herausgeber des Gedichtes die unheimliche vierte Strophe offenbar aussparen wollten.²⁹ Doch hätte man damit auch

29 In diese Richtung argumentiert Helen Vendler, die in ihrem ausführlichen Kommentar zum Gedicht außerdem die Ersetzung (aber ist es wirklich eine?) von »Immortality« am Ende der ersten Strophe durch das von ihr als kühl empfundene Wort »Eternity« am Ende der letzten Strophe betont. Vgl. dazu Vendler (Hrsg.), *Dickinson*, 225–230.

die spezifische Zeitlichkeit erfasst, die das Gedicht insgesamt auszeichnet? Wohl eher nicht. Denn kaum zu leugnen dürfte doch sein, dass die Perspektive, die im Gedicht auf das irdische Dasein eingenommen wird, im Irdischen *nicht* aufgeht, sondern über dieses hinausweist, wenn auch gewiss als Konstruktion, als poetisches Verfahren.³⁰

Die düstere Stimmung, die mit der vierten Strophe einsetzt, korrespondiert mit einem Stillstand der von ihrem Körper und allem Irdischen dissoziierten (wenn auch daraufhin geöffneten) Position der Sprechstimme. Die in den ersten drei Strophen geschilderte Bewegung, die durch die Vergangenheitsform im Grunde vom Moment der Aussagezeit schon geschieden ist, aber als geschiedene noch nicht eigens reflektiert wird, kommt ins Stocken. Zugleich gewinnt man den Eindruck, dass sich der Blickpunkt aus dem Lauf der Dinge insgesamt herauslöst, wobei dieser Lauf selbst zur Ruhe kommt: Bestimmend ist nicht mehr das dreifache »we passed«, das eine Bewegung anzeigt, sondern die Paronomasie dazu, »we paused« – die Pause, wie es in der fünften Strophe heißt. Dass die Sonne, in der vierten Strophe, am Wir von Ich und Tod *vorbeigeht*, und nicht umgekehrt die *Bewegung* von Ich und Tod zu jener der untergehenden Sonne kontrastiert oder parallelgeführt wird, deutet darauf hin, dass die beiden, Ich und Tod, tatsächlich auf den Lauf der Zeit so zurückblicken, als befänden sie sich gegenüber der Zeit, verstanden als einer bloßen (chronologischen) Abfolge, in einer exzentrischen Position: jenseits, aber zugleich der Diesseitigkeit in ihrer ganzen Fülle und Vergänglichkeit zugewandt.

Die Pointe zum Schluss, in der sechsten Strophe, dass es sich bei der ganzen Geschichte, die im Gedicht letztlich über verschiedene Stationen hinweg geschildert wird, um eine schon Jahrhunderte zurückliegende Geschichte handelt, macht im Verbund mit der gleichzeitig mitgeteilten Einsicht, dass das alles dem berichtenden Ich *ganz kurz* vorkommt, die exzentrische Position

30 Eben für dieses Verfahren steht bei Dickinson allerdings des Öfteren der Begriff »Immortality«, den sie (ebenso wie »Eternity«) als Gegensatz zu »Time« (im Sinne von Vergänglichkeit) fasst. Vgl. hierzu besonders das Gedicht »Some - Work for Immortality«, das auch eine bemerkenswerte Allegorie auf die eigene schriftstellerische Tätigkeit enthält: »Slow Gold - but Everlasting«. Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 480–481 (Nr. 536).

noch einmal deutlich, von der heraus Dickinson ihr Schreiben entwirft: Im Versuch, aus der Zeit herauszutreten, um von daher auf sie zurückblicken und sie schildern zu können, unternimmt Dickinson alles, um der enormen zeitlichen Spannweite, die Thema des Gedichtes ist, ihrerseits Form und Gewicht – ein irdisches Gewicht – zu verleihen. Die Ausrichtung auf die »Ewigkeit«, die Dickinson am Ende bemerkenswerterweise den Pferden der Kutsche unterstellt, dient nicht dem Versuch einer poetischen Flucht in ein Jenseits, sondern der intensiveren Wahrnehmung des Diesseits: einer Lebendigkeit, die sich im Moment der posthumen Erkenntnis als Sterblichkeit herausstellt.³¹ Eine solche Intensivierung scheint allerdings nur möglich, wenn es ein Medium gibt, das in der Lage ist, die einzelnen vergänglichen Momente des irdischen Lebens seinerseits zu transzendieren. Dieses Medium ist die Sprache – und im Besonderen, was Dickinsons Dichtung angeht: die Schrift.³²

Lesen wir dieses Gedicht *heute*, dann hat man es mit dem merkwürdigen Phänomen zu tun, dass das schriftförmig überlieferte Ich ja tatsächlich bereits eine mehr als hundertjährige Reise hinter sich hat: Es ist transaktuell. In der Stillstellung des Blicks, der zum Zeitpunkt der Niederschrift des Gedichtes, 1862, schon stillgestellt war, hat sich das geschriebene Ich vom schreibenden Ich gelöst und ist somit aus dem Lauf der Zeit tatsächlich heraus-

31 Man mag diese beide Tendenzen auch im Wechsel von einer lebendig konnotierten »Immortality« (Unsterblichkeit) zu einer leblos konnotierten »Eternity« (Ewigkeit) am Werk sehen (korrespondierend mit dem Übergang von der ersten zur zweiten Hälfte des Gedichtes). Aber eine solche Perspektive (vgl. Anm. 29) bringt doch das Problem mit sich, dass das Gedicht zwar sehr wohl zuerst die Diesseitigkeit und dann (erst recht) die Sterblichkeit des Lebens adressiert. Die Frage aber, *woher* eine solche Adressierung überhaupt stattfinden kann, dürfte zugleich auf eine Form des ›Überlebens‹ schließen lassen, die sich ihrerseits der Konstruktion eines Gegensatzes von »Immortality« und »Eternity« entzieht – oder die genau dazwischensteht. Letztere Position dürfte auch in dem Gedicht, das mit den folgenden Zeilen beginnt, eingenommen und verkörpert sein: »Behind Me-dips Eternity - / Before Me - Immortality - / Myself - the Term between -«. Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 664 (Nr. 743).

32 Eine ganze Reihe von weiteren Gedichten Dickinsons dreht sich um das Verhältnis von Lebendigkeit, Erinnerung und Schrift, wobei die Erinnerung durch ihre Bindung an den Körper und die Schrift im Besonderen eine eigene Form von Lebendigkeit impliziert. Besonders gut wäre das am Gedicht zu zeigen, das mit der folgenden Strophe beginnt: »Summer has two Beginnings - / Beginning once in June - / Beginning in October / Affectively again -«. Ebd., 1112 (Nr. 1457). Weiterführend hierzu: Steineck, »Chronographical Analysis«, 176–178.

Dickinson

getreten. In der Form der Schrift werden sich diese beiden Ichs gleichwohl berührt haben – wie Sie (oder Du) und ich (sagt ›jetzt‹ der Autor dieses Buches) vielleicht merken werden, wenn ›wir‹ dieses Gedicht lesen.

Folgezeit (Hofmannsthal, Baudelaire)

Hoy hay más pasado que ayer

Macedonio Fernández

Hugo von Hofmannsthals frühe Gedichte und lyrische Dramen sind durchsetzt mit Evokationen vergangener Ereignisse und Zustände. Gleichzeitig handelt es sich um Reflexionen des Übergangs gegenwärtiger – und in ihrer Gegenwart vergänglicher – Momente in vergangene. Angesprochen sind Zeitmomente, Passagen, in denen Vergänglichkeit in den Fokus der dichterischen Auseinandersetzung rückt. Am einprägsamsten wohl in den Terzinen »Über Vergänglichkeit«. Vergänglichkeit ist die Prämisse dafür, dass es Vergangenes und somit, das Disparate zusammengefasst, Vergangenheit gibt. So gesehen, gehören die beiden Aspekte Vergänglichkeit und Vergangenheit strikt zusammen.

Letztere, die Vergangenheit, ist Effekt oder zumindest Folge der ersteren, der Vergänglichkeit. Vergangenheit gibt es nur dort, wo es einmal Vergängliches gab – und wo es nach wie vor Vergängliches gibt. Allerdings darf das Vergängliche, wenn es erinnert werden können soll, nicht derart vergänglich sein, dass es *gänzlich* vergeht und somit auch die Möglichkeit seiner Erinnerung vollständig verschwände. Vergangenheit ist als bemerkte und als reflektierte Vergangenheit stets gegenwärtige oder zumindest (noch) gegenwartsoffene Vergangenheit. Die Rede von einer »gegenwartsoffenen Vergangenheit« impliziert, dass das Vergangene, indem es sich in irgendeiner Weise – als Erinnerung, als Dokument oder auch nur als Spur – noch erhalten hat, weiterhin gegenwärtig bleiben oder werden kann, wenn auch vielleicht nur als Möglichkeit: in der Imagination, dem Eingedenken, der Rekonstruktion.

Von sich aus ist diese Möglichkeit allerdings kraftlos. Es bedarf einer Gegenwart, die sich dem Vergangenen zuwendet oder sich von ihm als betroffen erweist, damit es sprechend, damit es wirklich werden kann. Es bedarf also einer abermaligen Vergänglichkeit, jener der Gegenwart, damit das vergängliche und seinerseits der Vergänglichkeit entsprungene Vergangene nicht schlechthin

vergangen bleibt, sondern erkennbar werden kann, wenn auch vielleicht nur, wie Walter Benjamin dies zu beschreiben versucht hat, blitzhaft.¹ Vergangenheit ist, anders gesagt, keine fraglose Gegebenheit, sondern allenfalls eine Aufgabe, etwas, das in Erinnerungen und Spuren als Möglichkeit, gelegentlich als drängende, traumatische Möglichkeit im Empfindungs- und Denkraum einer Gegenwart insistiert, seinerseits aber nur *in* einer solchen Gegenwart Aussicht darauf hat, wirklich und wirksam zu werden.²

Folgt man diesen Überlegungen, also dem Versuch, Vergangenheit in ihrem Bezug zur Gegenwart theoretisch zu fassen, dann gibt es drei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten einer Gewichtung des Vergangenen im Verhältnis zur Gegenwart. In seinen unterschiedlichen Konzeptionen erscheint das Vergangene – das heißt: das *nicht ganz* Vergangene – entweder 1) als übermächtig im Verhältnis zur Gegenwart und darüber hinaus auch zur Zukunft, oder es erscheint 2) als gleichberechtigt oder 3) als gänzlich an seine Zukunft ausgeliefert. Die Art und Weise, *wie* – in welchen Mischformen, Überlagerungen und Differenzierungen – eine derartige temporale Machtverteilung implizit oder explizit vorausgesetzt ist, schlägt sich nieder in den Zeitauffassungen, die in einer

1 Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte« (1940), *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2, 691–704, hier 695: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«

2 Die Unterscheidung zwischen dem Gegebenen und dem Aufgegebenen, zwischen Gegebenheit und Aufgabe, ist nicht nur für Benjamin elementar; sie prägt das Zeitdenken des frühen 20. Jahrhunderts von den Neukantianern (Hermann Cohen) über die Formalisten (Viktor Šklovskij) bis hin zu Georg Lukács und Michail Bachtin. Erörtert sind diese Zusammenhänge in: Sasse, *Michail Bachtin zur Einführung*, 27–32. Für Hofmannsthal ist diese Unterscheidung wohl nicht explizit, aber implizit von Bedeutung, indem die Ansprüche an die Gegenwart als Aufgaben aus dem Fundus der Vergangenheit bestimmt sind. Es ist, mit anderen Worten, die vergangene Zukunft, die das Aktuelle, die Gegenwart, mit der Vergangenheit verbindet; umgekehrt ist die Gegenwart von vornherein als künftige Vergangenheit bestimmt. In der ersten der Terzinen »Über Vergänglichkeit« ist dieser Bezug der Zeiten mit dem befremdlichen Herübergleiten des »Ich« aus einem »kleinen Kind« (hin zum erwachsenen Ich) und in der folgenden Beobachtung, dass dieses »Ich« (in Gestalt der »Ahnen«) »auch vor hundert Jahren war«, angesprochen und gleichzeitig als ein zeitdurchgreifender Modus von Subjektivität bestimmt (Hofmannsthal, »Über Vergänglichkeit«, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 45–49, hier 45). Gezeigt werden könnte von hier aus, wie Hofmannsthal diesen – grundsätzlich prekären – Modus von Subjektivität insbesondere in den mittleren und späten Texten durch seine Auseinandersetzung mit der Psychiatrie einerseits, der Mystik andererseits weiter präzisiert und reflektiert. Näheres zu diesem Zusammenhang ist zu erfahren in: Bergengruen, *Mystik der Nerven*.

Kulturtheorie, einer Geschichtskonzeption, einer Zeitphilosophie oder auch einer Poetik am Werk sind.³

Hofmannsthals frühe Lyrik und die lyrischen Dramen sind auf den ersten Blick Ausdruck oder Effekt einer regelrechten Vergangenheitsobsession. Als Spätfolge des historistischen Paradigmas, an dessen Schwelle zur Überwindung Hofmannsthal steht, erscheint Vergangenheit auf der Ebene ihrer diskursiven, aber auch ihrer lebensweltlichen Präsenz schlicht als Größe, mit der man zu rechnen, mit der man einen Umgang zu finden hat. Zu sagen, das geht mich nichts an, ist keine Option. Auch für Hofmannsthal nicht. Um so schärfer stellt sich die Frage nach dem *Wie* des Vergangenheitsbezugs: Wie soll man sich verhalten angesichts der als drückend wahrgenommenen Last des Vergangenen? Welche Lebensentwürfe lassen sich unter dem Eindruck einer solchen Last noch realisieren? Und welche Kunstauffassung könnte einem solchen Vorhaben entgegenkommen?

Das sind die Fragen, auf die sich Hofmannsthals Gedichte und ihre impliziten poetischen Programme sowie auch jene der lyrischen Dramen als Antworten lesen lassen. Doch wie lauten die Antworten? Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, am Leitfaden von Hofmannsthals »Prolog« zur ersten, im Eröffnungsband der von Stefan George gegründeten *Blätter für die Kunst* publizierte Fassung des frühen lyrischen Dramas *Der Tod des Tizian* von 1892 zu zeigen, wie Hofmannsthal dem Problem einer gerade in diesem Text – mit der Figur des sterbenden Tizian – als übermächtig apostrophierten Vergangenheit, angesichts deren die Gegenwart – im Text: der Kreis der Jünger – zur bloßen Rezeption verdammt zu sein scheint, poetologisch zu begegnen sucht. Das Problem kehrt im Übrigen, leicht verschoben, auch auf der Ebene der Interpretation dieses Textes wieder, gehört *Der Tod des Tizian* und der »Prolog« im Besonderen in der Hofmannsthal-Forschung inzwischen doch bereits zu den häufig und gut interpretierten Texten. Man hat es also auch hier mit einer reichhaltigen Überlieferungssituation zu tun, zu der man sich als Spätling in irgendeiner Weise zu verhalten hat.

3 Weiter ausgeführt ist diese Systematik, unabhängig von Hofmannsthal, im Kapitel »Entführungen« meines Buches *Avantgardismus der Greise?* (bes. 213–214).

Leitend ist im Folgenden die These, dass die im »Prolog« zum *Tod des Tizian* skizzierte spezifische Umgangsform mit dem Problem der Überlieferung nicht nur für den Prolog selbst und den anschließenden Dramentext von Bedeutung ist, sondern für Hofmannsthals literarische Produktion zu dieser Zeit insgesamt. Dazu gehören auch und gerade die Gedichte dieser Zeit, wobei die Dramatisierung, das Sprechen in Figuren, die Form bezeichnet, in der die Reflexion, das heißt die Verhandlung des Problems, stattfindet. Lyrik, anders gesagt, wird im Medium einer dramatischen Form, die das Lyrische wiederum einschließt, reflektiert.⁴

Dabei steht der »Prolog« an der Schwelle eindeutiger Gattungszuordnungen. Traditionell der Lyrik nahestehend und gereimt, so etwa in Goethes *Faust*, ist der Prolog im *Tod des Tizian* gerade nicht gereimt, zudem schließt er implizit den Dialog ein, indem die Figur des sprechenden Pagen, die selbst »Prolog« genannt und somit zur Allegorie der Textform wird, ein Gespräch mit dem befreundeten Dichter erinnert und wiedergibt. Im »Prolog«, gelesen als Textsignal und als Name für die sprechende Figur, artikuliert sich ein narzisstisches Begehren. Wollte man dieses Begehren umstandslos ›lyrisch« nennen, so müsste man doch sehr davon abstrahieren, dass sich der »Prolog« in den gesuchten und gefundenen Ähnlichkeitsbeziehungen ziemlich zerstreut: Stimmungen werden weniger generiert und transportiert als vielmehr zitiert, sie werden aufgerufen, aber nicht, um in ihnen zu schwelgen, sondern eher, um sie in einer zur Schau getragenen Nonchalance reflexiv abzukühlen und als Produkte von Dichtung zu analysieren.

Der Narzissmus des »Prologs« verfehlt sich auf der Ebene dessen, was er zutage fördert, und ist eben deshalb aufschlussreich für das Drama der Analyse von Dichtung, das in ihm greifbar wird, und zwar auf einer grundsätzlichen Ebene, die den folgenden Dramentext nur noch abstrakt zu berühren scheint. Dieser wiederum ist im Unterschied zum Prolog nicht nur durchgängig gereimt, es zeigt sich in ihm auch ein Primat der Stimmungskundgabe durch

4 Der Begriff des ›lyrischen Dramas‹ ist geeignet, gerade diese reflexive Dimension des Lyrischen im Dramatischen zu verdeutlichen. Als Gattungsbezeichnung wurde er bereits von Hofmannsthal selbst verwendet, so etwa in den Bänden der *Gesammelten Werke* von 1924. Den *Tod des Tizian* rechnete Hofmannsthal in früheren Ausgaben sogar noch ganz der Lyrik zu, so etwa in der Ausgabe *Die Gesammelten Gedichte* von 1907.

wechselnde lyrische Einlagen, die in sich weniger gebrochen als die Stimme des Prologs zu sein scheinen. Reflexion gibt es hier vornehmlich im Zusammenspiel und im Kontrast jeweils recht eigen-sinnig daherkommender und -sprechender Figuren.

Peter Szondi spricht in diesem Zusammenhang von einer »im Grund monologische[n] Aussageweise, die nur insofern am Drama teilhat, als sie an eine dramatische Situation, die Erwartung von Tizians Tod, gebunden ist.«⁵ Am Übergang zu all diesen Verwerfungen, das heißt dem Drama in lyrischem Ton und der scheinbaren Lyrik im Modus der Dramatisierung, steht der Prolog, der diese Verwerfungen initiiert und auch mitvollzieht. Der Prolog macht deutlich, wie sich das eine, die Lyrik, im Medium des anderen, des Dramas, spiegeln lässt – und umgekehrt, und zwar auch jenseits tatsächlicher Aufführungen: Das Spiel lässt sich auch als Lektü-theater denken und ist an einigen Stellen, als ein entferntes Echo auf die Platonischen Dialoge, auch markiert so angelegt.⁶

Dass der Prolog zum *Tod des Tizian* sich allenfalls auf einer recht grundsätzlichen poetologischen Ebene als Hinführung zum Dramentext lesen lässt, erschließt sich bereits aus der Entstehungsgeschichte des Textes: Hofmannsthal konzipiert den »Pro-log« als durchaus eigenständigen Text, sieht in zeitweise sogar als Vorspann zu einem anderen Dramentext vor, der früheren drama-tischen Studie *Gestern*;⁷ und in der schließlich umgearbeiteten zweiten Publikation vom *Tod des Tizian* anlässlich der Böcklin-Gedenkfeier von 1901 streicht er ihn sogar gänzlich und ersetzt

5 Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, 235.

6 Dass *Der Tod des Tizian* »viel eher ein Dialog in der Manier des Platon aus Athen als ein Theaterstück« sei, bemerkt Hofmannsthal selbst in seinem Brief vom 5. Oktober 1892 an Alfred Freiherrn von Berger. Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück« (1892), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 37–80 (Text), 331–409 (Entstehung, Überlieferung, Varianten, Zeugnisse), hier 377 (Zeugnisse). Im Text wiederum deutet der Umstand, dass der Page (der Prolog) schon ganz zu Beginn das Stück als von ihm *gelesenes* ankündigt (»Das Stück [...] / Hab ich gelesen«, ebd., 39), auf die Möglichkeit einer Lektüre des Textes als Lektü-theater hin. Juliane Vogel weist außerdem auf die Beiläufigkeit dieser Lektüre (des Pagen) hin: Der Page gibt sich nicht als Kenner des Stückes aus, sondern als Liebender all dessen, was ihm selbst ähnlich ist. Dadurch unterminiert er auch die Funktion des Prologs: »Das kleine Amt der Überleitung vernachlässigend, gibt er sich einem kontemplativen Narzissmus, einer zeremoniösen Selbstversunkenheit hin.« Vogel, »Schattenland des ungelebten Lebens«, 169.

7 Vgl. Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück« (1892), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 331–409 (Entstehung, Überlieferung, Varianten, Zeugnisse), hier 333 (Entstehung).

ihn durch einen neuen Prolog. Doch auch unabhängig von diesen entstehungsgeschichtlich bedeutsamen Faktoren, die durch die Begegnung mit George zudem eine existenzielle Aufladung erfahren, enthält der Prolog in poetologischer Hinsicht eine programmatische Komponente, die über den anschließenden Dramentext, der, als »Bruchstück« deklariert, selbst nur Prologcharakter hat,⁸ ebenso wie über die biografischen Verstrickungen weit hinausweist.

Die zu Beginn des Prologs gezeichnete Szenerie legt bereits das Grunddilemma offen: Der Protagonist, der Page, schildert die Situation, wie er in seinem Schloss von alten Bildern umstellt ist, Bildern, die noch die Zukunft stillzustellen und tödlich zu konservieren scheinen. Denn ausgerechnet das Bild des früh verstorbenen Infanten ist es, dem auch der Page ähnlichsehen soll:

Ich stieg einmal die große Treppe nieder
In unserm Schloss, da hängen alte Bilder
Mit schönen Wappen, klingenden Devisen,
Bei denen mir so viel Gedanken kommen
Und eine Trunkenheit von fremden Dingen,
Dass mir zuweilen ist, als müsst ich weinen ...

Da blieb ich stehn bei des Infanten Bild –
Er ist sehr jung und blass und früh verstorben ...
Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – [...]»⁹

Keine rosigen Aussichten, würde man meinen. Die Vergangenheit ist in ihrer Übermacht lähmend. Hinweise auf einen Funken Leben sucht man vergebens. Lebendiges vermodert im Stillstand der Kunst. In einer derartigen Umgebung findet sich der Page, also der Prolog, wieder. Dass er sich kurz darauf *liebend* dem Bild – und

8 Hofmannsthal selbst stellt in einem Brief an Walther Brecht im Hinblick auf den *Tod des Tizian* fest: »das Vorliegende ist nur wie ein Vorspiel.« Ebd., 335. Weiter ausgeführt ist Hofmannsthals Poetik des Prologs, die in dem Maße, wie sie eine im Grunde aus der Mode gekommene dramatische Form wiederbelebt, das Leben selbst als ein immer erst noch bevorstehendes ausweist, in Vogel, »Schattenland des ungelebten Lebens«.

9 Ebd., 39. Zu den möglichen Bildvorlagen (Velázquez, *Don Baltasar Carlos* bzw. Böcklin, *Bildnis Karl Altgraf Salm*) vgl. näher Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«, 163–166.

also, als Narzisst, indirekt sich selbst liebend – zuwendet, ist ein Vorgang, der noch genauer zu studieren bleibt.

Vorderhand ist der Hinweis wichtiger, dass die am Ende doch als prekär zu bezeichnende Ausgangssituation nicht nur als diejenige des Pagen geschildert wird, sondern auch als diejenige des befreundeten Dichters. Von ihm wird der Page als »Zwillingsbruder« bezeichnet. Der Dichter wird also, über die explizit gemachte Erinnerung des Pagen, als Figur eingeführt, die diesem, auch und gerade was die klaustrophobisch anmutende Welt des Bilder-Schlusses angeht, nahesteht. Außerdem erweitert sich das Feld verwandter Zwillingserscheinungen noch dadurch, dass das Wort »Zwillingsbruder« bekanntlich Teil eines recht dicht gewobenen Netzes an intertextuellen Bezügen ist: »Zwillingsbruder« ist nicht nur das Wort, das George verwendet, um in seinem frühen Bekenntnisbrief vom Januar 1892 Hofmannsthal anzusprechen,¹⁰ auch »Der Infant« im gleichnamigen George-Gedicht, auf das Hofmannsthal wiederum im Prolog anspielt, wird »Zwillingsbruder« genannt. Das Feld der Zwillingsbrüder, so kann man folgern, konstituiert sich hier zeitdurchgreifend über all jene, die gewillt sind oder scheinen, sich im Bild des »jungen Ahnen« wiederzuerkennen.¹¹

Entscheidend ist dabei, dass über die im Prolog selbst bereits hergestellten Ähnlichkeitsbeziehungen das Schicksal des Pagen – oder des Infanten oder des Dichters – nicht als Einzelschicksal ausgewiesen wird, sondern als kollektives. Es geht hier nicht nur um den Pagen, sondern es geht um mehr. Der Narzissmus fällt nicht auf den Pagen allein zurück, sondern er öffnet sich, willentlich oder nicht, gegenüber all jenen, die in der Lage sind, zwischen sich und den vorgeführten Figuren Ähnlichkeiten zu erkennen. Hier

10 Boehringer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, 13: »– o mein zwillingsbruder –«. Der Brief selbst ist nicht datiert, seine Niederschrift dürfte aber auf den 9. bzw. 10. Januar 1892 fallen.

11 Dass im Wort »Ahnen« die Ähnlichkeit schon aufscheint, führt Sabine Schneider weiter aus: »Das etymologische Wortspiel legt offen, wie hier die Kette der sich wechselseitig zitierenden Ähnlichkeiten in die vom »Ahnen« eröffnete Leerstelle eintritt.« Schneider, *Verheißung der Bilder*, 195. In diese Kette gehört von Anfang an nicht nur das Verhältnis Page-Infant, sondern – in der vorausdeutenden Einschätzung des Pagen – auch die Anlage des angekündigten Stückes: »Doch mir gefällt's, weil's ähnlich ist wie ich: / Vom jungen Ahnen hat es seine Farben«. Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück« (1892), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 37–80 (Text), hier 40.

legt jemand Lektüreköder aus, und der Dichter ist derjenige, der zusammen mit dem Pagen als Figur inszeniert wird, die dem narzisstischen Begehren eine Legitimation zu geben verspricht.

Der Dichter ist derjenige, von dem angeblich auch das Stück stammt, unter dessen Lektüreeindruck der Page während seiner Rede noch steht; und es ist der Dichter, dem die Begegnung mit dem Pagen seinerseits, indem er diesen aus seiner Versunkenheit in der vergegenwärtigten Bildervergangenheit aufschreckt, Anlass zum Schreiben des Stückes gewesen sein soll. Schließlich ist es der Dichter, der dem Pagen unmittelbar nach dessen Erwachen aus der Versunkenheit im Bild einen in poetologischer Hinsicht wichtigen Hinweis auf eine mögliche Umgangsform mit der Last der Überlieferung gibt. So zumindest erfährt man davon im Bericht des Pagen, der im Moment des Aufschreckens durch den Dichter noch ganz in den Traum eingehüllt ist, er wäre tatsächlich selbst der Infant:

So träum ich dann, ich wäre der Infant,
Der längst verstorbne traurige Infant ...

Da schreckt mich auf ein leises, leichtes Gehen,
Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter.
Und küsst mich seltsam lächelnd auf die Stirn
Und sagt, und beinah ernst ist seine Stimme:
»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume,
Ich weiß, mein Freund, dass sie dich Lügner nennen
Und dich verachten, die dich nicht verstehen,
Doch ich versteh dich, o mein Zwillingbruder.«
Und seltsam lächelnd ging er leise fort,
Und später hat er mir sein Stück geschenkt.¹²

»Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume«: Das ist nun nicht allein als gönnerhafte Beruhigungsfloskel zu lesen, sondern tatsächlich als präzise Einschätzung der Lage insgesamt und des Prozesses im Besonderen, aus dem der Dichter den Pagen herausreißt. Der Traum ist nicht nur der Modus, in dem die Übermacht des Vergangenen erfahren, sondern er ist auch – etwas abweichend

12 Ebd., 39–40.

vom Credo der Psychoanalyse – der Modus, in dem diese Übermacht gebrochen werden kann, sofern er tatsächlich als Modus der Produktion, als Prozess der Erfindung, als Ort der Kreation begriffen und ernst genommen wird.

Schauspieler selbstgeschaffener Träume zu sein bedeutet hier, dass man auch historisches Material als Fundus fürs eigene Schaffen begreifen kann – und dass man neben der Autorfunktion gleichzeitig die Funktion des Schauspielers innerhalb der geschaffenen Welten wahrzunehmen in der Lage ist. Auf dieser abstrakten Ebene gibt die Rede von den selbstgeschaffenen Träumen auch einen Wink auf das Kompositionsprinzip des anschließenden Dramentextes: Augenscheinlich handelt es sich um ein Stück, das mit historischen Figuren, insbesondere mit Tizian als dem großen Abwesenden operiert. Gleichzeitig liegt es auf der Hand, dass das historische Material als Vorwand benutzt wird, um mit ihm zu arbeiten, um an ihm nicht zuletzt die Frage durchzuspielen, was angesichts übermächtiger Vorbilder zu tun übrigbleibt. Was bleibt von der Kunst, auch der Literatur – und was lässt sich in einer entsprechenden Zeit der Folge, der Nachfolge, weiterhin tun?

Kennzeichnend für die Poetik des Prologs ist dabei der Umstand, dass mit der Figur des Pagen nicht nur das Moment des Träumens, der Erfindung, der Dichtung starkgemacht wird, sondern über die Figur des Dichters auch das Moment der Unterbrechung, die zur Reflexion anhält. Die im Prolog vorgeführte und reflektierte Form des Narzissmus impliziert eine Poetik, die zumindest die Möglichkeit bietet, ganz und gar offensiv und transgressiv zu sein, indem die Ähnlichkeit nicht das Ziel des poetischen Begehrens bildet, sondern nur das Mittel zur Etablierung einer Struktur, innerhalb deren Differenz das Spiel bestimmen darf. Wo das Vergangene als bedrückend erfahren wird, heißt dies: Nicht die differenzlose Wiederkehr wird angesteuert, sondern der Punkt, an dem das Vergangene erneut als vergänglich begriffen und durch selbstgeschaffene Träume ergänzt oder sogar konterkariert werden kann. Und wo dem Vergangenen als verschwundenem Glück nachgetrauert wird, heißt dies: Die Poesie kann zwar das Glück nicht wiederherstellen, aber sie kann der Trauer durch die Simulation einer ihrerseits vergänglichen Sprache wenigstens eine Form zu geben versuchen, etwa die der Elegie.

In beiden Spielarten der Vergangenheitsadressierung wird Vergänglichkeit zum Differenzkriterium dafür, ob es sprachlich gelingt, Erfindungsprozesse als momentane vorzuführen und kenntlich zu machen – oder ob dies nicht gelingt und möglicherweise auch gar nicht angestrebt wird. Hofmannsthal stellt seine Arbeit in den frühen Gedichten und lyrischen Dramen dezidiert in den Dienst eines solchen Interesses, eines solchen Strebens, das der poetischen Wertschätzung von Vergänglichkeit als Anlass ebenso wie als aufgesuchtem Einsatzpunkt für Erfindungen – selbstgeschaffene Träume – zugutekommen soll. Entsprechend lässt sich auch die im Prolog zum *Tod des Tizian* über den Pagen eingeführte Liebe zum Bild des Infanten und also zu sich selbst als Liebe zur eigenen Kraft der Erfindung lesen, die, indem sie auf anderes als bloße Selbstbespiegelung aus ist, über das narzisstische Selbstverhältnis ebenso hinausweist wie – transaktuell – über die historischen Festlegungen, die ihr allenfalls noch als Kulissen der Imagination dienen.

Allenfalls: Denn auch diese Kulissen sind vergänglich, zumal wenn sie im Medium der Literatur erscheinen und sich also selbst als abhängig von ihrer sprachlichen Inszenierung erweisen. Auch sie können komplett in den Hintergrund treten, und genau dies geschieht im folgenden Damentext, dem *Tod des Tizian*, zumindest an einigen Stellen. Hervorzuheben ist hier insbesondere der lyrische Monolog des jungen Gianino, von dem es in der Figurenbeschreibung zu Beginn heißt: »er ist sechzehn Jahre alt und sehr schön«. ¹³ Gianino – *alter ego* des Pagen wie vermutlich von Hofmannsthal selbst – führt mit seinem Monolog ganz einfach vor, was es heißen kann, lyrisch aus der Kulisse der Historie und gleichfalls des Dramas zu treten. Was Gianino da spricht, hat mit der scheinbar historischen Umgebung ebenso wie mit der innerhalb des Dramas aufgebauten Spannung hin zum erwarteten Tod des Meisters kaum noch etwas zu tun: »Mir wars, als ginge durch die blaue Nacht, / Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.« ¹⁴

Gianino vernimmt, doch bereits im Modus des Irrealis, jene Töne und gibt sie wieder, die es ihm möglich machen, die Bedrückung seiner Umgebung abzulegen und in einen (aber eben als Fiktion ausgewiesenen) vom überlieferten Bildbestand her geschichtli-

13 Ebd., 38.

14 Ebd., 43.

chen oder nachgeschichtlichen, poetisch hingegen vorgeschichtlich konnotierten Naturraum einzutreten.¹⁵ In diesem Raum, und darin gerade ist Gianino als einziger dem sterbenden Tizian nahe, ist Kunst lebendig, ohne dass diese Lebendigkeit als Kontrast zu einem wirklichen Leben gefasst werden müsste.¹⁶ Gianino wird als sprechende Figur mit einer semiotischen Begabung und einem daraus hervorgehenden intuitiven Wissen über seine eigene spezifische Sprachbedingtheit vorgeführt. Gianino *ist* als Sprachwesen, wie man mit den Worten der dritten Terzine »Über Vergänglichkeit« sagen könnte, »aus solchem Zeug, wie das zu Träumen.«¹⁷ Oder mit Shakespeares Prospero aus *The Tempest* gesprochen: »We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep.«¹⁸ Gianino bespielt ebenjenen Raum, der, um im Bild nun des früh verstorbenen Infanten zu bleiben, durch die historisch abgetöteten Zukunftsperspektiven leer, dadurch aber auch frei und offen geblieben ist. Er bewegt sich im Bereich einer poetisch entfaltbaren Vorgeschichte, zu der es eine Geschichte noch gar nicht gibt und wohl auch nicht unbedingt geben soll.¹⁹

15 Die in der Forschung bislang forcierte Unterscheidung zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen, dem Lebendig-Gegenwärtigen und dem Geschichtlich-Toten sowie dem wahren Künstlertum Tizians und dem Ästhetizismus seiner Schüler wird durch Hofmannsthals poetische Verfahren – und durch Gianinos Monolog im Besonderen – gerade unterlaufen. Die Unterscheidbarkeit wird als solche infrage gestellt. Wichtige Aspekte der diesbezüglichen Debatte in der Forschung gibt wieder: Streim, *Das Leben in der Kunst*, 149.

16 Dass Tizian selbst, der große Abwesende im Stück, sich seine »alten« Bilder bringen lässt [Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück« (1892), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 37–80 (Text), hier 42], um in Kontrast zu diesen sein letztes Bild zu malen, weist ihn selbst als Künstler aus, der nicht allein nach der Natur, sondern mindestens so sehr im (kritischen) Verhältnis zu seiner eigenen (früheren, vergangenen) Kunst schafft. Tizian steht also, mit anderen Worten, selbst vor dem Problem eines Epigontums (seiner selbst). Zum Vorbild wird er allerdings dadurch, dass er bereit ist, sich von dieser (seiner eigenen) Vergangenheit zu lösen. Diese Option steht allerdings auch seinen Schülern offen. Gianino dient in diesem Zusammenhang als Wegweiser; und Hofmannsthal selbst führt im Medium der Literatur vor, inwiefern er die indirekt an Tizian selbst exemplifizierte Absetzung vom Vergangenen als poetisches Programm für sich selbst reklamiert.

17 Hofmannsthal, »Über Vergänglichkeit«, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 45–49, hier 48.

18 Shakespeare, *The Tempest*, 3095 (Akt 4, Szene 1, Zeilen 156–158).

19 Von daher erklärt sich auch nochmals die Verbindung der Gattungsbezeichnung »Bruchstück«, das heißt des betont Fragmentarischen der Form, mit dem Prologcharakter nicht nur des Prologs im engeren Sinne, sondern auch des folgenden Dramentextes. »Bruchstück« verweist in diesem Fall nicht, oder zumindest nicht so sehr, auf die vergangene Ganzheit einer Form, sondern vielmehr und

Dabei ist es die Lyrik im engeren Sinne, die gebundene Rede, die aus dem Raum der dramatischen Kulisse und der darin stillgestellten Historie einen Ausweg weist. Lyrik, als deren Verkörperung Gianino auftritt, ist gleichzeitig aber auch die Form, die den Ansatzpunkt für eine Überwindung der traditionellen Gattungszuordnungen bildet: Lyrik ist hier nicht nur ohne ihre theatralische Rahmung (inklusive Rollenspiel) nicht zu denken, sie wird durch die szenische, an Gianino gerichtete Regieanweisung »er steht erzählend auf«²⁰ auch als Medium der Narration oder einer (fast schon Brecht'schen) Episierung kenntlich gemacht. In dem Maße, wie die Lyrik hier aus ihren traditionellen Festlegungen im Einzelnen gelöst scheint, ohne dass der Bezug zu diesen Festlegungen geeignet würde, in dem Maße gewinnt sie Kontur als eine sprachliche Form der Freiheit. Im Prolog ist diese poetologische Perspektive erst vorskizziert, aber immerhin schon angesprochen. Dabei bildet die Szene mit dem Bild des Infanten, dem Traum und dem Aufschrecken daraus für eine Lektüre, die auf die in diesem Text angelegten programmatischen Impulse achtgibt, nicht den einzigen Hinweis. Das poetologische Modell der selbstgeschaffenen Träume *im* Kontext einer historischen Überlieferungsproblematik wird zum Schluss des Prologs noch einmal ins Spiel gebracht.

Diesmal läuft der Bezug zur Vergangenheit und zu den an diesem Bezug exemplifizierten möglichen poetischen Umgangsformen einerseits über die Evokation und gleichzeitige Kontrafaktur eines älteren Textes – eines der berühmtesten Gedichte des 19. Jahrhunderts: Charles Baudelaires »À une passante«. Andererseits läuft der Bezug zur Vergangenheit über das in dem Vorgängergedicht selbst bereits thematisierte und durchgespielte Problem des Bezugs zum Vergangenen: zum gerade Vergangenen, der Vergänglichkeit also, die mit dem Vorbeigangensein der Passantin angesprochen ist, ebenso wie zur Vergangenheit, die existentiell als nicht abgeschlossene und weiterhin drängende thematisch wird.

Der Hinweis auf diesen Intertext oder Subtext von Baudelaire ist in der Hofmannsthal-Forschung gewiss nicht neu. Allerdings

zunächst auf die Gegenwarts- und Zukunftsoffenheit des Verbliebenen, das selbst einen vorgeschichtlichen Index trägt und also offen für mögliche Geschichten ist. 20 Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück« (1892), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 37–80 (Text), hier 44.

scheint es bislang noch keine Studie gegeben zu haben, die sich ausführlicher mit der Art auseinandersetzt, *wie* Hofmannsthal den Bezug zu Baudelaire gestaltet, handelt es sich doch keineswegs nur um eine Anspielung oder gar eine Verwandtschaftsdemonstration, sondern eher, wie zu zeigen sein wird, um eine poetologisch ausgefeilte Replik, ja an einigen Stellen sogar um eine durchtriebene Kontrafaktur.

À une passante

| | |
|---|--|
| La rue assourdissante autour de moi hurlait. Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, Une femme passa, d'une main fastueuse Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; | Wie man zuweilen beim Vorübergehen Von einem Köpfchen das Profil erhascht, – Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte, Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen |
| Agile et noble, avec sa jambe de statue. Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. | (Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt, Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie doch) – Inzwischen malt man sich in hellen Träumen Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte, |
| Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté Dont le regard m'a fait soudainement renaître, Ne te verrai-je plus que dans l'éternité? | Und drinnen duftig zwischen rosa Seide Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn, Vielleicht ganz falsch, was tuts ... die Seele wills ... |
| Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! <i>jamais</i> peut-être! Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais! ²¹ | So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt Mit unerfahrenen Farben des Verlangens Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt. ²² |

21 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*, 158. In der Prosaübertragung von Friedhelm Kemp: »An eine, die vorüberging / Betäubend heulte die Straße rings um mich. Hochgewachsen, schlank, in tiefer Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber; üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaften Saum; / Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich aber trank, im Krampf wie ein Verzückter, aus ihrem Auge, einem fahlen, unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die Lust, die tötet. / Ein Blitz ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, unter deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiederssehen? / Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals* vielleicht! Denn ich weiß nicht, wohin du enteilst, du kennst den Weg nicht, den ich gehe, o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wusste!« Ebd., 159.

22 Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück« (1892), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 37–80 (Text), hier 40. Oben im Unterschied zum Original als Quasi-Sonett dargestellt.

Zunächst fällt auf, dass die Replik wie die Vorlage aus genau vierzehn Zeilen besteht. Hofmannsthals Replik ist zwar der Form nach nicht – wie auf der vorangegangenen Seite im Sinne eines Zeilen-experiments dargestellt – ein Sonett: Es fehlen in der Replik nicht nur Ansätze zu einer Strophengliederung, auch ein entsprechendes Reimschema wird man nicht finden. Dass es sich ohne Zweifel um eine Auseinandersetzung mit Baudelaire handelt, erschließt sich dennoch über eine ganze Reihe von – hier erneut den Einsatzpunkt der poetischen Arbeit bildenden – Ähnlichkeitsbeziehungen: Das Thema des Vorübergehens, für das die Passantin bei Baudelaire als Allegorie einsteht, die Tatsache, dass die vorübergehende Frau und nur kurzzeitig Erblickte eine Unbekannte ist, dass sie ein Liebesgefühl zu erwecken vermag – und schließlich, dass die Szene eine große Ungewissheit über all das, was aus dieser Begegnung folgen soll, mit sich bringt.

Das alles gehört zum Reservoir an geteilten Bildversatzstücken und Bewegungsabfolgen. Das alles macht zudem deutlich, inwiefern der bloße Umstand, dass die Figur der Passantin bereits vor Baudelaire – etwa bei Mercier, Nerval oder Hugo – die Literatur zu faszinieren beginnt, noch nicht ausreicht, um auch für Hofmannsthal interessant zu werden.²³ Hofmannsthal setzt eben bei jener Konstellation von fragmentierter Wahrnehmung, flüchtiger Bewegung, Blick, erotischer Faszination und bleibender Irritation an, für die Baudelaire die Vorlage lieferte. Aus demselben Grund seien hier die bereits vielfach diskutierten Anspielungen auf George – Hofmannsthals Gedicht, das er George als »einem, der vorübergeht« gewidmet hat,²⁴ die verständliche Verstimmung,²⁵ die bei George daraufhin einsetzte, schließlich die Rückaneignung²⁶ der Bezeichnung durch George und nicht zuletzt auch die Tatsache, dass George Baudelaires Gedicht ja auch selbst übersetzt²⁷ hat –

23 Vgl. Corbineau-Hoffmann, »... zuweilen beim Vorübergehen ...«, 235–262.

24 Boehringer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, 7: »Herrn Stefan George / einem, der vorübergeht.«

25 Ebd., 8: »bleibe ich für Sie nichts mehr als »einer, der vorübergeht?«

26 Ebd., 13: »Einer der vorübergeht« (Selbstbezeichnung Georges).

27 Vgl. Baudelaire, *Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*, 137 (»EINER VORÜBERGEHENDEN«). Im Gedicht »VON EINER BEGEGNUNG« aus den *Hymnen* (1890) formulierte George selbst bereits eine eigenständige Replik auf Baudelaire, die Hofmannsthal bekannt gewesen sein wird. George ist es auch, der im Unterschied zu Baudelaire den (fast) vergeblichen Versuch der Erinnerung an die eher

nur erwähnt und nicht weiter ausgeführt.²⁸ In methodischer Hinsicht stellt sich in diesem Zusammenhang ohnehin die Frage, ob man das von Hofmannsthal inszenierte Spiel in der Provokation und Reflexion von Ähnlichkeitsbeziehungen einfach mitspielen möchte *oder* zum Anlass einer Analyse der in diesem Spiel gerade auf der Grundlage von Ähnlichkeiten hervorgehobenen Differenzen nimmt.

Das gilt allerdings auch und zunächst für das Verhältnis der Replik Hofmannsthals auf Baudelaire. Je stärker man dabei die unzweifelhaften Berührungspunkte im Blick behält, desto mehr springen einem auch die Differenzen ins Auge. Nicht nur wissen wir bei Hofmannsthal nicht mehr, wer sich eigentlich bewegt, die Frau oder das Ich – beides kann mit der Wendung »beim Vorübergehn« gemeint sein. Die Konturen beginnen überhaupt zu schwimmen: Ist das Ich bei Baudelaire noch klar benannt und als Erfahrungs- und Sprechinstanz in aller Intensität kenntlich gemacht, verflüchtigt sich dieses Ich bei Hofmannsthal in ein »Man«, das durchaus einen Allgemeinheitsanspruch in sich trägt. Noch bedeutender ist jedoch der Umstand, dass der wichtigste Moment in Baudelaire's Gedicht, die Erwidern des Blicks durch die Frau, bei Hofmannsthal schlicht fehlt. Jedenfalls erfährt man davon nichts. Es geht bei Hofmannsthal nicht um den von Baudelaire dramatisierten existentiellen Schock, der dadurch entsteht, dass das sprechende Ich die Blickerwidern nicht *ad acta* zu legen vermag, weil sie ihm für immer entzogen bleibt und gleichzeitig als allumfassend bedeutend, als überlebenswichtig erscheint. Sondern es geht schlicht darum, dass »man« den flüchtigen Bildimpuls, der im einseitigen Blick bereits abgemildert daherkommt und keine grundsätzliche

angedeutete als beschriebene Begegnung sowie den darauf rekurrierenden Prozess des Dichtens bereits mit der Metapher des *Malens* fasst – eines Malens allerdings, dessen Ergebnisse keinen Bestand haben, da diese sich als augenblicklich erbleicht erweisen. Simon folgert daher im Hinblick auf Georges Gedicht und dessen Baudelaire-Reminiszenzen: »Das Malen von Bildlichem wird der Zuständigkeit des Poetischen entrissen. Es ›bleicht, was mühevoll ich male‹ (Vers 17).« Simon, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*, 264. Hofmannsthals Replik auf Baudelaire wiederum verhält sich, wie zu zeigen sein wird, entspannter gegenüber der Metapher des Malens, da diese gar nicht erst mit dem Begehren eines Festhaltens assoziiert ist.

28 Grundlegend für jede weitere Beschäftigung mit dem Verhältnis von George und Hofmannsthal im *Tod des Tizian* ist der Aufsatz von Bernhard Böschenstein, »Verbergung und Enthüllung«, 277–287.

Krise bewirkt, als Projektions-, nein als Malfläche zu nutzen versteht.²⁹

Genau ein solches Malen – Übermalen und also auch Verdecken – im Medium der Sprache wird in der rhetorischen Ausgestaltung der Szene bei Hofmannsthal selbst vorgeführt: Die Passantin ist gar keine Passantin mehr, sie *geht* nicht mehr, sie geht nicht auf ihren Füßen, nicht von selbst, sondern sie erscheint getragen, sie bewegt sich, scheinbar passiv, in einer Sänfte durch den Raum. Sie wird, wenn man so sagen kann, besänftigt, indem ihr ein beweglicher Umgebungsraum hinzugedichtet, hinzuge malt wird. Mit anderen Worten: Indem die Frau hinübergetragen wird, erscheint sie bei Hofmannsthal als ein Bild oder, genauer, als eine Allegorie auf das Prinzip der Metapher, der Bewegung der Metaphorisierung, des ›Übertragens‹ also, die in der Gesamtmetaphorik der Passage wiederum als Allegorie (fortgesetzte Metapher) auf die dichterische Produktionsweise lesbar wird.

Die metaphorische Komponente – die Tatsache also, dass Wörter oder auch Bilder aus einem durch die Tradition bestimmten Bereich in einen anderen, den der aktuell jeweils hervorgebrachten Dichtung, übertragen werden – bildet allerdings nur den einen Teil der impliziten Bestimmung von Dichtung, die in der gegenwärtigen Szene mit der Frau lesbar wird. Der andere Teil wird in dieser Szene als Prozess des Übermalens bestimmt, als Prozess also, der darin besteht, dass das in den Bereich der Literatur Hinübergetragene nicht einfach als Versatzstück (Zitat) stehengelassen, sondern bearbeitet wird, indem es übermalt wird.

Weiß, rosa, blond, das sind die bei Baudelaire noch gänzlich fehlenden Farben, die nun (imaginär) angerührt und dick aufgetragen werden. Dabei lässt sich in der expliziten, mehrmaligen Betonung des Farbauftrags durchaus eine Anspielung auf Tizian und seine insbesondere im Spätwerk entwickelte Kunst des Kolorits, der Farbgebung also, vermuten. In dem wichtigsten überlieferten Bericht über die späte Malweise Tizians, der Beschreibung von Giorgio Vasari, wird ausdrücklich betont, dass Tizian »wieder und wieder« mit der Farbe über seine Gemälde »gegangen« sei. Die

29 Zwar kommt später noch eine Ich-Stimme ins Spiel, aber eben erst später und im Sinne eines reflektierenden und zugleich auf das Folgende vorausweisenden Kommentars: »So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt«.

»ultima maniera fatta di macchie«,³⁰ der »späte fleckige Stil«, sei eben Effekt dieser spezifischen Form des wiederholten Farbauftrags. Auf der Ebene der zitierten Bildelemente und ihrer Farbgebung hingegen (»die hübsche weiße Sänfte«, die »rosa Seide«, das »blonde Köpfchen«) erinnert die literarisch-szenische Bildevokation augenscheinlich an Rokoko-Malereien,³¹ so dass man es an dieser Stelle nicht nur mit der schrittweisen Evokation eines gegenwärtigen, nach und nach mit Farbe besetzten poetisch-imaginären Tableaus, sondern gegenläufig dazu auch mit einer Überlagerung unterschiedlicher historischer Zeitschichten zu tun hat.³² Übertragung und Übermalung sind die literarischen Verfahren, die das Präsens der Bildevokation mit Momenten der Tradition derart durchsetzen, dass das Zeitfeld der Gegenwart selbst als Spannungsgefüge zitierter Vergangenheitsreste erscheint. Die diachronen Momente bestimmen, auch auf dieser Ebene, den Modus der Gegenwart und der literarischen Vergegenwärtigung dezidiert mit. Allerdings ist die spezifische Form dieser Mitbestimmung selbst Teil einer Inszenierung.

Im Bild der Frau werden beide Aspekte, die Übertragung und die Übermalung, zusammengeführt und als Modus dichterischer (Re-)Produktion lesbar gemacht. Dabei ist es erneut der Traum, der als weitere Metapher für die spezifische Form der künstlerischen (Re-)Produktion herangezogen wird. Helle Träume sind es. Träume, die den Bezug zu den »selbstgeschaffenen Träumen« aus der geschilderten Szene davor mit dem Bild des Infanten deutlich machen, und zwar in dem Sinne, dass es hier, im sprachlich gefertigten und im Moment der Übermalung vorgeführten *tableau vivant* der Frau, wieder darum geht, sich in eine durch Übertragung bzw. Überlieferung bestimmte Situation zu versetzen, die man dann künstlerisch durch Erfindung zu bewältigen in der Lage sein

30 Vasari, *Das Leben des Tizian*.

31 Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei Juliane Vogel.

32 Zu diesen Zeitschichten gehören nicht nur die Renaissance (Tizian) und das mittlere 18. Jahrhundert (Rokoko), sondern ebenso das 19. Jahrhundert (Doré) und die damalige Gegenwart (Böcklin). Der Hinweis auf Gustave Doré findet sich in einer nach Niederschrift des Stückes angefertigten Aufzeichnung Hofmannsthals: »ob die Farbgebung in Tod des Tizian nicht Gustave Doré ist?« Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. 38, 217. Vgl. hierzu Renner, »Die Zauberschrift der Bilder«, 168, sowie (ebd., 161) die treffende Beschreibung der poetischen Verfahren als »Bildfusionen« und »Bildfiktionen«.

sollte; und auch hier geht es darum, diesen Prozess selbst in seiner Vergänglichkeit explizit zu machen und vorzuführen. Außerdem werden an dieser Stelle alle Trümpfe der *sprachlichen* Bildevokation derart ausgespielt, dass das in Prolog und Stück gleich mehrfach aufgerufene Konkurrenzverhältnis zwischen Malerei und Dichtung fast eindeutig zugunsten letzterer entschieden scheint.³³

Der Unterschied zur notabene ebenfalls ausschließlich im Medium der Sprache evozierten Szene mit dem Infanten besteht im sprachlichen Bild der Frau bloß darin, dass das Moment der Reflexion, der Unterbrechung des Traums, nun nicht über eine externe Figur, den Dichter, eingeführt wird, sondern vom Pagen selbst bereits in seine Rede integriert wird. Als Schauspieler seiner selbstgeschaffenen Träume übt er nicht nur seine Rolle aus, er steht – im Moment der Reflexion – auch neben sich. Es handelt sich um eine implizite Form der Parekbase, des Heraustretens aus der Rolle.³⁴ Ist es zuvor noch der Dichter, der dem Pagen sagen muss,

33 Die sprachliche Potenz erscheint im *Tod des Tizian* fast grenzenlos. Am deutlichsten wird dies dadurch, dass nicht nur der im Titel angekündigte Protagonist des Stückes – der Maler Tizian – abwesend ist, auch dessen Gemälde werden nur, wenn überhaupt, sprachlich umschrieben: »Tizians letztes Bild existiert nur als Erzählung.« Brandstetter, »Dem Bild entsprungen«, 235. Brandstetter macht außerdem darauf aufmerksam, dass es die »*Theatralisierung* des Bildes im Text ist« (ebd., 232), durch die sich bei Hofmannsthal die Auseinandersetzung mit Bildern und dem Bildlichen vollzieht. Damit ist auch gesagt, dass es nicht nur die Sprache und nicht nur die Narration ist, durch die hindurch sich die Bilder in Hofmannsthals Text dynamisch konstituieren. Es sind darüber hinaus – und auf sie hin – die Gesten und körperlichen Umsetzungen, auf die hin die Sprache – unabhängig davon, ob der Damentext tatsächlich aufgeführt wird – ausgelegt ist. Verlegt man wiederum die Aufmerksamkeit auf das spannungsvolle Verhältnis von Bild und Begriff, dann wird erklärbar, warum Hofmannsthal sich in seinen Texten so stark auf die Malerei bezieht. Deren »Sprache« – sofern man von einer solchen ausgehen möchte (vgl. hierzu den Schluss des Kapitels 2.1 Transfiguralität) – ließe sich wohl als »Bild-« oder »Figurensprache«, aber kaum sinnvoll als »Begriffssprache« charakterisieren. Bei der Malerei wäre demnach von einem im Hinblick auf die Literatur vergleichbaren Vorbehalt gegenüber der Sprache des Begriffs auszugehen. Näher ausgeführt und mit entsprechenden Belegstellen rekonstruiert ist der Aspekt »Bild contra Begriff« beim jungen Hofmannsthal in: Matala de Mazza, *Dichtung als Schau-Spiel*, 90–116. Dass die Differenz zwischen Bild und Begriff wiederum als Ansatzpunkt für die spezifische Konzeption von Zeit bei Hofmannsthal genommen werden kann, wird aufgezeigt in: Steiner, »Zeit als Differenz von Bild und Bedeutung«, 61–64.

34 Nur vordergründig erinnert dieses Heraustreten aus der Rolle an den frühromantischen Begriff der Ironie als permanenter Parekbase (Friedrich Schlegel). Historisch aufschlussreicher dürfte die Vermutung sein, dass man es hier mit einer Art Vorform des Brecht'schen V-Effektes zu tun hat. Denn was der Page durch seine Reflexion betont, ist weniger die prinzipielle Unzuverlässigkeit seiner

er verstehe ihn und wisse darum, dass er ein Schauspieler seiner »selbstgeschaffnen Träume« sei und dass es Menschen gebe, die ihn deshalb »Lügner« nennen und verachten, so ist dieses Wissen nun bereits in die implizite Kommentarfunktion der Rede selbst, deren Sprecher der Page ist, eingewandert: »Vielleicht ganz falsch« sind – unumwunden eingestanden – all die Ausmalungen, die der Page hier vorführt, doch »was tuts ... die Seele will«.

Von Baudelaire ist man an diesem Punkt – wie im Übrigen bereits bei der bloßen *Möglichkeit* einer metaphorischen Interpretation der flüchtigen weiblichen Figur – meilenweit entfernt: Dass es einem egal sein könnte, ob die sprachlichen Bilder nun einer Realität entsprechen oder nicht, ist im Binnenraum der Baudelaire'schen Schockerfahrung völlig undenkbar. Ebenso wäre es undenkbar, dass bereits der Initialmoment der flüchtigen Wahrnehmung ein doppeltes »wer weiß« und ein »vielleicht« nach sich zieht – Worte, mit denen auch die Zuspitzung auf den Moment gekappt und entschärft wird zugunsten einer abwägenden Dauerhaftigkeit und Dehnung des Ausdrucks. Wo es bei Baudelaire eine Gewissheit über die Unentrinnbarkeit der Situation gerade aufgrund ihrer beklagten Vergänglichkeit gibt, wird bei Hofmannsthal, verhältnismäßig entspannt, die Vergänglichkeit träumerisch als Chance für den poetischen Akt begriffen, der sich, im Prinzip immer wieder neu, von seinen scheinbaren Festlegungen freimachen kann.

Das trifft sich mit den Überlegungen, die Hofmannsthal im Zuge seiner ungefähr gleichzeitigen Auseinandersetzung mit Nietzsche zu Papier brachte und die ihn dazu veranlassten, die offenkundig nur scheinbare Lüge, die im Vorwurf des träumerischen Schaffens laut wird und im Prolog als unberechtigter Vorwurf der nichtverstehenden Masse kenntlich gemacht ist, gegenüber einer tatsächlichen Lüge abzugrenzen, die Hofmannsthal selbst Gott

Aussagen als vielmehr die Tatsache, dass diese Aussagen unter einem Vorbehalt stehen, einer Art Einklammerung, durch die der Umstand offengelegt wird, dass man es im Stück insgesamt mit einer Inszenierung und nicht mit einem »natürlichen« Vorgang zu tun hat. Im Unterschied zur Brecht'schen Theaterkonzeption dient die Reflexion des Inszenierungscharakters allerdings nicht dazu, die Illusion zu brechen. Eher geht es darum, die Illusion durch ihre implizite Reflexion noch zu potenzieren. Eine erste Bestandsaufnahme möglicher Parallelen in den Verfremdungsverfahren bei Hofmannsthal und Brecht formuliert Monecke, »Hugo von Hofmannsthal und Bertolt Brecht«, 32–51.

vorzuhalten wagt: »Göttlicher sein als Gott«,³⁵ das ist der Anspruch, den Hofmannsthal während seiner Arbeit am *Tod des Tizian* und im Zuge seiner gleichzeitigen Nietzsche-Lektüre zu Papier bringt; und dieser Anspruch speist sich aus dem Vorwurf, dass »Gott, [...] als er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab[,] damit Lüge (Festes Starres Gewordenes = Lüge) begieng«. Aus dieser Perspektive erscheint das Streben einer betont auf Vergänglichkeit setzenden poetischen Imagination und impliziter Reflexion als Ausdruck nicht von Todessehnsucht, sondern von Lebensbejahung – wobei sich das eine mit dem anderen zuweilen durchaus berührt.

Führt man sich diese poetologischen Implikationen und Komplikationen einmal vor Augen, dann wird schnell ersichtlich, dass die eigentliche Erklärung, die Hofmannsthals Replik auf Baudelaire zu geben verspricht, eine ungeheuer anspruchsvolle und differenzierte ist. Die Klammerkonstruktion lautet: »Wie man zuweilen beim Vorübergehen / Von einem Köpfchen das Profil erhascht« – Gedankenstrich, und dann kommen die ganzen Reflexionen –, »So, dünkt mich, ist das Leben hier« – gemeint ist das folgende Dramenstück – »gemalt.« Die Klammern sowie die gehäuft vorkommenden Gedankenstriche und Auslassungspunkte führen bereits in die Satzstruktur des Erklärungsversuchs Öffnungen und Verzweigungen ein, die diesen Versuch selbst in den Modus der Suggestion und der geschwächten, sich selbst ins Wort fallenden Annahme versetzen. Mit anderen Worten: Die Erklärung wird zwar durch Eingangs- und Zwischenmarker (»Wie« – »so«) der Form nach in Aussicht gestellt. Tatsächlich ist sie aber selbst höchst erklärungsbedürftig, muss man doch, um ihr folgen zu können, zuerst verstehen, was mit dem »Wie« überhaupt gemeint sein kann.

Oder muss man das nicht? Tatsächlich schließen sich hier (mindestens) zwei Lektüroptionen an. Die eine davon kennzeichnet den Weg, den die Literaturwissenschaft zu gehen geneigt ist, wenn sie dem Erklärungsversprechen des Textes in einem ersten Schritt folgt, um in einem zweiten Schritt zeigen zu können, wie abgründig und trickreich dieses Versprechen und seine impli-

35 Hier und im Folgenden: Hofmannsthal, »Der Tod des Tizian. Bruchstück« (1892), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 331–409 (Entstehung, Überlieferung, Varianten, Zeugnisse), hier 352 (Varianten). Zum weiteren Kontext von Hofmannsthals Nietzsche-Lektüren vgl. Schneider, *Verheißung der Bilder*, 183–186.

zite Poetik selbst zu einer Form von Poesie werden. Die andere Option läuft darauf hinaus, die potenzielle Komplexitätssteigerung des Textes im Zustand der Potenz zu belassen – absichtlich oder unabsichtlich: durch frei eingeräumte Zurückhaltung oder durch Naivität. Dass in Hofmannsthals Text diese beiden Optionen gleichermaßen – und zwischen diesen eine ganze Bandbreite von denkbaren Abstufungen – entsprechende Rezeptionsweisen motivieren können, die sich vom Gelesenen (oder Gesehenen und Gehörten) her jeweils auf unterschiedliche Weise als angesprochen und gemeint erfahren können, wird man schließlich für ein Qualitätsmerkmal des Textes selbst halten können.

***Geteilte Zeit:
Gegenwart, Zeitgenossenschaft, Ereignis***

Gegenwartsliteratur (Hegel, Brinkmann, Sorokin, Szondi)

Dass das Unveränderliche Wahrheit sei und das Bewegte, Vergängliche Schein, die Gleichgültigkeit von Zeitlichem und ewigen Ideen gegen einander, ist nicht länger zu behaupten, auch nicht mit der verwegenen Hegelschen Auskunft, zeitliches Dasein diene vermöge der seinem Begriff inwohnenden Vernichtung dem Ewigen, das in der Ewigkeit von Vernichtung sich darstelle.

Theodor W. Adorno

Was ist gemeint, wenn von Gegenwartsliteratur die Rede ist? Ist es Literatur, die in der Gegenwart *gelesen* wird? Doch was sollte das bedeuten? Schließlich findet jeder Lektüreakt in einer Gegenwart statt, und in der heutigen Gegenwart werden auch Sappho, Shakespeare, Dante, Cervantes und Woolf noch gelesen. Ist Gegenwartsliteratur also eher Literatur, die in der Gegenwart *geschrieben* wird? Doch welche Literatur wird nicht in der Gegenwart – nämlich in ihrer jeweiligen Gegenwart – geschrieben? Ist Gegenwartsliteratur also besser dadurch zu bestimmen, dass sie in *der* Gegenwart geschrieben wird, die zugleich *diejenige* der Leser:innen ist? Damit kommt man dem Sachverhalt schon näher. Doch sogleich stellt sich die Frage, wo dann die Grenzen dieser Gegenwart gezogen werden sollen: Schließlich findet der Akt der Lektüre immer *nach* demjenigen des Schreibens statt – mit einer mehr oder weniger großen Verspätung.

Lesen und Schreiben lassen sich nie in *einer* – ganz eng gefassten – Gegenwart zur Deckung bringen. Ist Gegenwartsliteratur deshalb eher aus einer Schreibhaltung heraus zu bestimmen, die auf das Erforschen der eigenen Gegenwart zielt? Dann gäbe es auch eine Gegenwartsliteratur der Vergangenheit. Woran aber wäre dann der Gegenwartsbezug zu erkennen? An den Themen? Am Stil? An der Übereinkunft mit der Erfahrungs- und Vorstellungswelt eines bestimmten, zeitgenössischen Publikums? Doch was wäre dann mit Autor:innen, die (wie etwa Dickinson, Nietzsche, Achmatova, Pessoa oder Nabokov dies getan haben) vorgeben, nur oder in erster Linie für künftige Leser:innen zu schreiben? Oder was wäre mit Autor:innen, die historische Romane schreiben und

eine Welt entwerfen, die möglicherweise für niemanden gegenwärtig erscheinen soll? Wären solche Autor:innen dann nicht in der Lage, Gegenwartsliteratur zu schreiben? Findet die Gegenwart der Gegenwartsliteratur im Schreiben oder im Lesen, im Geschriebenen oder im Gelesenen, im Entworfenen oder im schließlich Vorgestellten statt? Oder besteht sie aus einer möglichst dichten Überlagerung all dieser Aspekte?

Diese Fragen sollen vor allem andeuten, dass es einen vom Umfang oder gar vom wahrgenommenen Bestand her strengen Begriff von Gegenwartsliteratur aus prinzipiellen Gründen gar nicht geben kann. Das ist gut so, denn auf diese Weise motiviert das Stichwort ›Gegenwartsliteratur‹ eine Auseinandersetzung, die sich nicht mit dem begnügen kann, was es schon gibt. Ob Literatur als Gegenwartsliteratur wahrgenommen wird, ist eine Frage, deren Beantwortung nicht im Zuständigkeitsbereich von Autor:innen, sondern von Leser:innen und/oder ihren wirkungsmächtigen Agent:innen liegt – wobei der Wechsel vom einen ins andere Lager auch zum Teil einer Produktionsstrategie werden kann.

Gegenwartsliteratur, so gesehen, ist zunächst einmal ein Modus der Wahrnehmung, ein Suchbild mit allmählich sich konsolidierender Zuschreibungsfunktion, schließlich eine Etikette, und diese setzt in jedem Fall eine Abhängigkeit des Etikettierten von der sich in ihrer Gegenwärtigkeit als bestimmend begreifenden Rezeptionszeit voraus.¹ Im besten Fall impliziert der Zuschreibungsprozess einen Analyseprozess, an dem sich eine Reflexion aufbauen kann, die zusammen mit der Beschreibung und Untersuchung der wahrgenommenen Sachverhalte auch zu einer Revision des eigenen methodischen Instrumentariums in der Lage ist. Das wäre zumindest der Anspruch, den die Literaturwissenschaft in der Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur an sich stellen könnte – und sollte.

1 Diese Abhängigkeit gilt in vergleichbarer Weise für die in anderen Disziplinen unternommenen Bestimmungen beispielsweise einer ›Gegenwartskunst‹ – oder ›zeitgenössischen Kunst‹ – im Bereich der Kunstwissenschaft oder von ›Zeitgeschichte‹ – oder einer ›Geschichte der Gegenwart‹ – in der Geschichtswissenschaft. Gerade für das Label ›Gegenwartskunst‹ gilt, dass es, wohl stärker noch als ›Gegenwartsliteratur‹, im Sinne einer qualitativen Auszeichnung Verwendung findet, wobei sich damit oft genug die Hoffnung verbindet, diese Kunst werde dann doch weit über die Gegenwart hinaus ›Bestand‹ haben. Vgl. hierzu ausführlicher: Demand, »Emphatische Gegenwart«.

*

Greift man heutzutage an philologischen Seminaren oder Instituten in Kisten mit aussortierten Büchern, wird ein nicht unerheblicher Teil dieser Bücher aus Literatur oder Sekundärliteratur bestehen, die einmal mit dem Anspruch aufgetreten ist, Gegenwartsliteratur zu sein oder zu analysieren. Der Griff in die Kiste fördert beispielsweise zutage – ein Beispiel aus eigener Erfahrung – den von Manfred Durzak herausgegebenen Band *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen* von 1971. Die Aussortierung stimmt nachdenklich. Es handelt sich um einen Band, der aus heutiger Perspektive nicht nur durch seinen Retro-Chic in der äußeren Gestaltung besticht, sondern auch dadurch, dass er die Probleme und Fragen seiner Zeit tatsächlich auf den Punkt zu bringen versucht: Politisierung der Literatur? Ja oder nein? Pop oder Hermetik? Avantgarde oder Tradition? Geschichtlicher Gehalt oder Kultur der Innerlichkeit? Europäische Vision oder deutscher Sonderweg? Und so weiter. Die ins Spiel gebrachten Kriterien und Orientierungsmuster sind solche, die zu einem Teil auch die heutige Diskussion um Gegenwartsliteratur noch bestimmen. Das ist erhellend, auch wenn diese Kriterien und Orientierungsmuster aus gegenwärtiger Perspektive fast durchgehend etwas grobschlächtig anmuten, zudem an Texten von Autoren (und kaum Autorinnen) demonstriert, die bereits heute zu einem Großteil in Vergessenheit geraten sind.

Das Beispiel mag deutlich machen, wie sehr die Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur vom Gelingen oder Scheitern des Versuchs abhängt, die möglichen Perspektiven der Lektüre auf der einen Seite – der professionellen Lektüre – mit denjenigen Struktur- und Prozessmerkmalen in ein produktives Verhältnis zu setzen, die sich auf der anderen Seite – im mehr oder weniger kurz davor geschriebenen literarischen Text – abgezeichnet haben. Damit ist selbstverständlich nicht gesagt, dass die Zeitdauer bereits ein Kriterium für das Gelingen einer solchen Beschäftigung bildet. Viel eher kommt es darauf an zu fragen, wie man die beiden Aktionsfelder, auch wenn dies nur kurzfristig der Fall sein sollte, in ein produktives Verhältnis zueinander bringen kann.

*

Literaturwissenschaft übernimmt in der Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur dann eine erstrebenswerte Funktion, wenn sie offensiv an einem klärenden Produktivwerden ihres eigenen Verhältnisses zur Gegenwartsliteratur mitarbeitet. Dazu gehört, dass die Literaturwissenschaft anerkennt, dass die von ihr *als* – und zwar als *ihre* – Gegenwartsliteratur wahrgenommene und analysierte Literatur ihre Gegenwärtigkeit zunächst einmal allein daraus gewinnt, dass der Zeitpunkt der Lektüre mit demjenigen der literarischen Produktion in ein historisches Nahverhältnis tritt: ein Nahverhältnis, in dem sich auch qualitativ bestimmte Affinitäten ausbilden und formieren können.

Wenn es auch, wie eingangs angedeutet, unmöglich ist, den Begriffsumfang oder gar den Bestand der Gegenwartsliteratur ein für alle Mal festzulegen, so ist es doch heuristisch sinnvoll, den Begriff Gegenwartsliteratur von Anfang an und immer wieder neu aus der zeitlichen Nähe von Produktion und Rezeption heraus zu bestimmen, wobei diese Bestimmung – und somit auch das Finden eines Kriteriums für historische Nähe – selbst Teil des Rezeptionsprozesses ist. Das heißt: Es gibt heutzutage wenig Grund, die Literatur nach 1945 (oder 1989 oder 2000 ...) immer noch als ›Gegenwartsliteratur‹ zu bezeichnen; diese Bezeichnung hatte so lange ihren Sinn, wie das Verhältnis von Produktion und Rezeption seinerseits als ein produktiv werdendes Nahverhältnis vorausgesetzt werden konnte.²

Erneut stellt sich hier aber die Frage, wie dieses Nahverhältnis überhaupt und wie es als produktiv werdendes bestimmt werden kann. Im Folgenden sollen zunächst zwei Extrempositionen der Rezeption skizziert werden, die beide als unproduktiv zu bezeichnen sind und denen schließlich eine dritte, weiterführende Position entgegengesetzt wird.

Die eine unproduktive Position besteht darin, dass die Literaturwissenschaft ihre bereits an historischen Befunden erprobten Kategorien und Methoden schlicht *übernimmt*, um sie auf die literarischen Erzeugnisse der Gegenwart *anzuwenden*. Das ist, wenig-

2 Damit ist nicht gesagt, dass nicht zumindest Teile dieser Literatur sich auch heute noch als ungemein aktuell herausstellen können. Sondern es ist damit nur gesagt, dass diese Aktualität nicht bereits vorausgesetzt werden kann und diese durch die Bezeichnung ›Gegenwartsliteratur‹ bloß beschworen und noch nicht plausibel gemacht würde.

tens von der methodischen Stoßrichtung her, unproduktiv, weil eine solche schlichte Übernahme und Anwendung prinzipiell oder zumindest tendenziell nicht in der Lage ist, Verfahren und Phänomene überhaupt zu *erkennen*, die womöglich neuartig sind und sich ihrer Kategorisierung oder auch nur schon Anerkennung nach bekannten Kriterien möglicherweise entziehen. Damit ist nicht gesagt, dass eine Analyse auf bewährte methodische Verfahren verzichten sollte, im Gegenteil, sie sollte nur mitbedenken, dass die Methodik *ihrerseits* historischen Prämissen folgt, die sich in der Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Artefakten möglicherweise als überholt oder schlicht als unzutreffend erweisen.³

Die andere unproduktive Extremposition besteht darin, dass die Literaturwissenschaft eine Vertrautheit und Nähe zu den gelesenen Texten der Gegenwart voraussetzt oder aufbaut, ohne dass sie die Struktur oder die Funktion einer solchen Voraussetzung oder eines solchen Aufbaus überhaupt bedenkt, geschweige denn reflektiert.⁴ Was in der ersten Position unerkennbar bleibt, nämlich die Besonderheit – oder zumindest: die *mögliche* Besonderheit der gelesenen Texte der literarischen Gegenwart –, bleibt in der zweiten Position ebenso unerkennbar, weil die Position als solche nicht geklärt wird, sondern mit derjenigen des Textes bloß als gleichförmig oder gar als identisch vorausgesetzt wird. Aus der

3 So liegt beispielsweise die Problematik der von Emil Staiger am 17. Dezember 1966 im Zürcher Schauspielhaus gehaltenen Rede »Literatur und Öffentlichkeit«, die den »Zürcher Literaturstreit« ausgelöst hat, genau darin, dass Staiger von scheinbar zeitlosen, faktisch aber historisch situierten Prämissen ausgeht, mit denen er dann die Literatur seiner Gegenwart beurteilen möchte. Zu einer Analyse, die den Namen verdiente, kommt es gar nicht erst. Vgl. Staiger, »Literatur und Öffentlichkeit«. Weitere Dokumente zu diesem nach wie vor aufschlussreichen Streit finden sich in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Hefte 22 (1967) und 26 (1968). Zum weiteren Kontext vgl. Fries/Zanetti, »Einleitung«, bes. 30–31.

4 Der Nachsatz (»ohne dass [...]«) ist hier wichtig, denn nicht die Nähe als solche ist das Problem, sondern die Ausblendung der Frage, was mit dieser Nähe, so wie sie etwa auch für Begriff und Praxis des »Close Reading« leitend ist, *anzufangen* ist. Festzuhalten bleibt hier immerhin, dass in historischer Hinsicht – das heißt in der *Herausbildung* einer literarischen Kritik (18. Jahrhundert), Philologie (19. Jahrhundert) und Literaturwissenschaft (20. Jahrhundert) – die jeweils *gegenwärtige* Literatur in deren (proto-)wissenschaftlicher Rezeption in den produktivsten Momenten viel eher als Pendant denn als bloßer Gegenstand infrage kam. Vgl. zu diesem Prozess insgesamt: Martus, *Werkpolitik*. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, schließt dies allerdings nicht aus, dass im Kontext der Selbstbegründungsversuche der sich allmählich etablierenden Geisteswissenschaften das Gebot zur historischen Distanz allmählich zum herrschenden Paradigma avancierte.

einen wie aus der anderen Position resultiert also nichts, was einer Klärung des Sachverhalts ›Gegenwartsliteratur‹ zugutekommen könnte.

Um diesen beiden Positionen eine dritte Position entgegenzusetzen zu können, die den Anspruch auf eine Alternative erheben kann, muss etwas weiter ausgeholt werden: ein paar historische Stationen sind zu durchlaufen, um dann die zu suchende dritte Position schärfer fassen zu können.

*

Es gibt in Hegels *Phänomenologie des Geistes* aus dem Jahr 1807 eine Passage, die man als Ur-Szene der Hegel'schen Dialektik verstehen kann und die sich zudem als Fingerzeig auf die eben angedeuteten Probleme lesen lässt, von einer ›Gegenwartsliteratur‹ zu sprechen. Diese Ur-Szene ist zugleich eine Schreib-Szene, das heißt zuerst eine Schreib-Szene, dann eine Lese-Szene. Was Hegel ausführt, hat den Charakter einer Versuchsanordnung. Hegel schreibt:

Auf die Frage: *was ist das Jetzt?* antworten wir [...] zum Beispiel: *das Jetzt ist die Nacht*. Um die Wahrheit dieser sinnlichen Gewissheit zu prüfen, ist ein einfacher Versuch hinreichend. Wir schreiben diese Wahrheit auf; eine Wahrheit kann durch Aufschreiben nicht verlieren; ebenso wenig dadurch, dass wir sie aufbewahren.⁵

So weit so gut. Doch man ahnt es schon, die Katastrophe folgt kurz darauf. Hegel fährt fort:

Sehen wir *jetzt, diesen Mittag*, die aufgeschriebene Wahrheit wieder an, so werden wir sagen müssen, dass sie schal geworden ist. Das Jetzt, welches Nacht ist, wird *aufbewahrt*, d.h. es wird behandelt als das, für was es ausgegeben wird, als ein *Seiendes*; es erweist sich aber vielmehr als ein Nichtseiendes. Das *Jetzt* selbst erhält sich wohl, aber als ein solches, das nicht Nacht ist [...]. Dieses sich erhaltende Jetzt ist daher nicht ein unmittelbares, sondern ein vermitteltes; denn

5 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 81.

es ist als ein bleibendes und sich erhaltendes *dadurch* bestimmt, dass anderes, nämlich der Tag und die Nacht, nicht ist.⁶

Das Jetzt erhält sich Hegel zufolge also nur dadurch, dass es permanent negiert, wofür es einmal stand. Das Jetzt rast fort und vernichtet, was es hinter sich lässt. Und was es bewahrt, kann es nur als Vermitteltes bewahren, was aber vermittelt ist (die Nacht oder der Tag durch das Jetzt, das immer fortschreitet), ist durch die Vermittlung nur als Vernichtetes zu bewahren. Es ist aufgehoben im mindestens doppelten Sinne: aufbewahrt und zerstört – und nur als Zerstörtes aufbewahrt. Das Jetzt stellt sich als vernichtendes und im Verlauf selbst nichtiges Jetzt heraus.

Eine Konsequenz, die man aus dieser Stelle bei Hegel ziehen kann, wäre die zu sagen, dass es jeglichem Schreiben und somit auch demjenigen der Literatur prinzipiell *unmöglich* ist, das Jetzt – das heißt: eine durch ein jeweiliges Jetzt bestimmte Gegenwart – festzuhalten und aufzubewahren, ohne dass durch das Festhalten und Aufbewahren der Moment, der festgehalten werden soll, zugleich zerstört würde. Eine solche Sicht der Dinge bliebe aber ihrerseits befangen in einer Orientierung an dem, was im Schreiben zugleich vorausgesetzt *und* überwunden wird (die jeweils leitenden Interessen, Gesichtspunkte und Vorstellungen). Demgegenüber bleibt zu betonen, dass es der Literatur durchaus möglich ist, Ereignisse und Zustände zu *evozieren*, die keine Rückvergewisserung (oder Verunsicherung) in einer wie auch immer konzipierten Voraussetzung suchen, sondern die allein im Effekt einer gegenwärtigen Lektüre aufgehen – und eine solche Lektüre kann aufgrund des einmal Geschriebenen immer wieder von Neuem stattfinden. Für diesen Effekt zählt dann nicht, ob er wahr oder falsch ist, sondern nur, ob er in der Lektüre stattfindet und somit gegenwärtig wird – oder ob er dies nicht tut. Im Falle der Hegel'schen Versuchsanordnung genügt es, den Satz »Jetzt ist die Nacht« oder »Jetzt ist der Tag« einmal zu lesen – und dann die Augen zu schließen, um seinen gegenwärtigen Effekt ermessen zu können. Das ist wenig, aber immerhin, es ist ein Anfang.

6 Ebd.

Für eine Gegenwartsliteratur, die ihre Gegenwärtigkeit zum Programm erhebt (das muss nicht immer der Fall sein, aber es kommt vor), wäre dann zu fragen, über welche Verfahren ein solcher Gegenwartseffekt, der auch im Nachvollzug einer Verlusterfahrung bestehen kann, zustande kommt. So konnte etwa im vorangegangenen Kapitel gezeigt werden, dass sowohl das Sonett »À une passante« von Charles Baudelaire als auch die Replik darauf von Hugo von Hofmannsthal – auf je unterschiedliche Weise – auf die Evokation eines gegenwärtigen Bildeindrucks hin komponiert sind (bei Baudelaire schockhaft, bei Hofmannsthal malerisch). Im Prozess der Lektüre lässt sich zudem jeweils fragen, ob ein solcher Gegenwartseffekt zugleich – transaktuell – einen Nerv der Zeit trifft, in der die Lektüre stattfindet.

Für solche Fragen interessierte sich Hegel kaum. Seine Versuchsanordnung zielte auch nicht darauf ab, Gegenwartseffekte von Literatur zu ermessen, sondern darauf, einen über den Moment der gegenwärtigen Wahrnehmung einer sinnlichen Gewissheit hinaus tragfähigen Begriff von Wahrheit zu finden. Ein solcher Begriff war Hegel zufolge nur zu finden, wenn der Begriff die am Beispiel der aufgeschriebenen Wahrheit beobachtete Struktur der Aufhebung von »sinnlichen Gewissheiten« zu fassen vermag. Singuläre »sinnliche Gewissheiten« werden Hegel zufolge nur dann wahrheitsfähig, wenn von ihnen abstrahiert werden kann. Findet jedoch eine solche Abstraktion im Medium des Begriffs statt, der auf Allgemeingültigkeit abzielt, dann kann das, was mit ihm begriffen werden soll, nur durch Negation seiner ehemals konkreten sinnlichen *Gehalte* aufbewahrt werden. Die Wahrheit des Jetzt besteht deshalb in der permanenten Negation dessen, woraus sie jeweils selbst hervorgegangen ist – hervorgegangen sein wird.

Die Bewegung der Wahrheit rast mit dem Jetzt fort. Was sie hinter sich lässt, sind Schutt und Trümmer: Reste dessen, was sich – begrifflich – nicht aufheben lässt. Mit seinem Bild vom Engel der Geschichte versuchte Walter Benjamin zu zeigen, was passiert, wenn die Blickrichtung dieser rasenden Hegel'schen Bewegung, die eine Bewegung der Wahrheit und des Fortschritts sein sollte, einmal umgedreht wird, um eben jenen Schutt und jene Trümmer zu sehen, die bei der Konzentration auf das bloß vermittelnde und selbst vermittelte geistige Jetzt in seiner vielversprechenden

Zukunft stets ausgeblendet werden.⁷ Hegel vermied diese Umkehrung konsequent, auch wenn bei ihm die kritischen Momente der Loslösung vom Sinnlichen und Konkreten (immerhin) noch eigens vermerkt waren. Das änderte sich mit dem Siegeszug der sogenannten Geisteswissenschaften ab dem Ende des 19. Jahrhunderts, gegen die Benjamin bereits opponierte.

*

Die Geisteswissenschaften, die sich seit einiger Zeit als Kulturwissenschaften zu reformieren suchen, waren ganz darauf versessen, die Entwicklung des Geistes, viel stärker noch als Hegel, möglichst losgelöst von seinen kritischen Momenten der jeweiligen Gegenwart und möglichst als Teil eines historischen Kontinuums zu denken, wobei der Positivismus nichts anderes als das schlechte Gewissen dieser Loslösung darstellte.

Das ist erwähnenswert, weil damit vonseiten der Wissenschaft die wirkungsmächtigen Grundlagen für eine Geringschätzung jeweils gegenwärtiger literarischer und insgesamt kultureller Phänomene und Praktiken geschaffen wurden.⁸ Die von Hegel

7 Vgl. Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte« (1940), *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, 691–704, hier 697: »Der Engel der Geschichte [...] hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.« Für die im idealistischen Vermittlungsdanken ausgeblendeten Elemente sieht die Benjamin'sche Konzeption von Geschichte die Möglichkeit einer schockhaften Wiederkehr vor. Diese Wiederkehr beruht auf einem anderen Modell von Zeitlichkeit, das Benjamin im Begriff der »Jetztzeit« zusammenfasst. Vgl. dazu näher Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1 (*Passagen-Werk*), bes. 578, 591, 608.

8 In seinem Aufsatz »Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur« präsentierte Carlos Spoerhase reichhaltiges Material, das im Zeichen einer solchen Geringschätzung steht. So hielt etwa der Germanist Julius Petersen in seiner Basler Antrittsvorlesung von 1913 mit Blick auf eine mögliche literaturwissenschaftliche (oder wohl doch eher: literatur*historisch* interessierte) Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur fest: »Solche Vivisektion verbietet, wenn nicht das Gesetz, so doch der gute Geschmack«. Zitiert nach Spoerhase, »Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, 23. Hingegen würde ich gerne bestreiten, »dass sich das Niveau der epistemologischen und methodologischen Reflexion über das operative Instrumentarium der Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur seit der Konstitutionsphase der Neugermanistik [...] nicht wesentlich erhöht hat.« Ebd., 24. Die folgenden Überlegungen, die im Wesentlichen bereits (einige Jahre vor Spoerhases Diagnose) in dem Aufsatz vorlagen, der diesem Kapitel zugrunde liegt, mögen dafür vielleicht einen Anhaltspunkt bilden. Inzwischen stellt sich die Situation allerdings noch einmal anders dar. Weiterhin angewachsen ist die Zahl an

mitinitiierte Tradition der Geistesgeschichte wurde dahingehend fehlgedeutet, dass schlicht ausgeblendet wurde, dass Hegel selbst seine Geschichtsphilosophie und seinen daran hängenden Entwurf einer Philosophie- und Kulturgeschichte ganz dezidiert von seiner eigenen Gegenwart her, die er allerdings als Gipfel- und Angelpunkt seiner Überlegungen voraussetzte, konzipierte. Der wissenschaftlich traditionsbildend gewordene Historismus hingegen sah das Wesentliche und Entscheidende in der Geschichte als immer schon in der Vergangenheit situiert. Das gegenwärtige Nachdenken war gerade noch gut genug, um in zeitlich möglichst großer Distanz historische Zusammenhänge zu erkennen. Diese Sicht der Dinge hat auf die Literaturwissenschaft durchgeschlagen, mit ebenso nachhaltigem wie zweifelhaftem Erfolg.

Was Hegel noch als stets kritischer Moment des Umschlagens von gegenwärtiger Sinnlichkeit in dialektisch operierende Begrifflichkeit im Blick hatte, auch wenn er sich letztlich nur für den Fortschritt in der Bewegung des Begriffs interessierte, transformierte sich in der Tradition der – deutschen insbesondere, wie man anmerken muss – Geisteswissenschaften zu einer regelrechten Begeisterung über diesen Fortschritt, für die fortan nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart immer nur als Stufe auf dem Weg des Fortschritts in Betracht kommen konnte. Fielen Sachverhalte aus diesem Fortschrittmuster heraus, mussten sie als Teil einer Verfallsgeschichte interpretiert werden. Als die Gegenwart zunehmend *nicht* mehr als Gipfel- und Angelpunkt einer historischen Entwicklung infrage kommen konnte, blieb daher nichts mehr übrig als eine melancholische Beschäftigung

Forschungsbeiträgen, die sich in der einen oder anderen Weise mit ›Gegenwartsliteratur‹ auseinandersetzen. Es trifft aber auch zu, dass in der Mehrzahl dieser Forschungsbeiträge tatsächlich *nicht* die methodologische Reflexion im Vordergrund steht, *wie* sich eine literaturwissenschaftliche ›Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur‹ denn nun gestalten kann oder sollte. Verstärkt begegnet man dafür Auseinandersetzungen, die sich darauf konzentrieren, entsprechend bezugte Begriffsprägungen von ›Gegenwart‹ und ›Gegenwartsliteratur‹ zu historisieren, oder solchen, die eher deskriptiv der Frage nachgehen, welche wechselnden Wertungen, Inhalte und Zuständigkeitszuschreibungen (insbesondere zwischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft) die Bezeichnung ›Gegenwartsliteratur‹ im Einzelfall sowie in geschichtlichen Konstellationen jeweils impliziert (hat). Vgl. in dieser Vielfalt insbesondere die Beiträge in: Geyer/Lehmann (Hrsg.), *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*. Grundlegend zudem: Brokoff/Geitner/Stüssel (Hrsg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Die Frage bleibt: und nun – was folgt daraus?

mit der Vergangenheit, die vielleicht noch Trost spenden konnte. Die im 19. Jahrhundert sich allmählich etablierende Literaturwissenschaft lässt sich aus dieser Perspektive als gigantisches Unternehmen einer solchen Trostspendung interpretieren.

Dabei hat die Literaturwissenschaft weitgehend vergessen, dass sie selbst als Effekt – oder zumindest *auch* als Effekt – eines Literaturkonzepts entstanden ist, das breitenwirksam erst seit dem 18. Jahrhundert den Anspruch auf Individualität und Gegenwartigkeit erhob und dessen (vornehmlich männliche) Repräsentanten – an Goethe und Schiller ließe sich das ohne Weiteres demonstrieren – zunehmend darauf aus waren, auch die Kriterien der *Rezeption* mitzubestimmen, aus denen schließlich die Philologie als Wissenschaft entstand. Da die Literaturwissenschaft über weite Strecken diese Kriterien zu konservieren versuchte, anstatt dass sie beispielsweise deren Funktionsweise in einem bestimmten historischen Kontext untersuchte, war sie nicht in der Lage, auf gegenwärtige literarische Phänomene überhaupt zu reagieren, geschweige denn in ein produktives Verhältnis zu diesen zu treten.

Schriftsteller:innen haben darauf weitgehend anders reagiert. Was im Sturm und Drang als Befreiung erlebt wurde, nämlich die Emanzipation von den als drückend empfundenen Vorgaben der Regelpoetiken und die neu sich eröffnende Möglichkeit einer literarischen Individualisierung, in der auch die eigene Gegenwart einen eigenen Wert bilden konnte, wurde für die Schriftsteller:innen der Nachfolgegenerationen insofern zum Problem, als die nun als Anspruch, wenn nicht als Zwang empfundene Möglichkeit zur Individualisierung dort ihre Grenzen offenbarte, wo jemand schon tätig war. Das ganze Phänomen des Epigontums, das vor allem im 19. Jahrhundert als Problem wahrgenommen und breit diskutiert wurde, hat hierin seinen Ursprung. Harold Bloom brachte die Konsequenzen dieses Anspruchs auf Individualität, der stets auf übermächtige Vaterfiguren treffen wird, in seinem Buch *Einflussangst* auf den Punkt.

*

Einflussangst kennzeichnet den Modus, in dem Schriftsteller:innen sich von ihren Vorbildern und Vaterfiguren (bislang deutlich seltener: Mütterfiguren) absetzen oder abzusetzen versuchen, um ihre

eigene Position *als* eine eigene, als eine möglichst selbständige Position, zur Geltung zu bringen.⁹ Es geht darum, möglichst *nicht* unter dem Einfluss eines (oder einer) anderen zu stehen, dessen (oder deren) Arbeiten für die eigene, gegenwärtige Arbeit zum Problem werden könnten. Einflussangst ist deshalb ein gutes Stichwort, wenn es darum geht, den Anspruch auf Gegenwärtigkeit zu untersuchen, den Schriftsteller:innen gegebenenfalls selbst an ihre Arbeit stellen. Das ist wohlgemerkt nicht immer der Fall, wo von ›Gegenwartsliteratur‹ die Rede ist. Wenn Gegenwartsliteratur aber von sich aus und offensiv ihre Gegenwärtigkeit behauptet, dann wird sie es stets mit der Notwendigkeit einer Abgrenzung von ihren eigenen Vorläufer:innen zu tun gehabt haben. Seit dem 18. Jahrhundert ist diese Notwendigkeit zur Abgrenzung in den europäischen Literaturen und ihren ›Exportgebieten‹ oder ihren weltweiten ›Begegnungsfeldern‹ verstärkt zu bemerken, weil der dieser Abgrenzung zugrunde liegende Anspruch auf Individualität erst im Zuge der Aufklärung – als es plötzlich darum gehen sollte, selbstständig zu denken und zu schreiben – wirklich zur Blüte kam.

Aus literaturhistorischer Perspektive lassen sich gleichwohl Phasen unterscheiden, in denen der Anspruch auf individuelles literarisches Artikulationsvermögen mit dem damit meist einhergehenden Anspruch auf Gegenwärtigkeit, die als Differenz zur jeweiligen Vergangenheit gesetzt wird, mehr oder weniger stark vertreten wird. Zu den Hochkonjunkturen einer solcherart als Gegenwartsliteratur *avant la lettre* sich verstehenden Literatur gehören die dynamisch-rebellischen Epochen der Literatur, die man als literarische ›Jugendbewegungen‹ bezeichnen könnte: Sturm und Drang, Vormärz und Expressionismus – die inzwischen ›historisch‹ genannten Avantgarden insgesamt. Für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird man auch die Literatur der 1968er dazu zählen können.

Auch Literaturwissenschaftler:innen dürfte das Phänomen der Einflussangst, etwa im Verhältnis zu ihren akademischen Lehrer:innen, nicht gänzlich fremd sein, obschon es berufsbedingte Regulierungen (auch) sprachlicher Art gibt, die das Phänomen abzumildern, wenn nicht bloß zu kaschieren bestimmt sind.

9 Grundlegend hierzu: Bloom, *Einflussangst*.

Mindestens so sehr stellt sich allerdings die Frage, ob nicht Literaturwissenschaftler:innen sich gelegentlich vor dem Einfluss der Literatur selbst fürchten (meist wohl zu Unrecht, wie anzumerken bleibt, es wird am Schluss noch einmal auf diesen Punkt zurückzukommen sein). Umgekehrt ist nicht auszuschließen, dass Literatur gegenüber ›ihrer‹ Kritik oder Wissenschaft die Stacheln ausfährt.

Wichtig ist an dieser Stelle die Beobachtung, dass Schriftsteller:innen ihr eigenes Arbeiten oft durchaus als Problem wahrnehmen, *weil* sie sich in ihrer Arbeit mit einer als übermächtig empfundenen Vergangenheit konfrontiert sehen, die gegebenenfalls vonseiten der Literaturkritik oder der Literaturwissenschaft noch mächtigere Züge erhält. Dazu Rolf Dieter Brinkmann mit einem Auszug aus einer seiner Tonbandaufnahmen:

Die ungeheure Anstrengung eines Schriftstellers, gegen die Überlieferung anzugehen und hier in der Gegenwart anwesend zu sein.¹⁰

Und weiter:

Mich macht nachdenklich, wie streng es verboten ist, über die Gegenwart nachzudenken, überall, ich hab das immer wieder erfahren. [...] Mich widern die Kulturkritiker an, die Literaturkritiker, mich widern diese ganzen Kritiker an, diese Arschlöcher zweiten Ranges. Ich bin so oft auf das Wort ›Besprechung‹ gestoßen. ›Machen Sie eine Besprechung!‹ Besprechen. Als ob man irgendeine Krankheit bespricht. Man bespricht – irgendwas. Besprechen. Warum könnt Ihr denn alle nicht mehr richtig genau sehen? Mit all Eurem ganzen Körper. Warum könnt Ihr denn das nicht mehr? [...] Eine Einzelheit. Ich ging an einem kleinen Bach vorbei, und in diesen kleinen Bach hat eine Betonröhre gemündet, und aus dieser Betonröhre floss Blut. [...] Die wilde Gelbheit der Sumpfdotterblumen. Die abgewrackte Schaubude der Gegenwart. Eine miese Schaubude, wo immer nur Boxkämpfe und Kämpfe aufgeführt werden. Oh, die Kämpfe sind sehr subtil, das weiß ich auch. Die Sinne werden furchtbar gemartert, die werden überall

10 Brinkmann, *Wörter Sex Schnitt* (Auszug aus: »Mehr bereit die Gegenwart«, CD 1).

durcheinandergebracht, das finde ich gar nicht gut. [...] Ich finde das nicht gut.¹¹

Brinkmann fasst die »Anstrengung eines Schriftstellers« – er hatte wohl tatsächlich nur Männer im Sinn, an erster Stelle sich selbst – als eine Anstrengung, die dezidiert und explizit darin besteht, »gegen die Überlieferung anzugehen und hier in der Gegenwart anwesend zu sein«. Das anvisierte Anwesend-Sein in der Gegenwart wiederum assoziiert Brinkmann mit einer Aufmerksamkeit für gegenwärtige Einzelheiten, die er sammelt, notiert oder auch (in seinem Fall) mit dem Tonband aufzeichnet. Es geht ihm also genau um jene sinnlichen Eindrücke und Gewissheiten, von denen auch Hegel spricht, wobei der Philosoph demonstriert, was mit diesen sinnlichen Eindrücken und Gewissheiten passiert, wenn sie beschrieben und darüber hinaus auch noch in die Sprache des *Begriffs* übersetzt und, wie man sagen könnte, auf diese Weise kaputt gemacht werden.

Dass Sprache sich auch dazu eignet, Dinge kaputt zu reden oder kaputt zu schreiben, ist eine Einsicht, die Brinkmann nicht fremd gewesen sein dürfte. Nur wandte er seinen Blick eben auf dieses Kaputte hin – und nicht von ihm weg: Die »abgewrackte Schaubude der Gegenwart« – das ist die Sprachbühne, auf der Brinkmann die Gegenwart wahrnimmt, um sie ungeordnet der Überlieferung entgegenzustellen. Diese Geste wird bei Brinkmann zum Programm. Eine Erklärung für sie liefert er nicht. Er macht nur deutlich, dass die »Kritiker« (»Arschlöcher zweiten Ranges«) sowie wohl alle am »Besprechungswesen« Beteiligten diese Geste nicht – oder noch nicht – zu beschreiben oder gar zu begreifen in der Lage sind. Abgrenzungen dieser Art, die für Schriftsteller:innen nicht singulär sind, reagieren direkt auf die literaturbetrieblichen Kontexte der literarischen Produktion.

Auch die Literaturwissenschaft mag von Brinkmann implizit mitadressiert gewesen sein, obschon hier nicht vergessen gehen sollte, dass die wiedergegebenen Zitate aus Tonbandaufnahmen stammen, die Brinkmann zunächst einmal für sich selbst im Sinne einer Materialsammlung und assoziativen Gegenwartsdoku-

11 Ebd. (Auszug aus: »Mich macht nachdenklich«, CD 1).

mentation herstellte. Sie involvieren allerdings auch eine Öffnung auf die Zukunft (indem sie auf eine künftige Wiederverwendbarkeit hin *angelegt* sind) und senden Signale aus, die am Ende (wie hier) auch in die Literaturwissenschaft ankommen können. Brinkmanns Beharren auf »Gegenwart« und sein Hadern mit der »Überlieferung« sind jedenfalls Faktoren, die einer künftigen Rezipierbarkeit keineswegs entgegenstehen. Vielmehr dürfte gerade die *Dichte*¹² der Gegenwartsbeschreibungen als Folge von Brinkmanns Beharren auf »Gegenwart« seinen Texten tatsächlich eine *anhaltende* Gegenwärtigkeit beschert haben, eine jedenfalls, die weit über seinen Tod hinaus ihre Wirkung entfaltete und weiterhin entfaltet. Die Tonbandaufnahmen von 1973 wurden bekanntlich erst im Jahr 2005 veröffentlicht und bildeten damals eine kleine Sensation auf dem Buch- und Hörbuchmarkt.

*

Eine andere Umgangsform mit der Last der Vergangenheit pflegt der russische Schriftsteller Vladimir Sorokin, der in einem Gespräch mit Durs Grünbein von 1998 auf die Frage, ob ihm beim

12 Diese ›Dichte‹ trifft sich mit dem, was gegen Ende des Kapitels zur Transfiguralität mit dem Begriff der ›Komplexion‹ beschrieben ist. ›Komplexion‹ oder ›Dichte‹ setzt eine spezifische Pluralität dessen voraus, was Derrida ›Spur‹ nennt und überhaupt als Ursprung von Gegenwärtigkeit setzt: »Die lebendige Gegenwart geht aus ihrer Nichtidentität mit sich und aus der Möglichkeit der retentionalen Spur hervor. Sie ist immer schon eine Spur. [...] Das Selbst der lebendigen Gegenwart ist ursprünglich eine Spur. [...] Man muss das Ursprünglich-Sein von der Spur her denken und nicht umgekehrt. Diese Urschrift ist im Ursprung des Sinns am Werk.« Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, 115. Konsequenterweise wäre aber im Hinblick auf die oben genannte ›Komplexion‹ oder ›Dichte‹ im Falle der Literatur und ihrer Potenz zur Gegenwärtigkeit tatsächlich besser von einer jeweils differenzierten und so auch beschreibbaren Pluralität von Spuren auszugehen. Dass im Bereich der Literatur eine jeweils spezifisch konturierte Gegenwärtigkeit nicht nur im Schreiben – und zwar in der Konfrontation oder Interferenz der Schriftspuren (oder im Falle Brinkmanns auch der Tonspuren) mit den ›inneren‹ Spuren eines Subjekts – ›passiert‹, sondern ebenso im Lesen, ist auf die (wenn auch prekäre) Beharrlichkeit der Schrift selbst zurückzuführen. In seiner nach wie vor grundlegenden Studie *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart* von 2003 betont Eckhard Schumacher entsprechend zu Recht, dass »Aktualität« *im Schreiben* entsteht, und zwar *schon darin* im Verbund mit Lektüreprozessen: »Die Aktualität verdankt sich [...] erst dem Akt des Schreibens, der [...] auf Lektüreprozessen aufbaut, die das, was aktuell anfällt, aufnehmen und weiterprozessieren – sei es neues und in diesem Sinne aktuelles Material, sei es historisch abgelagertes, längst archiviertes, aber neu entdecktes, in der Lektüre aktualisiertes Material.« Schumacher, *Gerade Eben Jetzt*, 17.

Schreiben »die Lebenden oder die Toten« wichtiger seien, wie folgt antwortete:

Wenn ich mich an den Schreibtisch setze, stehen die russischen Schriftsteller aus ihren Gräbern auf und stellen sich mit grimmiger Miene hinter mich. Und je länger ich schreibe, desto grimmiger und düsterer werden sie. Im Rücken spüre ich ihre vollständige Missbilligung. Ich höre, wie schwer Leo Tolstoj stöhnt, Dostojewskij Gebete murmelt, Lermontow böse mit den Zähnen knirscht, Tschechow leise weint und Puschkina murmelt: »Welch ein Schuft, ach, Welch ein Schuft!« Wenn ich den Stift niederlege, verschwinden die Klassiker, und lebende Menschen treten herein, meine Zeitgenossen. Sie lesen das von mir Niedergeschriebene und reagieren wie die Klassiker: Sie seufzen schwer, knirschen mit den Zähnen, murmeln: »Dieser Schuft!« Daraus folgt, dass für den Schriftsteller, den Marginalen, die Toten ebenso wichtig sind wie die Lebenden.¹³

Von Einflussangst kann hier kaum noch die Rede sein, denn der Witz an Sorokins Äußerungen besteht gerade darin, dass er diese Angst ironisiert und den literarischen Vaterfiguren auf diese Weise einen Stoß versetzt. Die Gegenwart ist hier das Fest, das gefeiert wird, um auf den Köpfen der Väter zu tanzen.

Sorokin nutzt, auch in seinen Romanen, die Vergangenheit, um sich von ihr abzusetzen – und um sich von ihr zu befreien. Ging Hegel noch davon aus, dass ein beschriebener Sachverhalt bereits im Moment des Schreibens zu einem anderen, nämlich zu einem doppelbödig »aufgehobenen« wird, so zeigt Sorokin, wie sehr es in der Gegenwart möglich ist, die im Archiv vergangener Schreibweisen aufgehobenen Gespenster auf ganz neuartige Weise zu reaktivieren. Damit wird Sorokins Schreiben in fast schon prototypischer Weise zu einem postmodernen Schreiben. Die Vergangenheit wird darin zum Archiv, aus dem sich die Gegenwart immer wieder neu

13 Zitiert nach Grünbein/Sorokin, »Deutschland und Russland – eine Liebe ohne Orgasmus«. Die Geste erinnert an das Manifest der russischen Futuristen von 1912: »Das Vergangene ist eng. Die Akademie und Puškin sind unverständlicher als Hieroglyphen. Puškin, Dostojewskij, Tolstoj usw. usw. sind vom Dampfer der Gegenwart zu werfen.« Burljuk u.a., »Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack«, 107. Nur scheint es bei Sorokin so, als ob die *damals* vom »Dampfer der Gegenwart« geworfenen Dichter in ihrer Zukunft – der Gegenwart Sorokins – erneut zu sprechen begännen.

erfinden kann. Der Bezug zur Vergangenheit wird also keineswegs gelöst, er wird nur freier interpretiert.

›Heitere Desillusionierung‹ wäre ein Titel, mit dem man hier ankommen könnte. »Nach den Utopien« hat Helmut Böttiger seine *Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* von 2004 überschrieben. Die Schreibweisen der inzwischen bereits als ›klassisch‹ zu bezeichnenden Postmoderne treffen sich in dieser – wenn auch vielleicht nur in dieser – Hinsicht mit der Literatur der ›Lifestyle-Generation‹ oder auch jener einer ›neuen Innerlichkeit‹, wenn man sie so nennen möchte, in denen Vergangenheit jeweils kaum oder gar keine Rolle mehr zu spielen scheint.¹⁴

Je mehr dies der Fall ist, desto schwieriger ist es für eine Literaturwissenschaft, die darauf baut, dass sich ihre Analysekriterien an historisch verfestigten Artikulationsformen bewährt haben und (so die verängstigte Bitte im Hinterkopf) weiterhin zu bewähren haben, sich auf eine neue Situation einzustellen, sich womöglich sogar auf eine Infragestellung ihrer eigenen Kriterien vonseiten der Literatur her einzulassen. Diese Möglichkeit einer Infragestellung vonseiten der Literatur her ist zwar bereits für historische Zeugnisse der Literatur einzuräumen. Sie gewinnt aber in der Gegenwartsliteratur – in *jeder* Gegenwartsliteratur – eine immer wieder neue Brisanz dadurch, dass mit ihr *von Anfang an* gerechnet werden muss.

*

Damit ist nun der Punkt erreicht, an dem auf die zu Beginn dieses Kapitels in Aussicht gestellte Alternative zu den als ›unproduktiv‹ gekennzeichneten Positionen im Hinblick auf das Verhältnis von Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft zurückzukommen ist. Als ›unproduktiv‹ war eine wissenschaftliche Haltung zu kennzeichnen, die sich *entweder* in der bloßen Applikation von

14 Seit der 2010 erfolgten Erstpublikation des Aufsatzes, der diesem Kapitel als Text zugrunde liegt, sind einige Jahre ins Land gezogen. Die Liste der genannten Stichwörter wäre demnach – ganz im Sinne eines dynamischen Verständnisses von Gegenwartsliteratur – zu erweitern um diejenige etwa einer ›Repolitisierung der Innerlichkeit‹, einer ›Wiederkehr des Dokumentarischen‹ oder einer ›Renaissance der Utopien und Dystopien‹ – insbesondere angesichts des Klimawandels sowie gegenwärtiger Kriegsverbrechen. Eine Skepsis gegenüber den Versprechen der Vergangenheit scheint sich in diesen Tendenzen allerdings erst recht zu artikulieren.

methodisch Bewährtem bemüht (und die somit nicht in der Lage ist, neuartige literarische Verfahren und Strukturen überhaupt zu erkennen, geschweige denn wertzuschätzen) *oder* die eine Vertrautheit und Nähe zu den gelesenen Texten der Gegenwart voraussetzt oder aufbaut, ohne dass sie die Struktur oder die Funktion einer solchen Voraussetzung oder eines solchen Aufbaus eigens bedenkt und reflektiert. Wird im einen Fall die Chance verpasst, die Texte in ihrer möglichen Besonderheit (die als Möglichkeit zumindest eingeräumt werden sollte) wahrzunehmen, so tendiert die zweite Position dazu, strukturell narzisstisch zu sein, sofern sie die gelesenen Texte nur als Reflektoren der eigenen Befindlichkeit wahrzunehmen in der Lage ist – und somit deren als Möglichkeit zu unterstellende Besonderheit erneut verpasst. Das ist wohl-gemerkt nicht etwa grundsätzlich verwerflich, nur kommt auch Befindlichkeit in aller Regel nicht ohne Abgrenzung aus, und die erfolgt dann meist reflexartig, und also nicht reflektiert, in der Sprache des Urteils, der Wertung und nicht der Analyse.

Die Frage lautet daher, noch einmal: Wie lässt sich das historische Nahverhältnis von Produktion und Rezeption ihrerseits als ein produktives, und zwar als ein analytisch produktives Verhältnis entwerfen? In der Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur ist die Paarung von Befindlichkeit und Wertung spätestens dann problematisch, wenn auf Analyse verzichtet wird, wenn es zwischen Befindlichkeit und Wertung zum Kurzschluss kommt. Um aber auch nicht in die andere Position zurückzufallen, die sich gegenüber Gegenwartsliteratur überhaupt blind verhält, bleibt ein Modell ins Spiel zu bringen, das Peter Szondi vor mehr als einem halben Jahrhundert unter dem Begriff der ›philologischen Erkenntnis‹ in die Diskussion eingebracht hat.¹⁵

Wirkliche Erkenntnis, so Szondi in seinem Traktat ›Über philologische Erkenntnis‹ von 1967, könne die Literaturwissenschaft von ihrem Gegenstand – der Literatur – nur erhoffen, wenn sie ihre ›Methodik aus der Analyse des dichterischen Vorgangs‹ gewinne.¹⁶ Geschieht dies, dann erhöht sich nach Szondi die Chance, dass die Literaturwissenschaft ihr analytisches Instru-

15 Die folgenden vier Abschnitte zu Szondi wurden, geringfügig überarbeitet und ergänzt, übernommen aus: Zanetti, »mitsprechende Gedankenwelt«.

16 Hier und im Folgenden: Szondi, ›Über philologische Erkenntnis‹, 286.

mentarium nicht Kriterien unterwirft, die dem dichterischen Vorgang, das heißt dem Prozess der literarischen Erschließung oder Problematisierung von Sachverhalten, Zuständen oder Geschehnissen, »inadäquat« bleiben müssen.

Bleibt auch in Szondis Traktat »Über philologische Erkenntnis« der Grundsatz der »Adäquanz« etwas erläuterungsbedürftig, wohl auch deshalb, weil dieser Grundsatz als »Anspruch« formuliert ist, so ist doch seine analytische Funktion klar: Der oftmals »merkwürdigen Geringschätzung« der Literatur auch und zuweilen gerade bei denen, die sich professionell mit ihr beschäftigen, setzt Szondi die Forderung einer Literaturwissenschaft entgegen, die ihre Aufmerksamkeit auf die »Analyse des dichterischen Vorgangs« richtet, und zwar in dem Sinne, dass sie Literatur auf die je spezifische »Logik ihres Produziertseins« hin befragt. Szondi zufolge eröffnet sich die Möglichkeit philologischer Erkenntnis nur in einer Lektüre, in der die Prämissen dieser Logik durch die Methoden und Kriterien der Wissenschaftssprache nicht unterboten werden. Dazu gehört für Szondi auch, dass die Literaturwissenschaft davon ausgehen sollte, dass sich in der Lektüre auch die »ältesten Texte« noch als aktuell herausstellen können: »Was die Literaturwissenschaft gegenüber der Geschichtswissenschaft kennzeichnet, ist die unverminderte Gegenwärtigkeit auch noch der ältesten Texte.«¹⁷

Kann nach Szondi »philologische Erkenntnis« im Umgang mit Literatur nur aus einer Befragung der »Logik ihres Produziertseins«¹⁸ resultieren, dann ist damit allerdings auch gesagt, dass

17 Ebd., 265. Dass Szondi zufolge im Bereich der Literatur auch die »ältesten Texte« unvermindert gegenwärtig *sind*, ist eine These, die weiter zu diskutieren wäre. Sie setzt eine ganz bestimmte Lektürehaltung voraus, die sich für Szondi und seinen Begriff von Literatur als zutreffend erweist – und die zugleich unabhängig von Szondi in dem Maße triftig wird, wie Leser:innen in einem Text das Potenzial zur Gegenwärtigkeit tatsächlich – *in actu* – erkennen und dadurch gleichsam validieren.

18 Mit der Wendung »Logik ihres Produziertseins« recurriert Szondi auf den Aufsatz »Valéry's Abweichungen« von Theodor W. Adorno aus dem Jahr 1960. Mit Blick auf Paul Valéry's Dichtung und Poetik gibt Adorno in diesem Aufsatz selbst ein Beispiel (und zugleich eine Theorieminiatur) davon, was es heißen kann, Formulierungen und entsprechende Vorgänge in einem Text *weiterzudenken*: »Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivität verschanzt, noch ihre konkreten Bestimmungen eifertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute. Sie bewährt sich daran, dass Valéry's Formulierungen kaum andere Kritik dulden als eine, die sie weiterdenkt.« Adorno, »Valéry's Abweichungen«, 159.

Literaturwissenschaft – sofern sie auf »philologische Erkenntnis« aus ist – nicht allein a) ›Werke‹ zu ihrem Gegenstand hat, sondern b) ebenso den je spezifischen Begleitumständen Rechnung tragen sollte, die das Zustandekommen – oder auch das Nicht-Zustandekommen – literarischer Texte in ihrer ganzen Vielfalt bedingen oder befördern. Da literarische Texte sich Szondi zufolge durch eine »unverminderte Gegenwärtigkeit« auszeichnen, sollte man zudem c) erwarten dürfen, dass die literaturwissenschaftliche Reflexion auch den Status, die Struktur oder den Ereignischarakter dieser »Gegenwärtigkeit« *im* jeweils gegenwärtigen Moment der Lektüre zu ermesen versucht.

*

Für eine Analyse der Gegenwartsliteratur heißt dies: Die Literaturwissenschaft muss wissen wollen, sie muss wissen können wollen und sie muss schließlich tatsächlich ein Know-how darüber erwerben, a) *wie* in einem Text der Gegenwart eine Welt entworfen oder verworfen wird. Zudem muss sie darauf hinarbeiten zu erkennen, b) *wie* – das heißt unter welchen Umständen und mit welchen Mitteln – dieser Entwurf seinerseits produziert worden ist und c) *wie* er in der Rezeption als gegenwärtige Provokation wiederum wirksam bleibt. In der etwas rätselhaften Rede von der »Logik des Produziert-seins« sind diese drei Aspekte nicht deutlich voneinander unterschieden. Es wäre aber nötig, sie auseinanderzuhalten, um dann alle drei gleichermaßen in die Analyse einbeziehen zu können.

Der erste Aspekt betrifft die textimmanente Logik der Produziertheit des literarischen Weltentwurfs, auch und gerade im Hinblick auf die darin gegebenenfalls sich abzeichnende Konzeption von ›Gegenwart‹,¹⁹ der zweite das gesamte Rahmenwerk der materiellen und symbolischen Produktion des Textes (vom Schreibtisch

19 Auf dieser Ebene wäre eine Analyse unterschiedlicher Konzeptionen, Realisationen oder Provokationen von ›Gegenwart‹ *im* Text zu situieren: etwa als emphatisch verstandene ›Präsenz‹ (vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik und Präsenz*), als Artikulation eines ›Präsens‹ (vgl. Bohrer, *Das absolute Präsens*; Avanesian/Hennig, *Präsens* und dies. als Hrsg., *Der Präsensroman*), als ereignishafte ›Plötzlichkeit‹ (vgl. Bohrer, *Plötzlichkeit*), als ›Augenblick‹ (vgl. Oschmann, »Augenblick«), als ›Aktualität‹ (vgl. Lehmann, »Aktualität«) oder als ›Zäsur‹, ›Sprung‹, ›Diskontinuität‹ oder ›Stillstellung‹ (vgl. Erdle, *Literarische Epistemologie der Zeit*; Eshel, *Zeit der Zäsur*).

und der Ideenwerkstatt im Kleinen bis zum Literaturbetrieb und seinen ökonomischen und medialen Gesetzmäßigkeiten im Großen), der dritte die (wechselnden) Konstellationen seiner Rezipierbarkeit, innerhalb deren sich eine je spezifische Produktivität und ›Gegenwärtigkeit‹ der Rezeption entfalten kann. Man kann diese drei Aspekte auch am Begriff der ›Poetik‹ oder der ›Poetologie‹ (bis hin zu einer ›Poetik der Lektüre‹) zu verdeutlichen suchen – und würde damit gleichzeitig aufmerksam werden auf eine eigenartige Einseitigkeit in der konventionell gewordenen Verwendung dieser Begriffe.²⁰

Man hat sich inzwischen fast schon daran gewöhnt, dass mit der ›Poetik‹ eines Textes die Art und Weise verstanden wird, wie in einem Text – zu erschließen über eine Analyse seiner rhetorischen oder performativen Struktur – ein Imaginationsraum hergestellt wird. Dass der Text selbst aber erst einmal hergestellt werden muss, das heißt: dass er erst einmal geschrieben und in Umlauf gebracht werden muss, ist eine Tatsache, die in der Literaturwissenschaft aufgrund einer durch die Tradition der Hermeneutik begünstigten Konzentration auf Texte und nicht auf Produktionsweisen lange unberücksichtigt geblieben ist, die aber ganz klar in den Zuständigkeitsbereich einer ›Poetik‹ gehört. Ebenso müsste man sich fragen, wie die Poetik in der Lektüre und deren Begleitumständen eine Fortsetzung findet.

Bei historischen Analysen gibt es verständliche Gründe dafür, warum die Literaturwissenschaft lange eher zurückhaltend verfahren ist, wenn es darum ging, Schreibprozesse zu analysieren. Denn in aller Regel gibt es ein Dokumentationsproblem: Der Schreibprozess ist immer schon ein vergangener Prozess, und Aussagen über

20 Szondi verfolgte diese Fährte nicht oder nur in versteckter Form weiter. Er wandte sich vielmehr fast ausschließlich – ganz in der Tradition der Hermeneutik stehend – den textimmanenten poetischen Signalen zu. Entsprechend kamen die produktionsästhetisch relevanten Faktoren sowie die rezeptionsseitig wirksamen Konstellationen institutioneller, diskursiver und situativer Art in seinen Analysen (selbst in seinen *Hölderlin-Studien*) zu kurz – oder wurden allein im Gestus der Frage, ob sie überhaupt von Relevanz sein können, markiert (so etwa in den *Celan-Studien*). Wenn hier also auf Szondi rekurriert wird, dann nicht im Sinne einer Rückvergewisserung in einem bereits bekannten Theoriegebäude, sondern im Sinne einer Weiterarbeit an einer Frage, die von Szondi selbst nicht beantwortet, wohl aber gestellt worden ist. Die Aktualität von Szondi – seine Gegenwärtigkeit – liegt entsprechend genau in den von ihm unbeantwortet gelassenen, aber eben deshalb anhaltend aktuell bleibenden Fragen.

ihn lassen sich grundsätzlich nur an den Spuren seiner Ergebnisse und zudem nur dann, wenn diese Spuren überhaupt überliefert sind, überprüfen. Doch einmal abgesehen davon, dass sich eine Analyse solcher Spuren als äußerst aufschlussreich im Hinblick auf die Produktionslogik eines Werkes herausstellen kann, so wäre es sicherlich verkehrt gedacht, aus der historischen Problematik Konsequenzen für die Gegenwart und eine Analyse der Gegenwartsliteratur zu ziehen, für die der Prozess der Historisierung ja noch nicht abgeschlossen ist, sofern er im Einzelnen überhaupt schon begonnen hat.

In dieser Offenheit liegt gerade *eine* der Chancen einer gegenwartsinteressierten Literaturwissenschaft. Diese Chance betrifft direkt die Produktivität der Rezeption im Nahverhältnis von literarischer Produktion und literaturwissenschaftlicher Reflexion, so wie sie eine entsprechend modellierte ›Gegenwartsliteraturwissenschaft‹ betreiben kann: Sie kann sich offensiv mit Produktionsprozessen der Gegenwartsliteratur auseinandersetzen, gleichzeitig selbst zu einer geeigneten Materialgrundlage für eine Analyse dieser Produktionsprozesse beitragen und schließlich ihr eigenes methodologisches Instrumentarium an einer solchen Analyse schärfen. Das kann etwa in Form von Werkstattgesprächen geschehen, in Form von Gegenwartsarchivierungen jeder denkbaren Art, in Form von weiterführenden Reflexionen, in denen die Rezeptionsofferten der literarischen Texte ausgehend vom jeweils gegenwärtigen Zustand ihrer Rezipierbarkeit befragt und diskutiert werden.

Dabei ginge es nicht etwa darum, das Werk aus seiner Genese oder gar aus den Selbstkommentaren der Autor:innen zu erklären – und entsprechend die Rezeption auf das Muster einer derartigen Regression zu verpflichten. Ein derartiger Kurzschluss wäre nicht nur methodologisch fragwürdig, sondern im Hinblick auf die beschreibbaren Textpotenziale auch langweilig und unproduktiv. Nein, es geht darum, die Werkstätten literarischer Prozesse ihrerseits als Orte oder Felder, die einer bestimmten Poetik folgen oder eine solche entwerfen, zu begreifen und gleichzeitig zu verstehen, dass die Rezeption ihrerseits ein Feld der Produktion kennzeichnet, auf dem die Poetik der Texte ihre Fortsetzung findet (oder nicht).

Die Art und Weise, wie Schriftsteller:innen – und darüber hinaus deren Verleger:innen und Agent:innen – ihre Werke herstellen, inszenieren und gegebenenfalls kommentieren, impliziert ihrer-

seits eine Poetik, die durch die Frage, ob Dichter:innen nun lügen oder nicht, ob sie mit ihren Aussagen falsch liegen oder nicht (das wäre eine reduktive hermeneutische Perspektive, die nur auf die Richtigkeit von Aussagen aus ist und nicht auf die Analyse ihrer Produktivität), nur völlig unzulänglich beschrieben wäre. Ebenso unzulänglich wäre es, davon zu abstrahieren, dass die Produktivität der Rezeption auch dort ›am Werk‹ ist, wo sie negiert wird.

Dabei schließt eine Analyse der Rahmenbedingungen literarischer Produktion und Rezeption sowie der *dazwischen* zu situierenden Texte die Analyse interner Textstrukturen in keiner Weise aus. Im Gegenteil: Beide Analyseformen können dadurch, dass sie die jeweils andere mit in die Untersuchungsperspektive einbeziehen, nur gewinnen. Denn schließlich spielt sich die Poetik eines literarischen Textes auf mehreren Ebenen ab, und diese Mehrschichtigkeit gilt es im Blick zu behalten.

*

Versteht man Gegenwartsliteratur als Literatur, die in der Zeit entsteht, an der man selbst als Leser:in teilhat, dann stellt eine solcherart verstandene Gegenwartsliteratur andere Ansprüche an die Rezeption, auch die literaturwissenschaftliche, als Literatur der Vergangenheit, haben sich doch im Falle der Gegenwartsliteratur für deren Rezeption in der Regel noch keine kanonisierten Verfahren herausgebildet, es sei denn jene der Literaturkritik. Deren Verfahren bleiben allerdings selbst genau in dem Maße untersuchungs- und somit im besten Sinne *fragwürdig*, wie sie ihrerseits Wertungen und Befindlichkeitsbekundungen der Analyse vorziehen (was zum Glück nicht immer der Fall ist).

Die Chance der Literaturwissenschaft im Umgang mit Gegenwartsliteratur besteht darin, dass sie, motiviert durch eine noch unverfestigte Rezeptionssituation, die Grundlagen ihrer analytischen Tätigkeit selbst mitgestalten und in diesem Akt zugleich reflektieren kann.²¹ Richtet sie ihr Interesse auf die eben

21 Hier zeichnet sich wiederum eine Parallele zum Bereich der Kunst und dem möglichen (und insofern immer auch fraglichen) Wert einer Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst ab: ›Distanz zum Gegenstand ist zwar eine prinzipielle Voraussetzung wissenschaftlicher Analyse, doch gilt dies für die Kunstgeschichte nur mit Einschränkungen, da diese ohne ein empathisches Verhältnis zu ihrem

angesprochene mehrschichtige Produktionslogik und also auch auf entsprechende Arbeitsweisen, so wird sie sich darum bemühen, die materialen und medialen Grundlagen poetischer Prozesse in den Blick zu bekommen und gleichzeitig darauf achtzugeben, wie diese Prozesse koordiniert werden *und* in der Rezeption eine mögliche Fortsetzung finden. Eine ›Gegenwartsliteraturwissenschaft‹ kann bei der Beobachtung ansetzen, dass einer jeden Produktionslogik bereits ein Moment der Rezeption eingeschrieben ist, den man als ›Selbstrezeption‹ bezeichnen könnte und der in der anschließenden offeneren Rezeptionssituation wiederum seine eigene Wirkung entfaltet.

Von diesem Moment der Selbstrezeption *im* Akt der Produktion (und seinem Potenzial zur veränderten Wiederkehr in den folgenden Rezeptionsakten) kann die Literaturwissenschaft bestenfalls etwas lernen. Das heißt nicht, dass sie sich mit der Literatur in eins setzt, wohl aber, dass sie der Literatur – zumindest und zunächst einmal als Potenzial – eine mögliche diskursive Vorbild- oder Vorgabefunktion zugesteht. Denn nur so ist es der Literaturwissenschaft ihrerseits möglich, vom Fleck zu kommen, ohne dabei die Verfahrensweisen der Literatur aus dem Blick zu verlieren.

Das ist zugegebenermaßen eine ziemlich optimistische Variante eines möglichen Verhältnisses von Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. Von ihr her ließe sich auch die große Frage der Kanonisierung, die bereits in der Gegenwart stattfindet oder zumindest beginnt, einer Reflexion zuführen: Auf welche Texte der Gegenwartsliteratur – und auf welche Exponent:innen davon – lässt sich die Literaturwissenschaft überhaupt ein? Und wie? Vermutlich vor allem auf diejenigen, von denen sie sich irgendetwas im Hinblick auf ihre eigenen Interessen, ihr eigenes Begehren und ihre eigenen Ansprüche erhoffen kann. Vielleicht ist das aber

Gegenstand – der Kunst – nicht auskommt. Für sie heißt es deshalb, das Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz nicht einseitig aufzulösen, sondern beide Haltungen auszutarieren. Zwar ist es erforderlich, aus einer Position der Nähe heraus Distanz zum Gegenstand zu gewinnen, doch zugleich gilt es, die eigene Teilhabe am behandelten Phänomen nicht nur als Problem anzusehen, sondern auch zur Stärke werden zu lassen – mehr noch: die eigene Empathie für den analysierten Gegenstand mit zum Objekt der Analyse zu machen und daraus verallgemeinerbare Erkenntnisse zu ziehen.« Krieger, »Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte«, 20.

auch ganz gut so.²² Ein Blick zurück in die Geschichte fördert in diesem Zusammenhang jedenfalls Erstaunliches zutage: Es fällt nämlich auf, dass die Chancen zur Herausbildung eines produktiven Verhältnisses zwischen Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft keineswegs eine neue Erfindung ist. Man könnte sogar so weit gehen und sagen, dass sämtliche literaturtheoretischen Bestrebungen, die zu *nachhaltigen* Zäsuren in der Geschichte der (modernen und postmodernen) Literaturrezeption geführt haben, ihre ›Initiation‹ in ihrer jeweiligen Gegenwartsliteratur gefunden haben.²³ Ob das umgekehrte Verhältnis der Literatur zur Kritik oder zur Literaturwissenschaft auf eine ähnlich produktive Weise beschrieben werden könnte, bleibt fraglich, auch wenn es nicht ganz auszuschließen ist. Hier tut sich jedenfalls, von der einen wie

22 Sicherlich trifft es zu, dass die Literaturwissenschaft am Prozess der Kanonisierung von Literatur gleichsam automatisch mitwirkt. Sie tut dies, sobald sie sich mit einem bestimmten Werk oder Phänomen auseinandersetzt und dieses somit bereits durch die schiere Auswahl auszeichnet. Es stellt sich daher die Frage, inwiefern die Literaturwissenschaft den ›Quasi-Automatismus‹ bei der Wahl reflektieren, ihn gänzlich ausräumen oder gar, umgekehrt, nutzen soll. Die hier eingenommene Perspektive geht nicht davon aus, dass es Aufgabe der Literaturwissenschaft ist, Wertung und somit Kanonisierung mit wissenschaftlichen Kriterien aktiv zu betreiben und, bestenfalls, zu reflektieren. Das literarische Werk oder Phänomen würde dadurch in den Zustand eines bloßen Objekts versetzt, das die Literaturwissenschaft dann primär qualitativ zu beurteilen und zu bewerten hätte. Die epistemologische Schiefelage dieses Modells ist hier nicht näher zu erläutern. Festgehalten werden sollte, dass die Aufgabe der Literaturwissenschaft darin besteht, und darin soll sie reflektiert sein, die in der Literatur und ihrer Produktion selbst wirksamen Verfahren erst einmal zu erkennen und zu beschreiben und somit einer Analyse zugänglich zu machen. Wenn eine solche Aufmerksamkeit, die eine Wahl voraussetzt, auch eine Wertung implizieren sollte, dann wäre eine solche Wertung, im Sinne einer Wertschätzung, zu affirmieren. Eine implizite Wertung durch Wertschätzung ist so lange kein Problem, wie es gelingt, das etwaige Begehren, den Daumen hoch- oder runterzuhalten, seinerseits einzuklammern, auf Distanz zu stellen und somit auch zu reflektieren.

23 Die weitgehend historischen Belege, die Carlos Spoerhase in seinem Aufsatz »Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur« anführt, um die kritische bis feindselige Haltung der Literaturwissenschaft gegenüber einer Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur zu dokumentieren (vgl. Anm. 8), scheinen dieser These zu widersprechen. Beschränkt man die oben angeführten »literaturtheoretischen Bestrebungen« jedoch *nicht* auf die (oftmals ja leider wirklich blamablen) historischen Zeugnisse aus dem Bereich einer universitär institutionalisierten und so auch auftretenden ›Literaturwissenschaft‹, ergibt sich ein anderes Bild. Die nachfolgenden Beispiele und Hinweise mögen dies verdeutlichen. Auf das von Spoerhase zu Recht kritisierte »methodologische Metaphernarsenal von ›toter und ›lebendiger‹ Literatur« (Spoerhase, »Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, 23) ist man zum Glück nicht angewiesen.

von der anderen Seite her gedacht, ein Feld auf, das noch kaum erforscht ist und das weitere Beachtung und Bearbeitung verdient.

Man kennt zwar die Stereotypen, die negativen Stereotypen, die demonstrieren sollen, wie man es *nicht* anpacken sollte: Literatur, die Theorie einfach ›anwenden‹ zu können glaubt, wird schnell einmal, wie man mit Hegel sagen könnte, »schal« – und ebenso wirkt Theorie, die Literatur sein will, schnell einmal komisch. Gleichzeitig bleiben diese Stereotypen ihrerseits fragwürdig, weil sie eine Klarheit in der Trennbarkeit der beiden Bereiche Literatur und Theorie suggerieren, die in einem wirklich strengen Sinne weder exemplarisch noch systematisch einsichtig zu machen ist. Auch in historischer Hinsicht kommt es in diesem Zusammenhang zu aufschlussreichen Verwerfungen, die geeignet sind, das Verhältnis von Literatur und Theorie stärker von ihren Berührungspunkten und Filiationsmomenten als von ihren Absonderungstendenzen her zu bedenken.²⁴

Schließlich ist es, um es einmal holzschnittartig deutlich zu sagen, Goethe, der die Goethe-Philologie erfindet; Kleist entwirft das Modell einer Genialität in der Rezeption; die Romantiker:innen weisen den Weg von der Literatur in die Philologie; der George-Kreis bringt namhafte Literaturwissenschaftler wie Max Kommerell hervor, die gleichzeitig Schriftsteller sind, oder Margarete Susman, die Dichterin, Denkerin und Kritikerin, die den Begriff des ›lyrischen Ichs‹ prägt (überhaupt werden die wichtigsten Beiträge zur Lyriktheorie von Lyriker:innen selbst formuliert); der russische Formalismus formiert sich in direkter Auseinandersetzung und zum Teil in Personalunion mit der historischen Avantgarde, dem russischen Futurismus; die Dekonstruktion ist Effekt einer Mobilisierung von

24 Erst kürzlich machte Jörg Döring auf einen Sachverhalt aufmerksam, der hier ebenfalls Beachtung verdient: »Carlos Spoerhase et al. machen sich Sorgen um die wissenschaftliche Qualität, wenn der Literaturwissenschaftler, der über Gegenwartsliteratur schreibt, nicht die Kenntnis seines Gegenstands voraussetzen kann, also nicht nur analysieren darf, sondern zunächst auch vermitteln und würdigen muss. Heute scheint es mir beinahe umgekehrt: Vermitteln und würdigen muss der Wissenschaftler inzwischen als Literaturpädagoge den nicht mehr gelesenen Kanon. Analysieren darf er hingegen solche Texte, auf deren Kenntnis er noch hoffen kann. Und das sind in der literarischen Restöffentlichkeit nicht selten eben solche aus dem Feld der Literatur der eigenen Zeit.« Döring, »Die Literatur der Mitlebenden«, 72.

Literatur und Kritik im Direktkontakt; die Schreibprozessforschung verdankt wesentliche Impulse der Popliteratur – und so weiter.

Noch einmal: Diese Phänomene lassen sich nicht von der Hand weisen, sie sind aber auch noch nicht umfassend untersucht. Vielleicht kann man aber so viel sagen: Starke Gegenwartsliteratur ist solche, die nachhaltig die Kriterien verändert, mit denen man Literatur insgesamt, und also auch die durch Literatur erschlossene Welt, wahrnimmt. Das ist ein hoher, ja ein maßloser Anspruch, doch wenn es der Literaturwissenschaft gestattet sein sollte, sich von der Gegenwartsliteratur etwas zu wünschen, dann vielleicht dies: dass die Gegenwartsliteratur tatsächlich mit diesem Anspruch auftritt und dabei erfinderisch und kühn genug ist, ihn zukunftsweisend umzusetzen.

Poetische Zeitgenossenschaft (Hölderlin, Celan, Agamben)

›Zeitgenossenschaft‹ ist ein merkwürdiges Wort. Es wird meistens verwendet, um zu betonen, dass zwei oder mehrere Personen nicht nur zur selben Zeit gelebt haben, sondern durch die Zugehörigkeit zur selben Zeit auch etwas miteinander gemein haben. Worin aber soll die Gemeinsamkeit genau bestehen, die durch das Wort ›Zeitgenossenschaft‹ unterstrichen wird? Ist die ›Zeit‹ im Wort ›Zeitgenossenschaft‹ ein Milieu der Verbindung? Sollte dem aber so sein, trifft Zeitgenossenschaft dann auf *alle* zu, die zu einer bestimmten Zeit, und egal wo, gelebt haben? Und meint ›Zeit‹ in diesem Fall schlicht kalendarische bzw. chronometrische ›Gleichzeitigkeit‹? Dann stünde allerdings das scheinbar Verbindende der Zeit auf einer sehr schmalen Basis. Oder meint ›Zeit‹ gerade das, was sich den Kalendern und Zeitmessern entzieht? Dann bliebe aber zu fragen, welche alternativen Zeitkonzeptionen mit der ›Zeit‹ einer ›Zeitgenossenschaft‹ gemeint sein sollen.

›Zeitgenossenschaft‹ ist ein Wort, das meist im Sinne einer Erklärung ins Spiel gebracht wird. Dabei ist es doch selbst erklärungsbedürftig. Man sagt: A und B waren eben Zeitgenossen – voilà! Und man meint dabei: Es gibt offenbar etwas, das die beiden verbindet. Welcher Art diese Verbindung aber sein soll, worin sie genau genommen bestehen soll, wird durch die Rede von der ›Zeitgenossenschaft‹ eher verdeckt als erhellt. ›Zeitgenossenschaft‹ ist ein Deckwort. Es verschleiert, was zu erklären es verspricht. Und doch verspricht es etwas: dass es möglich ist, mit jemandem in der Zeit eine Verbindung einzugehen. Genosse der Zeit zu sein, bedeutet dabei auch, ja sogar zunächst, dass es möglich ist, der Zeit selbst verbunden zu sein, ihr zuzugehören. Diese Verbindung scheint die Voraussetzung für eine Genossenschaft nicht nur der Zeit gegenüber, sondern auch jenen gegenüber zu sein, denen man sich *in* der Zeit oder *durch sie hindurch* als ›Zeitgenosse‹ – oder als ›Zeitgenossin¹ – verbunden wissen oder fühlen kann. Erneut bleibt

1 Ich verzichte im Folgenden vor allem aus Gründen der sprachlichen Sperrigkeit weitgehend auf die weiblichen oder geschlechtsneutralen Formulierungen

dann allerdings klärungsbedürftig, was es mit dem Wort ›Zeit‹ auf sich hat.

»O ihr Genossen meiner Zeit!«² – so lautet eine der Anreden in Friedrich Hölderlins *Hyperion*. Und die Anrede verbindet sich zugleich mit einer Aufforderung:

fragt eure Ärzte nicht und nicht die Priester, wenn ihr innerlich vergeht! Ihr habt den Glauben an alles Große verloren; so müsst ihr hin, wenn dieser Glaube nicht wiederkehrt, wie ein Komet aus fremden Himmeln.

Kann man aus diesen Zeilen etwas über Zeitgenossenschaft in Erfahrung bringen? Über poetische Zeitgenossenschaft? So viel scheint jedenfalls klar: Die Zeitgenossen stehen in Hölderlins Text nicht bereits fest, sondern sie konstituieren sich erst dadurch, dass sie – im Medium der publik gemachten fiktionalen Briefe Hyperions an Bellarmin – *angesprochen* werden: »ihr Genossen meiner Zeit!« Die Zeitgenossen sind hier jene, die sich erst durch die Ansprache, durch die Zeit der Ansprache und somit durch die Zeit, die durch die Literatur *eröffnet* und im weiten Sinne der ποίησις als poetische Zeit *geschaffen* wird, zu Zeitgenossen formieren. Sie tun dies allerdings nur so lange, wie sie sich – oder: wie *wir* uns als Lesende – in der Ansprache als die Gemeinten tatsächlich wiederzuerkennen in der Lage sind. Die Zeitgenossen sind entsprechend deutlich als Vergängliche und Vergehende – »wenn ihr innerlich vergeht!« – angesprochen.

Man kann, wenn man will, von diesen Zeilen viel über poetische Zeitgenossenschaft erfahren und lernen: erstens dies, dass die Zeit der Poesie in jedem Fall, zumindest immer *auch*, eine Zeit ist, die durch die Poesie und die in ihr zur Sprache kommenden Stimmen erst eröffnet wird; zweitens dies, dass die Genossenschaft nie

›Zeitgenossin‹, ›Zeitgenoss:innen‹ oder ›Zeitgenoss:innenschaft‹, auch wenn ich sie gerne immer als mitgemeint denken würde. Ob sie in den *historischen* Beispielen, die folgen werden, tatsächlich mitgemeint waren, steht auf einem anderen Blatt – und macht durchaus auf ein Problem aufmerksam: Wie inklusiv war und ist das jeweilige Konzept von ›Zeitgenossenschaft‹; jeweils wirklich? Vielleicht behält man diese Frage am besten im Hinterkopf und versteht sie als Fingerzeig darauf, dass die Figur des ›Zeitgenossen‹ und der ›Zeitgenossenschaft‹ sinnvollerweise tatsächlich geschlechtsneutral zu denken wäre, auch wenn sich die Formulierungen und ihre Semantik auf dem Weg dazu noch als beschränkt erweisen.

2 Hier und im Folgenden: Hölderlin, »Hyperion«, 135–136.

vorausgesetzt, sondern allenfalls erhofft werden kann. Denn die Genossen selbst sind prinzipiell, und zwar auf beiden bzw. allen Seiten, *vergänglich*.

Daran lässt sich die Frage nach dem Nexus zwischen der Vergänglichkeit der potenziellen Zeitgenossen und der Zeit der Ansprache knüpfen. Die Antwort lautet: Die potenziellen Zeitgenossen haben in der poetischen Kommunikationsstruktur nur dann Aussicht darauf, zu tatsächlichen, zu aktuellen Zeitgenossen zu werden, wenn die Ansprache wahrgenommen und die Zeit der Ansprache von den Angesprochenen auch als ›ihre‹ Zeit wahrgenommen wird. Zeitgenossenschaft wird, so gesehen, allerdings erst recht zu einem prekären Begriff. Denn sie besteht dann prinzipiell in einer Verbindung, die nie von außen her erfasst, sondern immer nur von jenen Einzelnen her gedacht und empfunden werden kann, die sich selbst zu Zeitgenossen erklären können.

Wer eine Vielheit adressiert, wer auf ein ›ihr‹ zielt, kann immerhin darauf hoffen, dass sich aus dieser Vielheit heraus ein ›ich‹ angesprochen fühlt – wobei es anschließend darauf ankommt, dass die anfängliche affektive Regung nicht durch ein Identifikationsbestreben neutralisiert wird, sondern als irritierender Impuls, als zeitdurchgreifender Befremdungseffekt, der seinerseits Aufmerksamkeit stiftet, wahrgenommen und wachgehalten wird. Das wäre dann *eine* Möglichkeit, eine spezifische Form von Zeitgenossenschaft – durch historische Zeiten hindurch, im Medium der Literatur – denkbar werden zu lassen. Diese Möglichkeit unterscheidet sich von der geläufigen Rede über ›Zeitgenossenschaft‹. Poetische Zeitgenossenschaft in dem eben skizzierten Sinne meint nicht die historische Gleichzeitigkeit zweier Individuen, die als Protagonist:innen der Literatur – als Autor:innen oder als Figuren – in Erscheinung treten und nachträglich einer gemeinsamen Zeit zugeordnet werden können. Poetische Zeitgenossenschaft meint vielmehr das In-Verbindung-Treten zweier oder mehrerer Individuen durch diejenige Zeit, die durch Literatur in ihrer transaktuellen Medialität erst eröffnet wird: zwischen (realen oder erfundenen) Schreiber:innen und (realen oder erfundenen) Leser:innen.³ Die Zeit der poetischen

3 Damit ist auch gesagt, dass die bloße Feststellung von Zeitgenossenschaft im konventionellen, historisch determinierten Sinn nicht unbedingt eine gute Basis für die Analyse literarischer Texte bietet, verkennt die Konzentration auf histori-

Zeitgenossenschaft ist eine Sprachzeit, und sofern Literatur im Medium der Schrift stattfindet, handelt es sich um Schriftzeit.

Schriftzeit ist beharrliche Zeit. Sie hält an, solange es Geschriebenes gibt, solange dieses sich erhält und lesbar ist. Sie besteht, so lange sich jemand durch Geschriebenes als angesprochen erfahren kann. Schriftzeit ist jedoch nicht einfach eine Zeit der Verbindung. Vielmehr und zunächst ist sie eine Zeit der Trennung – Absender:in und Adressat:in sind in ihr nie simultan gegenwärtig. Aussicht auf Zeitgenossenschaft haben sie nur dadurch, dass sie beide, voneinander getrennt, an der Schriftzeit teilhaben.⁴ Dass die Zeit der Schrift gerade dort, wo sie Gegenwart festzuhalten und aufzuheben verspricht, am schärfsten als Trennung manifest wird, hat niemand klarer gesehen als Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der Freund – um nicht zu sagen: Zeitgenosse – Friedrich Hölderlins. An der im vorangegangenen Kapitel erörterten Stelle aus der *Phänomenologie des Geistes* zur »sinnlichen Gewissheit«⁵ und zur Wahrheit der Schrift ließ sich zeigen, dass eine gegenwärtige sinnliche Fülle und eine Gewissheit darüber im Medium der Schrift nicht festgehalten und nicht aufgehoben werden können. Allerdings kann das »Jetzt« der Schrift als Provokation gelesen werden, die in die Zukunft hineinreicht und von dorthier entsprechende Gegenwartsmomente erwartbar werden lässt.

Die Struktur einer solchen Provokation ist dieselbe, die bereits für Hölderlins »O ihr Genossen meiner Zeit!« als bestimmend herausgestellt werden konnte. Die Zeit der Schrift ist zwar retrospektiv eine Zeit der Vernichtung,⁶ Prospektiv kann die Zeit der Schrift aber auch als Zeit der Eröffnung einer anderen Gegenwart verstanden werden: als Zeit einer möglichen Begegnung, als Zeit der

sche Gleichzeitigkeit doch – zumindest tendenziell – die Berührungspunkte, die zwischen Texten und den in ihnen wirksamen Rezeptionen, Anschlüssen und Absatzbewegungen tatsächlich am Werk sind. Gegen bloß historische Zeitgenossenschaft als vermeintliches Argument der Literaturwissenschaft hat bereits – im Hinblick auf Hölderlin und den deutschen Idealismus – Monika Kasper hieb und stichfest argumentiert. Vgl. Kasper, »Das Gesetz von allen der König«, 188.

4 Vgl. dazu Nancy, *Corpus*, 48: »Am Ende rührt Ihr Auge an die gleichen Schriftzüge, die das meine nun berührt, und Sie lesen, was ich geschrieben habe, und ich schreibe Ihnen. *Irgendwo* hat das statt.«

5 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 81.

6 Zur »weltvernichtenden« Qualität von Sprache und von Schrift im Besonderen im Anschluss an Hegel, Mallarmé und Blanchot vgl. ausführlicher Gelhard, *Das Denken des Unmöglichen*, bes. 78–88.

Ansprache, *durch* die jemand gegenüber dem Geschriebenen zum Zeitgenossen werden kann.

Zwischen der Einsicht in die Zerstörungsqualität von Sprache und von Schrift im Besonderen und der Hoffnung, die im Einzelfall stets prekäre, weil nicht kontrollierbare Möglichkeit einer affizierenden Ansprache gegenüber einem anderen – einem Du, einem Gegenüber – könne sich realisieren, bewegen sich die poetologischen Überlegungen Paul Celans. Explizit werden diese Überlegungen vor allem in den beiden Reden, die Celan anlässlich der Verleihung von Literaturpreisen hält: in Bremen (Bremer Literaturpreis 1958) und Darmstadt (Georg-Büchner-Preis 1960). Davor und danach finden sich Spuren dieser Überlegungen aber auch andernorts: in den Gedichten, zudem in den überlieferten Materialien, die Auskunft über Celans Arbeitsweise geben. So strich Celan sich in seiner *Hyperion*-Ausgabe die zuvor hervorgehobene (und hier nach dem Exemplar in Celans Bibliothek zitierte) Stelle an und trat somit selbst in eine Art Begegnung mit diesem Text. Die heute noch lesbare Markierung ist selbst eine Form der Antwort auf die Ansprache in Hölderlins Text: »O ihr Genossen meiner Zeit!«

Poetische Zeitgenossenschaft findet rezeptionsseitig dort statt, wo jemand die Ansprache eines Textes erwidert und somit in ein antwortendes Verhältnis zu ihm tritt, wobei das Verhältnis eins der geteilten Zeit im bzw. ausgehend vom Medium der Schrift ist. Celan hat in seiner Bibliothek im Übrigen mehrere Bücher von Hegel stehen gehabt, die *Phänomenologie des Geistes* sogar in zwei verschiedenen Ausgaben. Rund um die im Kapitel zuvor zitierte und erörterte Stelle mit der Wahrheit der sinnlichen Gewissheit finden sich zwar keine Markierungen. Doch kann hier von einer anderen Form der Antwort ausgegangen werden: Die poetologischen Überlegungen, die Celan insbesondere im *Meridian* – der Darmstädter Rede vom 2. Oktober 1960 anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises – explizit macht, antworten direkt auf das *Problem*, das Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* benannt und erkannt hat: Schrift zerstört und bewahrt zugleich (›hebt‹ das durch sie Indizierte in mehrfachem Sinne ›auf‹), aber was das ›erhaltende Jetzt‹ der ›Schrift‹ bewahrt,⁷ ist zunächst einmal bloß dies, dass etwas

7 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 81.

(anderes) *nicht* (mehr) ist, das Bleibende der Schrift aber auf eine offene Zukunft hin *vermittelt* (und wohl auch *vermittelnd*) bleibt. Die Frage ist bloß, worin genau diese Zukunft bestehen kann oder soll? Wohin steuert die Mitte (das Medium) dieser Vermittlung zu? Was passiert mit ihr – oder sollte mit ihr passieren?

Celans Überlegungen zur Zeit des Gedichtes folgen den Spuren, die mit diesen Fragen gelegt sind. Ihren Brennpunkt finden diese Überlegungen in den »Daten«, *von denen her* und *auf die hin* ein Gedicht – Celan zufolge – bestimmt sein soll. Die doppelte zeitliche Bestimmung, ausgehend von mindestens zwei Daten, ist für Celans Poetik zentral. Entsprechend geht es im *Meridian* zum einen um diejenigen Daten, die einem Gedicht als – bestimmende, vergangene, dem Hegel'schen Denken zufolge einer Aufhebung offenstehende – Daten *vorausgehen*. Zum anderen geht es – der Hölderlin'schen Spur folgend – um diejenigen Daten, auf die *hin* ein Gedicht lesbar bleibt, indem es sich auf sie als künftige Daten *ausrichtet*.

Ausgangspunkt der Überlegungen Celans bilden zunächst die vorangegangenen Daten eines Gedichtes: das, was einem Gedicht – im Wortsinn des »Datums« – »gegeben« ist (*datum est*), indem es ihm als prägendes Ereignis vorausgeht. Celan betreibt in diesem Zusammenhang eine Engführung des phänomenologischen, unter anderem an Husserls *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*⁸ geschulten Datumbegriffs (das Datum als Sinnesdatum) mit einer Kritik an der kalendarischen Datumskonzeption, die auf einer kreisförmigen Wiederkehr von Jahresdaten beruht. Der »20. Jänner«, an dem Lenz – Georg Büchners »Lenz«, aber auch der historische Lenz – »durchs Gebirg ging«, bildet das Bezugsdatum der Überlegungen Celans.⁹ Der »20. Jänner« ist der Tag, an dem Lenz – 1778 – dem Wahnsinn näherkam, es ist aber auch das Datum, an dem – 1942 – an der Wannseekonferenz die Deportation und Vernichtung der gesamten jüdischen Bevölkerung Europas geplant und beschlossen wurde.¹⁰ So fern diese Daten einander

8 Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Die Markierungen in Celans Exemplar der *Vorlesungen* sowie die Husserl-Verweise in den Notizen zum *Meridian* belegen die intensive Auseinandersetzung Celans mit dem phänomenologischen Datumsbegriff.

9 Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, hier 194.

10 Vgl. hierzu näher: Zanetti, »zeitoffen«, 112. Die folgenden Überlegungen bilden insgesamt eine Verdichtung, Fortsetzung und Variation von Lektüreekenntnissen, die im »zeitoffen«-Buch teils vorweggenommen, teils bloß vorgeprägt sind.

auch historisch und von den assoziierten Ereignissen her sind, sie stehen doch beide, und dafür interessiert Celan sich, für radikale, existenzielle Bedrohungen, darüber hinaus aber auch für die Bedrohung, die mit der Nennung des Datums selbst einhergeht: Der nochmaligen Vernichtung des Geschehenen durch die Aufhebung im Wort, in der Ziffer, in der nackten Zahl.

Celan sucht diese Momente auf. Aber er sucht sie auf, um an ihnen jeweils das zu verdeutlichen, was der bloßen Nennung als singulärer Rest gerade entgeht und was sich vielleicht bestenfalls durch ein Stottern der Sprache – Dichtung – artikulieren lässt: die Notwendigkeit der Erinnerung an das Singuläre, demgegenüber es so etwas wie Zeitgenossenschaft geben soll, im gleichzeitigen Wissen um die Unmöglichkeit, etwas Singuläres im Medium der prinzipiell Allgemeinheit implizierenden Sprache bewahren zu können. Versucht man dem im *Meridian* skizzierten Gedankengang zu folgen, dann besteht die einzige Möglichkeit, aus diesem Dilemma hinauszukommen, im Versuch einer Öffnung der Sprache auf das, was durch sie von einem Du her – ihr gegenüber – allenfalls erhofft werden kann: indem Sprache als Ansprache konzipiert wird. Sprache bleibt dann nicht nur, tendenziell stumm, an denjenigen Daten orientiert, die ihr vorausgehen, sondern sie wird, sobald es sich um artikulierte, wahrnehmbare, hörbare oder lesbare Sprache handelt, auch zu einer Sprache, die auf künftige Daten hin offen

Inwiefern Celan mit dem »20. Jänner« tatsächlich selbst *auch* – neben dem expliziten Bezug zu Lenz – das Datum der Wannseekonferenz im Sinn hatte, lässt sich nicht abschließend klären. Barbara Wiedemann macht darauf aufmerksam, dass es von Celan selbst in der Rede selbst sowie auch in weiteren Dokumenten aus dem Umkreis der Rede *keine* expliziten Bezugnahmen auf das Datum der Wannseekonferenz gibt und dass diese Assoziation erst nach Celans Tod – in der Celan-Forschung – stark gemacht wurde. Vgl. Wiedemann, »Das – damals und dort – Gesagte«, 33–35. Celan wirft im *Meridian* allerdings explizit die Frage auf, ob nicht »jedem Gedicht sein »20. Jänner« eingeschrieben bleibt« (Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, hier 196). Die Möglichkeit einer Pluralisierung dessen, wofür der »20. Jänner« – in einem einzelnen Gedicht – stehen kann, ist also ausdrücklich mitbedacht. Dazu kommen die ganzen Verweise auf das »Verstummen« (ebd., 195, 197), den »Abgrund« (ebd., 195, 200) und den »Tod« (ebd., 188, 194), die sich vor dem Hintergrund wiederum der in der vorangegangenen *Bremer Rede* erörterten »Finsternisse todbringender Rede« (Celan, »Ansprache anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 185–186, hier 186) und dem Hinweis auch dort auf »furchtbares Verstummen« (ebd.) wohl kaum losgelöst von der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik denken lassen, für die das Datum der Wannseekonferenz ein entscheidendes Datum ist.

ist, wobei sie diese Öffnung nötig hat, wenn sie – auch, damit Erinnerung überhaupt stattfinden kann – in irgendeiner Weise von Relevanz sein soll.

Die entscheidende Passage der Rede ist folgende: »Das Gedicht [...] bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht.«¹¹ Entscheidend ist das »aber«, denn es markiert genau den Punkt der Umkehr und des Einspruchs gegen ein Konzept des Eingedenkens, das den Blick bloß zurückwendet und das notwendig (wie der Gedankenstrich zwischen dem »aber« und dem »es«) stumm bleiben müsste, wenn es nur rückwärtsorientiert wäre. Wo es aber Sprache gibt, das ist die implizite, aber weitreichende These des Satzes, gibt es auch die (wenn auch vielleicht nur minimale) Möglichkeit einer Zukunftsoffenheit, einer Zeitoffenheit, die auch eine Begegnung mit einem anderen und in dem Sinne auch so etwas wie poetische Zeitgenossenschaft denkbar werden lässt.¹² – Die Stelle lautet im Kontext wie folgt:

Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein »20. Jänner« eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: dass hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?

Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?

Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiss, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache.

Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, dass es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache.

11 Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, hier 196.

12 Derrida hat sich in seiner *Meridian*-Lektüre lange an diesem »aber« aufgehalten und dabei folgenden Kommentar formuliert: »Das *Aber* scheint das Sprechen des Gedichts über das Datum hinauszutragen: Wenn das Gedicht an ein Datum erinnert, [...] so redet dieses Gedicht ja dennoch! Es spricht zu allen, zum Anderen, zu jedem, der nicht die Erfahrung oder das Wissen um solcherart datierte Einzigartigkeit mit ihm teilt«. Derrida, *Schibboleth*, 21.

Dieses »wer weiß«, zu dem ich mich jetzt gelangen sehe, ist das einzige, was ich den alten Hoffnungen von mir aus auch heute und hier hinzuzufügen vermag.

Vielleicht, so muss ich mir jetzt sagen, – vielleicht ist sogar ein Zusammentreffen dieses »ganz Anderen« – ich gebrauche hier ein bekanntes Hilfswort – mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen »anderen« denkbar – immer und wieder denkbar. Das Gedicht verweilt oder verhofft – ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort – bei solchen Gedanken.¹³

Angesprochen ist mit diesen Zeilen also das Verhältnis des Gedichtes zu seiner Zukunft. Das Zusammentreffen des Gedichtes »mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen »anderen« wäre eine Form von Zeitgenossenschaft. Diese Zeitgenossenschaft, die durch das Gedicht als Medium einer Begegnung von (mindestens) zwei Beteiligten eröffnet wird, besteht allerdings, wenn es sie geben sollte, in einer radikalen Ungleichzeitigkeit – zwischen Autor:in und Leser:in sowieso, aber auch zwischen Autor:in und Gedicht sowie dem Gedicht und den Leser:innen (sowie zwischen allen weiteren denkbaren Beteiligten).

In einer Notiz zum *Meridian* hält Celan fest: »das Gedicht hat den Charakter der – auf eine nahes oder fernes Auge wartenden – Inschrift.«¹⁴ Als Schrift ist das Gedicht auf zwei Abwesenheiten hin offen. In einer weiteren Notiz zum *Meridian* ist zu lesen:

Freud, Unbehagen S. 49: »Die Schrift ist ursprüngl. die Sprache des Abwesenden« [...] = Im Gedicht, und das Gedicht ist, als Schrift, »Sprache eines Abwesenden«, tritt ein Abwesender an dich, den noch Abwesenderen heran. Der Gedanke, die Begegnung der Abwesenden könnte ausbleiben, liegt nahe.¹⁵

13 Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, hier, 196–197.

14 Celan, *Der Meridian. Endfassung. Entwürfe. Materialien*, 98 [Nr. 196].

15 Ebd., 136 [Nr. 458]. Celan besaß folgendes Exemplar von Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* in seiner Bibliothek: Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (zweite Auflage von 1931). Die Stelle auf Seite 49 – »Die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden« – ist unterstrichen. Das Buch trägt den Datumsvermerk »Paris, 4. Oktober 1959«.

In der Endfassung der Rede schließlich rückt die Frage in den Vordergrund, ob nicht jede Ansprache des Gedichtes auch bereits Konstitution des Gegenübers bedeute.¹⁶ Mit anderen Worten: Wer als etwas Bestimmtes – als Du, als freundlich oder feindlich gestimmte Person etc. – angesprochen wird, bleibt einer solchen Ansprache und den in ihr getätigten Bestimmungen zunächst einmal ausgesetzt. Zudem kommt eine Ansprache ihrerseits nicht darum hin, zu nennen und somit ebenfalls eine Form von Aufhebung – eine proleptische Aufhebung im Unterschied zu einer retroaktiven¹⁷ – zu betreiben. Das gilt auch für Hölderlins »O ihr Genossen meiner Zeit!«

Die Frage, die sich also stellt, und Celan diskutiert diese Frage in und im Umkreis der zitierten Stelle aus dem *Meridian*, ist die, ob es einem Gedicht möglich ist, trotz – oder gerade aufgrund – der Tatsache, dass es nur in »seiner eigenen, allereigensten Sache«, also nicht frei von vereinnahmender Aufhebung sprechen kann, auch »in eines Anderen Sache zu sprechen«. Es ist Celans Text insgesamt anzumerken, dass diese Frage nicht leichtfertig beantwortet wird, wenn sie denn überhaupt beantwortet wird. Der abgehackte Stil, die Unterbrechungen und Einschübe, die Fragen, die offen bleiben und schließlich die Häufung des Wortes »vielleicht« – das alles sind Hinweise darauf, dass die Fragen, die Celan stellt, als solche von Gewicht sind, dass sie also nicht daraufhin angelegt sind, gleich

16 »Das Gedicht [...] wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch. / Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit.« Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, hier 198. Eine umfassende Erörterung der Konstitutionsproblematik liegt inzwischen vor in: Zanetti, *Celans Lanzen*, 171–203. Die Ausgangspunkte dazu wiederum sind formuliert in: Zanetti, »zeitoffen«, bes. 74–76 und 87–90.

17 Die Unterscheidung zwischen einer »proleptischen« und einer »retroaktiven« Aufhebung ist heuristischer Art. »Retroaktiv« impliziert den Aspekt, dass Sprache *Vergangenes* durch Nennung aufzuheben in der Lage ist: Das Vergangene wird auf diese Weise (wenn auch nur als etwas Aufgehobenes, sprachlich Vernichtetes) aktiviert, es wird auf diese Weise erhalten und zugänglich gemacht. »Proleptisch« hingegen verfährt Sprache dort, wo die Nennung etwas *Zukünftiges* betrifft: Diesem widerfährt im Akt der Nennung eine Art vorweggenommener Aufhebung dadurch, dass seine Erwiderns- oder Resonanzmöglichkeiten systematisch (indem es auf eine bestimmte Art angesprochen wird) »gelenkt« oder »vorformatiert« erscheinen. Die eingangs angesprochene Genderproblematik *im Akt der Nennung* – der Begriffe »Zeitgenosse« und »Zeitgenossenschaft« – hat sowohl in der retroaktiven als auch in der proleptischen Prägegewalt von Sprache ihren Grund.

beantwortet zu werden, sondern dass sie als Irritationen, und zwar in betonter Weise, bestehen bleiben. Zugleich scheint mit diesen Betonungen ein Weg skizziert, *wie* eine Ansprache – denn auch der *Meridian* ist eine Ansprache: »Meine Damen und Herren!«¹⁸ – das Problem der Vereinnahmung durch den Sprechakt möglicherweise verhindern kann.

Der erklärte Anspruch an Dichtung besteht Celan zufolge jedenfalls darin, die Zeit des »Anderen« mitsprechen zu lassen. »Noch im Hier und Jetzt« soll das Gedicht »das ihm, dem Anderen, Eigenste, mitsprechen« lassen: »dessen Zeit«.¹⁹ Gelingen kann dies, falls überhaupt, nur dann, wenn die Struktur der Ansprache selbst angegriffen, wenn sie aufgebrochen und somit geöffnet wird. So gesehen sind Celans Gedichte nichts anderes als Arbeiten an solchen Öffnungen. Beliebigkeit ist damit nicht gemeint, sondern gemeint ist damit die Arbeit an einer Sprache, die um das von Hegel diagnostizierte Problem einer Aufhebung durch Nennung weiß, gleichzeitig aber in der Spur Hölderlins die »vielleicht« verbliebenen Chancen einer Poetik der Evokation und Adressierung stark zu machen versucht. Bei Celan ist das Nachdenken über diese Chancen mit einem existenziell-sprachkritischen Zweifel belegt, der mit jedem Versuch, so etwas wie eine poetische Zeitgenossenschaft erfahrbar zu machen, stets mitartikuliert wird: indem eine solche Zeitgenossenschaft als grundsätzlich fragil, ja als unwahrscheinlich oder zumindest als unselbstverständlich markiert wird.

Das Problem besteht in diesem Zusammenhang auch ganz grundsätzlich darin, dass ein Gedicht zwar so formuliert werden kann, dass eine Ansprache stattfindet, *ob* aber (und allenfalls: *wie*) eine solche Ansprache erhört und erwidert wird, kann von einem Gedicht nicht bereits antizipiert werden (zumal es dann ein totalitäres und kein dialogisches Gedicht mehr wäre). Es hängt schließlich auch von der Rezeption und der darin an den Tag gelegten Bereitschaft ab, ob ein Gedicht eine solche Zuwendung erfährt.

18 Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, hier 187.

19 Ebd., 199. Das »Allereigenste« des (anscheinend bloß in seiner »allereigensten Sache« sprechenden) Gedichtes tritt Celan zufolge also mit dem »Eigenste[n]« des »Anderen« zusammen (»dessen Zeit«). Es liegt nahe, in der beidseitigen Übersteigerung des Eigenen – zum Eigensten bzw. Allereigensten – einen gemeinsam geteilten Bereich der Transgression zu sehen, der auch für poetische Zeitgenossenschaft elementar ist.

Ein Gedicht kann eine solche Zuwendung höchstens provozieren. Entsprechend formuliert Celan im *Meridian* bündig, dass »das Gedicht« sich »jenes Andere« als »erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht« und dabei ihm »zugewandt denkt.«²⁰ Eingeräumt ist damit übrigens auch, dass eine solche Zuwendung nicht nur von Menschen aus erfolgen kann: »Jedes Ding, jeder Mensch ist« Celan zufolge »dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.«²¹

Man mag sich fragen, ob diesen Sätzen in ihrem Abstraktionsgrad noch gut argumentativ begegnet werden kann, zumal sie auch von letztlich schwer nachprüfbaren Behauptungen durchsetzt sind (das beginnt bereits mit der Rede von »dem« Gedicht, ein Problem, das Celan im Verlauf der Rede allerdings selbst bemerkt und zu klären versucht).²² Hier hilft es, zum einen davon auszugehen, dass Celans Ausführungen, die explizit poetologischen Charakter haben, selbst *auch* als poetische Zeugnisse zu lesen sind, zum anderen davon, dass sie in einem dialogischen Verhältnis zu den im engeren Sinne poetischen Arbeiten stehen, den einzelnen Gedichten, die allerdings ihrerseits nie frei von poetologischen Erwägungen sind. Es lässt sich hier weiterkommen, wenn man die konkreten Du-Ansprachen, die sich in Celans Gedichten so oft finden, genauer in den Blick nimmt. Denn dann wird klar, dass diese Ansprachen tatsächlich an jenen Fragen weiterarbeiten bzw. diese vorwegnehmen, die Celan im *Meridian* explizit gemacht hat.²³

Auch die ganz praktischen Datierungsfragen gewinnen hier Relevanz: Spätestens seit den Plagiatsbeschuldigungen von Claire Goll, also ab dem Ende der 1950er Jahre, beginnt Celan die Entwürfe zu seinen Gedichten akribisch zu datieren, wobei er die Daten für die Publikation in der Regel wieder tilgt. Es handelt

20 Ebd., 198.

21 Ebd.

22 »Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich [...] vom Gedicht – nein, von *dem* Gedicht spreche? / Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt! / Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiss nicht, das kann es nicht geben! / Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchslosesten Gedicht, diese unabweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch« (ebd., 199) – nämlich die Frage nach dem »Anderen« und den Anspruch, dessen Zeit »mitsprechen« zu lassen.

23 Vgl. hierzu inzwischen ausführlicher: Zanetti, *Celans Lanzen*, 171–227 (die drei Kapitel »Ich und Du«, »lidlos« und »anredsam«).

sich dabei sehr konkret um den Versuch, zum einen die Daten zu bewahren, die für ein Gedicht im Zuge des Schreibprozesses als Notationsmomente bestimmend geworden sind, gleichzeitig aber – was die Tilgung angeht – um den Versuch, das Gedicht zum Schluss, beim Schritt zur Publikation, wieder auf diejenigen zukünftigen Daten hin zu öffnen, die sich – »immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier«²⁴ – als bestimmende Daten der Lektüre herausstellen sollen.

Dass es *vor* all diesen Daten diejenigen katastrophischen Momente und deren Daten gibt, die Celan in seinen Gedichten aufsucht – oder von denen diese traumatisch heimgesucht werden – und die in den Gedichten und darüber hinaus in der Lektüre erinnert werden sollen, bildet die Prämisse der dichterischen Unternehmungen Celans. Von ihnen ausgehend werden Brücken in die Zukunft geschlagen, Möglichkeiten eines künftigen Zurückkommens auf das bereits Erarbeitete und Erinnernte geschaffen.²⁵ Bei aller Orientierung an der Vergangenheit ist die Stoßrichtung des Projektes, das Celan verfolgt, ein radikal zukunftsoffenes. Alles hängt am Ende davon ab, ob es eine Zukunft gibt, eine künftige Gegenwart, die in einen Dialog mit dem Überlieferten und somit auch mit den Gedichten tritt.

Das gilt auch für das Konzept einer poetischen Zeitgenossenschaft, die man, wie hier vorgeschlagen, ausgehend von der zitierten Stelle bei Hölderlin starkmachen kann. Es handelt sich dabei um ein Konzept poetischer Zeitgenossenschaft, das die *zukunfts-offene* Dimension betont, den Aspekt also, dass auch gegenwärtige Zeitgenossenschaft darauf angewiesen ist, bemerkbar werden zu können, wenn sie künftig wahrgenommen werden können soll. Noch nicht beantwortet ist damit die Frage, wie man sich eine

24 Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, hier 199.

25 Die Zukunfts Offenheit ergibt sich daraus, dass die Daten bei Celan letztlich nur am Rande die Funktion einer chronologischen Einordnung haben. Selbst und gerade dort, wo sie exzessiv gesetzt bzw. thematisiert sind, fungieren die Daten primär als Hinweise darauf, dass sich an ihnen ein ungelöstes Problem dokumentiert, wobei die Gedichte oder die entsprechenden Erörterungen dann genau dem gelten, was durch das Datum selbst nicht gesagt werden kann. Derrida setzt die Einsicht in die Unverlässlichkeit eines jeden Datums bereits voraus, wenn er schreibt: »Ein Datum ist verrückt: es ist niemals das, was es ist oder was es sagt, dass es sei; es ist immer mehr oder weniger als das, was es ist.« Derrida, *Schibboleth*, 82. Zu den »verrückten« Daten des späten Hölderlin ist es von hier aus nicht weit.

poetische Zeitgenossenschaft vorstellen soll, die sich mit ihrer jeweiligen Gegenwart auseinandersetzt, die also zunächst einmal *gegenwartsoffen* sein muss, wenn sie zukunfts offen werden soll. Dasselbe gilt im Übrigen für eine vergangenheitsoffene Zeitgenossenschaft, doch bleibt hier wohl vorauszusetzen, dass auch die Vergangenheit in einer jeweiligen Gegenwart erinnert werden oder diese zumindest durchkreuzen muss, wenn sie als poetische Zeitgenossenschaft zugleich zukunfts offen sein soll. Es stellt sich also auch hier die Frage, was man unter einer gegenwartsoffenen poetischen Zeitgenossenschaft verstehen könnte.

Celan hat im *Meridian* diesbezüglich ein paar Hinweise gesetzt, indem er davon ausging, dass das Gedicht stets das Gedicht eines »Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden« sei.²⁶ Zudem attestierte er dem Gedicht selbst eine »Aufmerksamkeit«, die es »allem ihm Begegnenden zu widmen« versuche, das Gedicht verfüge über einen »schärfere[n] Sinn für das Detail, für Umriss, für Struktur, für Farbe«.²⁷ Kann man davon ausgehend zu einer genaueren Bestimmung der gegenwartsoffenen Dimension poetischer Zeitgenossenschaft gelangen? Angesprochen ist damit die Frage, in welchem Bezug Schriftsteller:innen zu ihrer Gegenwart stehen, wie sie diese Gegenwart in ihren Texten bezeugen und wie sie somit zu Zeitgenoss:innen in dem Sinne werden können, dass sie als *ihrer Zeit zugehörig* angesehen werden können.

Giorgio Agamben versuchte in seiner 2006 gehaltenen Vorlesung »Che cos'è il contemporaneo?« (»Was ist Zeitgenossenschaft?«) diese Frage wie folgt zu beantworten:

Der Gegenwart zeitgenössisch, ihr wahrhaft zugehörig ist derjenige, der weder vollkommen in ihr aufgeht noch sich ihren Erfordernissen anzupassen versucht. Insofern ist er unzeitgemäß; aber ebendiese Abweichung, dieser Anachronismus erlauben es ihm, seine Zeit wahrzunehmen und zu erfassen.²⁸

26 Celan, »Der Meridian«, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187–202, 198.

27 Ebd.

28 Agamben, »Was ist Zeitgenossenschaft?«, 22.

Darüber hinaus geht Agamben ebenfalls davon aus, dass Zeitgenossenschaft zukunfts offen ist, dass es also auch so etwas wie eine nachträgliche Zeitgenossenschaft gibt, die etwa in der Lektüre von bereits bestehenden Texten – das heißt ihnen gegenüber – praktiziert werden kann: »Zeitgenossenschaft« verlangt Agamben zufolge, »dass wir den untersuchten Texten und Autoren gleichzeitig sind.«²⁹ So werde es schließlich auch möglich, zu »Zeitgenossen all dieser Texte zu« werden.³⁰

Doch was soll das genau heißen, in der Zeit »weder vollkommen« aufzugehen »noch sich ihren Erfordernissen anzupassen«? Der mit Berufung auf Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen* bemühte Topos einer »schlechten«, weil »zeitgemäßen« Zeitgenossenschaft ist so allgemein gefasst, dass er diffus bleibt. Geht es einfach darum, von einem am Ende recht simpel gedachten Pathos der Distanz zu profitieren? Worin bestünde das »schlechte« Zeitgemäße genau? Und ist nicht der *Anspruch* auf Unzeitgemäßheit längst selbst schon zur Attitüde verkommen – und somit gähnend zeitgemäß geworden?

Agamben versucht sich in der Folge noch an einer weiteren Bestimmung gegenwartsoffener Zeitgenossenschaft: »Zeitgenössisch ist derjenige, der seinen Blick fest auf seine Zeit richtet, um nicht deren Glanz, sondern deren Finsternis wahrzunehmen.«³¹ Und weiter:

Zeitgenosse ist, wer die Dunkelheit seiner Zeit als etwas wahrnimmt, das ihn angeht, nicht aufhört, ihn anzusprechen, etwas, das sich mehr als jedes Licht unmittelbar und ausschließlich an ihn richtet. Zeitgenosse ist derjenige, dem die Strahlen der Finsternis seiner Zeit frontal ins Gesicht fallen.³²

Es ist hier nicht der Ort, die offensichtlichen Spuren Walter Benjamins in diesen – ihrerseits recht dunklen – Sätzen zu rekonstruieren. Folgt man dem hier vorgeschlagenen Gedankengang entlang der Zitate von Hölderlin und Celan, so liegt der entschei-

29 Ebd., 21.

30 Ebd.

31 Ebd., 26.

32 Ebd., 27.

dende Hinweis in dem von Agamben mehr evozierten als explizierten Umstand, dass Zeitgenossenschaft vor allem anderen in einem Sich-angehen-Lassen, ja in einem Sich-ansprechen-Lassen besteht.

Noch bevor Zeitgenossenschaft ihrerseits mitteilbar wird, besteht sie – so könnte man das in diesem Kapitel insgesamt Ausgeführte zuspitzen – in einer Erfahrung der Gegenwart, in der das darin Gewärtigte und ›Gegebene‹ (›Datum‹ im Wortsinn) als ›ansprechend‹ und zugleich als dringlich wahrgenommen wird.³³ Zeitgenossenschaft gibt es demnach nicht ohne Passion für die Gegenwart. Mehr noch – und als These formuliert: Nur in der Passion für die Gegenwart, die den eigenen Horizont durchkreuzt, als derartige Transgression aber registriert wird, ist eine gegenwarts-offene, zugleich aber eine zukunfts-offene (weil in der Gegenwart nicht zu haltende) Zeitgenossenschaft möglich.

*

Nicht ist es gut,
Seelenlos von sterblichen
Gedanken zu seyn. Doch gut
Ist ein Gespräch und zu sagen
Des Herzens Meinung, zu hören viel
Von Tagen der Lieb',
Und Thaten, welche geschehen [...].

Was bleibet aber, stiften die [...].³⁴

33 Der am Ende des Kapitels zur Transfiguralität erörterte zukunfts-offene ›Anspruch‹ der Kunst und der Literatur im Besonderen (vgl. hierzu insbesondere die dortige Anm. 34) lässt sich aus der Perspektive der Produktion gedacht als Transformation eines vorgängigen Anspruchs interpretieren, durch den sich eine Gegenwartserfahrung jeweils bestimmt sehen kann.

34 Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, 474–475.

Erzählung als Ereignis (Derrida, Aristoteles, Kleist, Puškin)

*L'éclat, la splendeur
de l'événement,
c'est le sens.*

Gilles Deleuze

In einem Aufsatz aus der Sammlung »Papier Machine« von 2001 trifft Jacques Derrida die Unterscheidung zwischen einem »événement *archivé*« – einem archivierten Ereignis – und einem »événement *archivant*« – einem Ereignis, das der Akt der Archivierung selbst ist.¹ Diesem Unterscheidungsvorschlag zufolge gibt es zum einen Ereignisse, deren Spuren, Überreste, Dokumente den Weg in ein Archiv finden (von wo aus sie später, vielleicht, wieder rekonstruiert, erinnert, ins Bewusstsein gerufen werden können). Zum anderen gibt es Ereignisse, die *in* den Prozessen und Prozeduren sowie *in* den damit verbundenen Effekten der Archivierung selbst bestehen. Dieser Punkt ist wichtig, weil er auch die im Raum stehende Möglichkeit einer *Rückübersetzung* von Archivspuren in Ereignis*kenntnisse* – und somit auch Ereignisse des ersten Typs: die archivierten Ereignisse, d.h. das, was wir von diesen überhaupt wissen können – betrifft: ohne Ereignis der Archivierung kein Wissen von dem, was sich einmal ereignet haben wird.²

1 »Il y a l'événement qu'on archive, l'événement archivé [...], et il y a l'événement archivant, l'archivation.« Derrida, »Le ruban de machine à écrire«, 84. Die von Derrida erstmals auf einer Konferenz 1998 vorgestellten Überlegungen bilden eine Fortsetzung der Erörterungen zum Archiv in: Derrida, *Mal d'archive*.

2 Diese Schlussfolgerung deckt sich mit dem, was Michel Foucault in einem umfassenden Sinn als »Archiv« bezeichnet. Vgl. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 166–173. Foucault (auf den Derrida sich indirekt bezieht) verwendet den Ereignisbegriff schließlich auch, um die Qualität derjenigen (entstehenden) Aussagen (»énoncés«) zu beschreiben, die durch das »historische Apriori« des Archivs möglich gemacht werden. Neben ihrer Dinglichkeit zeichnen sich diese Aussagen Foucault zufolge explizit durch ihre Ereignishaftigkeit aus. Dinglichkeit meint Materialität, Dichte der Überlieferung, mediale Konkretion, Gebrauchsmöglichkeit: »la multiplicité d'énoncés« als »choses offertes au traitement et à la manipulation« (ebd., 171). Ereignishaftigkeit meint Erscheinungsoffenheit, Singularität der jeweiligen Erscheinungsweise von Aussagen: »l'apparition des énoncés comme événements singuliers« (ebd., 170). Die deutsche Übersetzung von Ulrich Köppen (Foucault, *Archäologie des Wissens*, 183–190) ist hier leider weniger präzise.

Ich möchte vorschlagen, eine ähnliche Unterscheidung zwischen dem erzählten Ereignis und dem Ereignis der Erzählung oder des Erzählens vorzunehmen, und auch dies in dem Sinne, dass es um die Frage geht, wie Letzteres – das Ereignis der Erzählung, d.h. die Erzählung *als* Ereignis – sich zu einem erzählten Ereignis verhalten kann oder soll.³ Es dürfte sich von selbst verstehen, dass mit dieser Unterscheidung vergleichbare, in der Narratologie vertraute Unterscheidungen wie die zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit, zwischen *histoire* und *discours* (bzw. *récit*), zwischen *fabula* und *sujet*, *story* und *plot* oder – übergeordnet – *énoncé* und *énonciation* aufgerufen sind. Es mag also überflüssig und außerdem konfusionsträchtig scheinen, den Ereignisbegriff nun auch noch auf das Erzählen selbst zu beziehen. Doch bereits vom Wort her liegt es nahe, das Ereignis mit dem Vorgang des Erzählens, insbesondere mit der Art, wie dieses medial zur Darstellung gelangt bzw. sich im Medium der Darstellung vollzieht, in Verbindung zu bringen.

Leitet man das Ereignis vom ›Eräugnis‹ und dieses vom ›Eräugen‹, also vom Erblicken ab (von dem, was in einem Augenblick, ohne dass es erwartet sein muss, erblickt wird), dann ist ein Ereignis genau das, was einem in einer bestimmten Situation tatsächlich vor Augen tritt.⁴ Dabei geht es nicht primär um mentale oder imaginäre, um vorgestellte oder erinnerte Bilder, sondern es geht schlicht um das, was einem in die Sinne fällt. Es mag banal klingen, aber im Falle von Texten sind das zunächst die Schriftzeichen: Buchstaben, Wörter, Satzzeichen. Diese muss man *sehen*, wenn man sie *lesen* will. Im Falle gehörter Ereignisse wären es analog die Laute, die man erst hören muss, sofern man das, wofür sie allenfalls stehen oder stehen sollen, begreifen oder auch nur erahnen möchte. Selbst die Blindenschrift muss erst ertastet werden, bevor sie lesend interpretiert werden kann.

Doch bleiben wir beim Medium der visuell wahrnehmbaren Schrift. Dass Schrift gesehen werden muss, wenn sie gelesen werden soll, ist ebenso trivial wie gleichwohl unabdingbar wichtig für

3 In der Narratologie wurde der Ereignisbegriff bislang noch kaum je auf die Erzählung selbst als (mögliches) Ereignis bezogen. Zu den wenigen (erfreulichen) Ausnahmen gehört: Eikels, *Zeitlektüren*, 268.

4 Vgl. Jauß, »Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs«. Jauß erörtert die Etymologie, versäumt es aber, seine Überlegungen auf eine konsistente medien- und kommunikationstheoretische Grundlage zu stellen.

eine Auseinandersetzung mit Ereignissen im Feld der Literatur. Nimmt man zur Bestimmung eines Ereignisses neben der sinnlichen Qualität seiner wie auch immer fragilen Wahrnehmungsbezogenheit noch die üblichen weiteren (auch in der Narratologie geläufigen) Konnotationen des Unerwarteten und Überraschenden, des Irreversiblen und also Folgenreichen hinzu,⁵ dann wird man selbstverständlich die Wahrnehmungsbezogenheit eines Ereignisses auch für eine Erzählung als Ereignis nicht als einziges Kriterium gelten lassen wollen und können.

Was muss also zur Wahrnehmungsbezogenheit, d.h. zur spezifischen wahrnehmbaren *medialen* Verfassung einer Erzählung hinzukommen, damit von ihr als einem Ereignis nicht allein im Sinne eines ›Eräugnisses‹ die Rede sein kann? Vorschlag: Hinzukommen muss mindestens, dass diese mediale Verfassung entweder wie im Falle einer eindrücklichen typografischen Gestaltung *als solche* zu einem ansprechenden Faktum wird – oder dass sie ihrerseits in ein spannungsvolles *Verhältnis* zu dem tritt, wovon ein Text handelt, erzählbaren Ereignissen also. Analog zum archivierte Ereignis und zum Ereignis der Archivierung hätte man es also beim Ereignis der Erzählung mit einem Ereignis zu tun, das einerseits auf ganz konkret fassbare und wahrnehmbare (›eräugbare‹) Trägermaterialien zurückbezogen bleibt (Schrift und Zeichenmaterial), andererseits aber durch eine derartige Organisation des bearbeiteten Materials (der Medien verstanden als Träger) bestimmt ist, dass Rezeptionsprozesse möglich werden, in deren

5 Gemeint sind hier also Qualitäten, die man nicht beliebigen Geschehnissen (ein Apfel fällt vom Baum) zugestehen würde, sondern Ereignissen ausgezeichneter Art (Wilhelm Tell schießt seinem Sohn mit einer Armbrust einen Apfel vom Kopf ...). In der Narratologie pflegt man diese Ereignisse als Ereignisse des Typs 2 (im Unterschied zu beliebigen Ereignissen des Typs 1) zu bezeichnen. Vgl. etwa Hühn, »Event and Eventfulness«. Wolf Schmid nennt für den »Grad der Ereignishaftigkeit« eines Ereignisses fünf Merkmale (in absteigender Wichtigkeit): Relevanz, Imprädiktabilität, Konsekutivität, Irreversibilität, Non-Iterativität. Vgl. Schmid, *Elemente der Narratologie*, 15–19. Die Frage nach der jeweiligen Medialität der Darstellung eines Ereignisses ist von diesem Merkmalskatalog weitgehend unberührt. Schmid geht davon aus, dass ein Ereignis innerhalb einer Erzählung auf zwei Ebenen auftreten kann: »als *diegetisches Ereignis* in der erzählten Geschichte und als *exegetisches Ereignis* auf der Ebene des Erzählens und der begleitenden Kommentare, Erläuterungen, Reflexionen und metanarrativen Bemerkungen des Erzählers« (ebd., 14). Zu fragen bleibt, ob diese beiden Ebenen durch eine dritte zu ergänzen sind: das *mediale Ereignis*. Von hier ausgehend wären dann auch die möglichen (Autor:innen-)Text-Leser:innen-Relationen zu bestimmen, die nicht unbedingt von der Erzählung bzw. von Erzähler:innen ausgehend zu denken sind.

Imaginationsräumen wiederum auch thematisierte oder bezeugte Ereignisse wachgerufen werden können.

Ein derartiger Ereignisbegriff wiese zugegebenermaßen den Nachteil auf, dass er noch wenig konturiert ist und außerdem dazu neigen mag, den phänomenalen Aspekten in der durch mediale Prägungen bestimmten Situation erneut zu viel Gewicht beizumessen (wobei das Problem der aktuellen Diskussion in der Narratologie quer über die einzelnen Positionen hinweg eher darin liegt, dass diese Aspekte wenig bis gar nicht beachtet werden). Die starke Gewichtung dürfte erst recht auffallen, wenn man die philosophische Nobilitierung des Ereignisbegriffs in den vergangenen Jahrzehnten insbesondere im Umkreis der Dekonstruktion verfolgt.⁶ Diese lief doch geradezu darauf hinaus, den Aspekt der Phänomenalität von Ereignissen grundsätzlich infrage zu stellen, ja ihn anzugreifen und stattdessen einen radikalen Entzug an Wahrnehmbarkeit, Sichtbarkeit, auch Sagbarkeit, zu betonen: Konsequenzen und Implikationen, die man allesamt schon bei Heidegger – insbesondere in seinen *Beiträgen zur Philosophie (Vom Ereignis)* – vorformuliert findet.⁷

Ist es möglich, die beiden Auffassungen – behelfsmäßig formuliert: die phänomenologische und die dekonstruktive – in einem intelligenten Ereignisbegriff als verzahnt zu begreifen, ohne dabei methodologisch einen faulen Kompromiss einzugehen? These: Es ist dann möglich, wenn man die Ereignishaftigkeit eines Ereignisses in der Spannung oder in der Kluft situiert, die *zwischen* 1) der sehr wohl wahrnehmbaren (tatsächlichen oder inszenierten) Spur eines Geschehens und 2) dem besteht, was sich in einer oder ausgehend von einer solchen Spur grundsätzlich (semantisch, kognitiv, imaginär, sprachlich) entzieht, weil es sich als nicht mehr (oder

6 Vgl. hierzu die Beiträge in: Rölli (Hrsg.), *Ereignis auf Französisch*. Zur Diskussion steht hier nicht die vornehmlich in den 1950er und 1960er Jahren geführte Diskussion um den Gegensatz zwischen Struktur- und Ereignisgeschichte, sondern die Rehabilitierung (und Neukonturierung) des Ereignisbegriffs insbesondere in der französischen Philosophie von den späten 1960er Jahren bis über die Jahrtausendwende hinaus.

7 Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*. Es ist an dieser Stelle unerheblich, was man von Heideggers Denken insgesamt hält. Zu prüfen wäre, inwiefern Erörterungen Heideggers ›des‹ Ereignisses in ihrer Struktur, Syntax, Wortwahl, Stilistik, Schriftsetzung etc. selbst (und womöglich primär) als Provokationen von Rezeptionsereignissen zu lesen sind.

überhaupt nicht) zugänglich erweist. Diese Spur kann sowohl materiell verstanden werden als auch als Einprägung in der Erinnerung eines Subjekts (oder eines Kollektivs von Subjekten). Dabei steht die wahrnehmbare oder auch nur empfindbare Spur nicht für einen Entzug schlechthin. Vielmehr lässt sie zumindest ihrerseits jeweils keinen Zweifel daran, *dass* da etwas passiert ist – und dass vielleicht immer noch etwas passiert, womöglich gerade jetzt (beispielsweise im Blick auf diese Zeilen, die auch Spuren sind).

So gesehen besteht das Ereignis – auch im Falle einer typografisch auffallenden, buchstäblich entgegnetretenden Gestaltung eines Textes oder einer bloßen Schriftkonfiguration – in der medial konkretisierten Tatsächlichkeit, im *Dass* und *Wie* der Mitteilung, in der zugleich die Frage nach dem *Was*, *Warum* und *Wozu* des Mitgeteilten nicht bereits beantwortet, wohl aber aufgerufen ist. Was neben der phänomenalen, auf die wahrnehmbare Seite eines Mediums zu beziehenden Komponente eines Ereignisses bei aller Entzugsdynamik auch und gerade *in* dieser Dynamik noch bestehen bleibt, ist die Rezeptionsoffenheit, die durch die ereignishaft Konfrontation von *Dass* und offenem *Was* eher produziert als verhindert wird.

Das alles gilt unvermindert für das Ereignis der Erzählung. Umfassender als es mit den zuvor erwähnten traditionellen erzähltheoretischen Begriffen möglich ist, kann die Rede von einem Ereignis der Erzählung – der Erzählung als Ereignis – dazu beitragen, die weiteren kommunikationstheoretischen und pragmatischen Implikationen *auch* einer jeden Rede von *erzählten* Ereignissen freizulegen. Denn wie sollten erzählte Ereignisse überhaupt losgelöst von einem (selbst wenn auch nur ganz schwach verstandenen) Ereignis der Erzählung gedacht oder, erst recht, wahrgenommen, rekonstruiert, imaginiert, empfunden oder gar – erlebt werden? Das dürfte schlicht nicht möglich sein. Damit ist nicht gesagt, dass jedes erzählte Ereignis in gleichem Maße oder in ähnlicher Intensität einem Ereignis der Erzählung entspringt. Aber ohne einen Minimalanteil an *ereignishafter Vermittlung* wird es nicht zu- und hergehen können. Dabei mutet es merkwürdig an, dass sich die Narratologie mit diesem Sachverhalt bislang so wenig auseinandergesetzt hat.⁸ Der Hauptgrund für das weitgehend fehlende

8 Es wird gleich noch deutlicher werden, dass das Problem nicht darin besteht, dass die Narratologie sich nicht mit dem Erzählen in unterschiedlichsten Medien

Interesse an *medialen* Differenzen und Spezifika von Ereignissen im Bereich der Erzählforschung dürfte darin liegen, dass die Narratologie (wenn es ihr überhaupt um Ereignisse ging) ihr Interesse fast ausschließlich auf die möglichen Funktionen, Stellungen und Ordnungen von Ereignissen *innerhalb* einer Erzählung (erzählten Ereignissen also) gelegt hat. Dabei wurden und werden Ereignisse oftmals so aufgefasst, als existierten diese realiter oder virtuell stets und grundsätzlich (auch) jenseits der Erzählung, d.h. unabhängig von der spezifischen medialen Verfassung und Struktur einer Erzählung.⁹

Dazu kommt ein paradoxer Effekt, der gerade auf den Erfolg des fach- und medienübergreifenden Anspruchs der Narratologie zurückzuführen ist: Wenn – was richtig ist – tatsächlich in unterschiedlichsten Medien erzählt werden kann, dann scheint die Frage nach der Spezifität des jeweiligen Mediums zunächst sekundär.¹⁰ Wenn daraus jedoch der Schluss gezogen werden sollte, das jeweilige Medium spiele in einem Erzählakt prinzipiell keine Rolle, ein Ereignis könne als *dasselbe* Ereignis egal in welchem Medium erzählt werden, dann befindet man sich auf dem Holzweg.¹¹ Eine

auseinandergesetzt hätte. Das hat sie im Gegenteil sogar schon sehr ausführlich getan. Vgl. hierzu: Nünning/Nünning (Hrsg.), *Erzähltheorie*; Wolf, »Narratology and Media(lity)«; Kuhn, *Filmnarratologie*. Das Problem besteht darin, dass der Ereignisbegriff, sofern er überhaupt eine Rolle spielt, nicht oder zu wenig auf die jeweils spezifische Materialität des Mediums zurückbezogen oder aus ihm gewonnen wird.

9 Das gilt vor allem für narratologische Ansätze aus der analytisch ausgerichteten Literaturwissenschaft. Dagegen stehen Positionen, in denen Ereignisse ausschließlich innerhalb der erzählten Welt verortet werden. Die Frage nach der spezifischen Medialität einer Erzählung bleibt hier wie dort unterbelichtet (falls sie nicht schlicht für irrelevant erklärt wird).

10 Mit Blick auf die Tragweite des Erklärungsanspruchs ist es sicherlich ein Vorzug der Narratologie, dass sie die Frage nach der Spezifität der jeweiligen Medialität (um zu einer Metatheorie werden zu können?) erst einmal weitgehend ausgeblendet hat. Aber jetzt dürfte doch der Zeitpunkt gekommen sein, sie wieder ins Spiel zu bringen.

11 Selbst bei historisch verbürgten Ereignissen, die im Anschluss (oder, wer weiß, sogar zuvor schon ...) literarisch oder anderswie erzählt werden, wird man sich fragen müssen, ob es sich jeweils wirklich um *dieselben* Ereignisse handelt. Beispielfragen: Ist die Französische Revolution ein Ereignis? *Ein* Ereignis? Eins, das als *eines* erzählt werden kann? Geht es um den Sturm auf die Bastille (um welchen Moment genau)? Oder geht es um einen Bericht darüber? Welchen? Bezieht man sich auf die Hinrichtung Ludwigs XVI.? Die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte? Oder irgendwie auf alles zusammen? Inwieweit *referieren* die unterschiedlichen überlieferten Dokumente auf dasselbe Ereignis? Was, wenn sie sich widersprechen? Hier so zu tun, als spiele das alles kaum eine Rolle, wenn man nur wisse, um was es im Prinzip geht, hilft nicht weiter. Was heißt es genau, wenn

derartige medienblinde Behauptung lässt sich höchstens dann (und auch dann nur beschränkt) aufrechterhalten, wenn man von extrem abstrakten Erzählstrukturen ausgeht. Unter den Tisch fiel dabei gerade die stets spezifische mediale (und damit verbunden auch kommunikative) Verfassung, Lokalisierung und Ausrichtung einer Erzählung.¹²

Spricht man hingegen von einem Ereignis der Erzählung, dann ist – nicht zuletzt über das Moment der (wenn auch gelegentlich nur minimal ausgeprägten) Wahrnehmungsbezogenheit – von Anfang an klar, dass man nicht von der naiven Vorstellung ausgeht, Ereignisse bestünden gleichsam von sich aus in einem Bereich jenseits der Erzählung und müssten von dort her *durch* eine (egal wie dargebotene) Erzählung nur noch von ihrem Schattendasein befreit und ans Licht gebracht werden. Diese Vorstellung ist in sich verquer, weil sie nicht berücksichtigt, dass es im Feld der Sprache – auch jenseits der Literatur – keine Ereignisse gibt, die nicht in irgendeiner Weise bereits Effekte von – gelegentlich höchst abrupten und verstörenden – Vermittlungsprozessen¹³ sind, in deren Folge sie dann als Ereignisse überhaupt erst in einen Diskurs eintreten (und sei es nur als Störgröße an den Rändern eines Diskurses, der ansonsten vielleicht stärker auf eine Ordnung der Dinge und Geschehnisse drängt, die mit ihm begriffen und ergriffen werden sollen).¹⁴

man sagt, ein Ereignis lasse sich auf unterschiedliche Weisen erzählen? Welche Reduktion bzw. Abstraktion muss vorgenommen werden, damit ein solcher Satz wahr sein kann?

12 Frauke Berndt hat diesen Sachverhalt wie folgt auf den Punkt gebracht: »Wie die Narratologie medienblind, ist die Mediologie erzähltaub.« Berndt, »Narration und Mediologie«. Die Diagnose von der Medienblindheit – die aus einer anderen Perspektive vielleicht als Medienfreiheit erscheinen mag – trifft auf die unterschiedlichsten narratologischen Ansätze zu: ob klassisch-strukturalistisch (Genette, »Discours du récit«), analytisch-systematisch (Köppe/Kindt, *Erzähltheorie* oder Köppe, »Narrative Events«) oder kulturwissenschaftlich-anthropologisch (Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*), was bei allen Unterschieden im Einzelnen in der Regel kaum bis gar nicht stattfindet, ist eine Reflexion auf die jeweilige Medialität von Erzählungen.

13 Vgl. zur Frage nach der Vergleichbarkeit von literarischen/literarisierten und historischen Ereignissen die nach wie vor lesenswerte Diskussion zwischen Hans Robert Jauss, Arno Borst, Peter Szondi, Hermann Lübbe, Reinhart Koselleck, Christian Meier und Wolf-Dieter Stempel in: Koselleck/Stempel (Hrsg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, 535–589.

14 Dass auch historische Ereignisse, um als solche aufgefasst und erörtert werden zu können, vermittelt werden müssen, heißt zwar noch nicht, dass Ereignisse grundsätzlich und immer vermittelt oder gar erzählt werden müssen. Ereignisse können insbesondere auch stattfinden, ohne dass sie erzählt werden. Wenn sie

Geht man von der Möglichkeit einer Erzählung als Ereignis aus, dann wird es u.a. möglich, die unterschiedlichen Facetten einer kommunikativen Situation zu ermessen, die dafür bestimmend sind, dass und wie etwas in einem weitläufig zu denkenden Wahrnehmungs- und Kommunikationszusammenhang zu einem Ereignis werden kann. Zu diesen Facetten gehören die Medien, Materialien und Techniken der Aufzeichnung, Darstellung und Übertragung (also auch Schrift), die damit verbundenen diskursiven und performativen Prozeduren, die habitualisierten oder institutionalisierten Rahmungen, schließlich die Akteure, die an diesen Prozessen beteiligt sind.

Setzen wir ein letztes Mal beim Moment der Wahrnehmung an, dann sind die entscheidenden Instanzen im Prozess der ›Ereigniswerdung‹ einer literarischen Erzählung nicht (oder nicht nur) die Autor:innen, die eine Erzählung schreiben, sondern es sind die Leser:innen, welche die Erzählung *durch Lektüre* zu einem Ereignis werden lassen.¹⁵ In gewissem Sinne betrifft das auch die Autor:innen, die sich gegenüber den von ihnen erzählerisch produzierten Ereignispotenzen immer *auch* als Leser:innen verhalten – als Leser:innen dessen, was sie gerade schreiben und in Form von Ereignispotenzen, die am Ende für sich stehen müssen, bearbeiten.¹⁶

hingegen *in einen kommunikativen Zusammenhang eintreten* (oder von diesem hervorgebracht werden), handelt es sich in jedem Fall um vermittelte Ereignisse. Diese implizieren wiederum ein (vielleicht nur ganz beiläufiges) Ereignis der Vermittlung – wobei stets von Neuem zu eruieren bleibt, ob es sich dabei um ein Ereignis der Erzählung handelt oder gar handeln muss (oder nicht). Eine Affinität von Ereignissen zu ihrer Erzählbarkeit gibt es gewiss überall dort, wo Ereignisse überraschend sind und deshalb eine Erklärung, Kontextualisierung, Einordnung nötig erscheinen lassen. Versteht man hingegen eine Erzählung als Ereignis, braucht dieses Ereignis nicht seinerseits erzählt zu werden – etwa nach dem Muster: Gestern habe ich Voltaires *Candide* gelesen, und danach habe ich die Welt ganz neu gesehen, was für ein Ereignis!

15 Anschlüsse ergeben sich von hier aus nicht nur zur Rezeptionsästhetik, in deren späten Spielformen Rezeptionsereignisse gelegentlich unter dem Begriff der Emergenz aufscheinen (vgl. besonders Iser, *Emergenz*, 258–262), sondern auch zur kognitionswissenschaftlich orientierten Erzählforschung, in der Ereignisse als mentale Ereignisse konzipiert werden. Vgl. Meister, »Events are Us«.

16 Mit Ereignispotenzen sind nicht Potenzen gemeint, deren Aktualisierung als keimhaft schon angelegt und ergo bekannt und voraussehbar gelten könnte. Vielmehr geht es um – transaktuelle – Potenzen, die als Vorgaben im nicht antizipierbaren Zusammenspiel mit anderen, rezeptionsseitig dazukommenden Vorgaben zu unabsehbaren Aktualisierungen führen, die allerdings in umgekehrter Richtung ohne die entsprechenden Vorgaben nicht denkbar wären.

Erzählungen werden dann zu Ereignissen, wenn durch Rezeptionsakte technisch und diskursiv – sprich: medial – präformierte Ereignispotenzen in letztlich unabsehbare Rezeptionsaffekte und daraus resultierende Beteiligungen an erzählspezifischen Provokationen umschlagen. Zu diesen erzählspezifischen Provokationen gehört das Spiel mit dem Begehren nach syntagmatischer *Verkettung* von Elementen, der Basisoperation erzählerischer Handlungen. Ob und wie Leser:innen sich an diesem Spiel beteiligen, das bei intensiver Beteiligung zu einem *Rezeptionsereignis* wird, kann *in* einem Text nicht bereits vorausbestimmt oder vorhergesehen werden. Es können in einem Text (auch und gerade aus der Perspektive der Autor:innen) allenfalls Provokationen gesetzt und bearbeitet werden. Die *Struktur* derartiger Provokationen allerdings lässt sich beschreiben, und zwar als die von Ereignispotenzen.¹⁷

Die Geschichte der abendländischen Poetik dreht sich, wenn es in ihr um das Verhältnis von Produktion und Rezeption geht, um die Struktur derartiger Provokationen. Der gesamte Diskurs um Wahrscheinlichkeit, Glaubwürdigkeit oder Notwendigkeit poetischer Darstellungen, den Aristoteles in seiner *Poetik* wirkungsmächtig begründet,¹⁸ kann als Versuch interpretiert werden, die in konkreten Produktionsakten geschaffenen Strukturen möglicher Rezeptionsereignisse und somit auch diejenigen möglicher, den Moment der Produktion transzendierender und gelegentlich wohl auch durchkreuzender Erzählereignisse analytisch zu durchdringen und gleichzeitig zu regulieren (Letzteres macht die normative Komponente der traditionellen Poetiken aus).

17 Inwiefern sich die Struktur derartiger Ereignispotenzen auf der Ebene der Erzählung selbst (als möglichem Ereignis) im Einzelfall mit der etwa von Jurij M. Lotman beschriebenen übergreifenden Struktur möglicher Erzählelemente innerhalb einer Erzählung (d.h. dem *sujet*) deckt, kann nicht allgemein beantwortet werden. Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 329–340. Von Fall zu Fall aber wäre genau diese Frage eine heuristisch aufschlussreiche. Lotman orientiert sich an einer anderen, narrationsinternen Ebene, aber das schließt nicht aus, dass diese sich mit der Kommunikationsstruktur einer Erzählung in Richtung einer Text-Leser:innen-Relation überschneidet.

18 Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 29 (Kapitel 9): »Aus dem Gesagten ergibt sich [...], dass es nicht Aufgabe des Dichters ist, mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.«

Wahrscheinlichkeit ist bei Aristoteles neben der Notwendigkeit das entscheidende Kriterium dafür, ob literarische Fiktion ihre Funktion – allgemeine und nicht bloß partikuläre Erkenntnisse zu vermitteln – erfüllen kann. Während sich die Geschichtsschreibung Aristoteles zufolge für das Besondere zuständig fühlen darf, soll die Dichtung das Allgemeine, das Allgemein-Menschliche, im Blick behalten, wodurch sie auch eine gewisse Nähe zur Philosophie gewinnt:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.¹⁹

»Wahrscheinlichkeit« ist das Zauberwort, mit dem die dichterisch bewerkstelligte Nähe zum Allgemeinen (oder vielleicht auch nur zu dem, was als allgemein annehmbar scheint) erreicht werden soll.

Mit der Fixierung auf das Allgemeine, das durch das Wahrscheinliche zur Darstellung gelangen können soll – durch eine Mimesis, die immer eine reflexive Zutat zum Besonderen leisten muss –, zeichnet sich nun allerdings bereits bei Aristoteles ein Konflikt zur Ereignisqualität literarischer, besonders dramatischer Darstellung ab. Denn eine Ereignisqualität soll ja von der Kunst überhaupt und also auch von der Literatur im Besondern gefordert werden können. Aristoteles' Beharren auf der kathartischen Funktion von Kunst betont genau diesen Aspekt – d.h. die affektive, man könnte auch sagen ereignisinduzierte Komponente in der Rezeption von Kunst. Wahrscheinlichkeit und Ereignishaftigkeit mögen sich zwar nicht gegenseitig ausschließen, aber sie stehen doch in einem systematischen Konflikt miteinander, weil das Ereignishafte im Grunde *per definitionem* einen Zug ins Unwahrscheinliche aufweist.²⁰

19 Ebd.

20 Es geht an dieser Stelle nun weniger um das Verhältnis von literarischer Darstellung und Realität, so wie Aristoteles sie mit seiner Theorie der Mimesis konzeptualisiert – und woran er seinen Begriff des Wahrscheinlichen zunächst orientiert. Gemeint ist hier vielmehr das – von Aristoteles ebenfalls bedachte –

Aristoteles versucht das Problem so zu beheben, dass er dem Ereignishaften, das in der *Poetik* als das Staunenerregende, Wunderbare (*θαυμαστόν*)²¹ auftritt, eine Funktion zuweist: Es soll dazu dienen, Affekte zu erregen, Interesse zu wecken, Beteiligung und schließlich Reinigung zu ermöglichen. Gleichzeitig schätzt Aristoteles die affektiven Provokationen von Kunst als Gefahr ein und muss deshalb mit einem Kriterium wie dem des Wahrscheinlichen (wenn nicht des Notwendigen) Maßnahmen ins Spiel bringen, die verhindern sollen, dass das Staunenerregende zum Selbstzweck mutiert oder Chaos produziert.

Räumt man aus einer heutigen Perspektive ein, dass zu einem Ereignis die Qualität des Überraschenden und also Unerwarteten gehört, dann ist damit auch gesagt, dass Ereignisse von ihrem Prinzip her etwas Unwahrscheinliches enthalten – ja enthalten müssen, wenn sie nicht in der Ununterscheidbarkeit des Gewöhnlichen zum Verschwinden bestimmt sein sollen. So gesehen stehen Ereignishaftigkeit und Wahrscheinlichkeit tatsächlich in einem grundsätzlichen Spannungsverhältnis zueinander.²² Dies mag auch mit ein Grund dafür sein, dass das Kriterium der Wahrscheinlichkeit in der langen Geschichte der abendländischen Poetik keineswegs unwidersprochen geblieben ist. Man denke nur an die gesamte Tradition der Phantastik, an die darauf bereits früh reagierende *Querelle des Anciens et des Modernes*, an die deutschschweizerische Wiederauflage dieses Streits zwischen Gottsched einerseits und Bodmer und Breitinger andererseits oder an die Realismusdebatten des 19. und 20. Jahrhunderts.

Gleichwohl ist Wahrscheinlichkeit in der einen oder anderen Form auch und gerade in der Phantastik, die größtenteils auf ungeheuer konventionelle Erzählverfahren setzt, ein Hauptkrite-

Verhältnis von Darstellung und Rezeptionserwartung, wobei die Rezeptionserwartung ihrerseits mit dem Kriterium des Wahrscheinlichen operieren kann: Was kann aus der Perspektive der Rezeption mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit von einem Werk erwartet werden? Irritationen auf dieser Ebene begünstigen in wirkungsästhetischer Perspektive die (mögliche) Ereignishaftigkeit eines Werkes.
21 Aristoteles, *Poetik*, 82–83 (Kapitel 24).

22 Jurij M. Lotman formulierte diesen Zusammenhang so: »Ein Ereignis wird als das gedacht, was geschehen ist, obwohl möglich war, dass es nicht geschah. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, dass das betreffende Vorkommnis stattfinden kann [...], desto höher wird es auf der Skala der Sujethaftigkeit lokalisiert.« Lotman, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 354.

rium insbesondere für die *Rezipierbarkeit* von Literatur geblieben. Im Realismus hingegen ist die Situation verwickelter. Denn hier beginnt sich, verstärkt seit der Aufklärung, eine Spielart des Realismus zu formieren, die gerade am Unwahrscheinlichen ihre Faszination gewinnt, und zwar am Unwahrscheinlichen als einem unabdingbaren Bestandteil der Realität selbst. In dieser spezifischen Spielart meint Realismus nicht die darstellerische Überhöhung real scheinender Vorkommnisse, für die dann auch ein flaches Verständnis von Wahrscheinlichkeit leitend sein könnte. Gemeint ist vielmehr eine Form des Realismus, in der entschieden darauf gesetzt wird, dass die Realität – d.h. das, was man als Realität gelten lassen kann, auch und gerade wenn man um deren mediale Prägung weiß – tatsächlich voll von unwahrscheinlichen Ereignissen ist. Ein Realismus, der *diese* Komponente der Realität ernst nimmt, so könnte man folgern, *muss* auch bereit sein, die zu ihr gehörigen unwahrscheinlichen Elemente zur Darstellung zu bringen.²³

Heinrich von Kleist gehört, was dies angeht, sicherlich zu den prominentesten Vertretern einer anti-aristotelischen Realistik, die allerdings nur auf den ersten Blick anti-aristotelisch ist, findet man doch bei Aristoteles selbst bereits die im Grunde höchst irritierende Einsicht festgehalten, es sei »wahrscheinlich, dass sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt.«²⁴ Kleist nimmt diese Einsicht außerordentlich ernst. Er überdehnt sie jedoch zugleich, indem er in einer ganzen Reihe von Texten der ebenso bemerkenswerten wie suggestiven Überlegung zuarbeitet, dass ein Ereignis nicht nur wie gewohnt als »unwahrscheinlich, *aber* wahr und wirklich«, sondern als »unwahrscheinlich, *also* wahr und wirklich« gelten kann. Unwahrscheinlichkeit wird somit gleichsam zum Gewährungsfaktor für eine bestimmte Form literarischer Realistik. Es ist diese Überlegung, um die der kurze Text »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« kreist – ein Text, den Kleist am 10. Januar 1811 in seinen *Berliner Abendblättern* publiziert.

23 Diese Spielart des Realismus ist Gegenstand einer Monografie, an der ich seit einigen Jahren arbeite. Arbeitstitel: *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. Paradoxe Realismus in der Literatur der Moderne*.

24 Aristoteles, *Poetik*, 59 (Kapitel 18) bzw. (fast wörtlich wiederholt) 93 (Kapitel 25). Vgl. zu den Aristoteles-Repliken bei Kleist bereits Brors, *Anspruch und Abbruch*, 38.

Ein Offizier erzählt darin drei höchst unwahrscheinliche Geschichten. Dem kleinen Kreis an Zuhörern gegenüber, deren erstaunte Reaktionen Kleist ebenfalls schildert, möchte der erzählende Offizier die offen eingeräumte Unwahrscheinlichkeit seiner Geschichten aber praktisch nur als Beleg für seine These gelten lassen, dass »die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit« sei.²⁵ Nach der Erzählung der dritten unwahrscheinlichen, aber/also für wahr ausgegebenen Geschichte fragt der Offizier unumwunden seine Zuhörer: »Haben Sie verstanden?«²⁶ Die Frage dient innerhalb der von Kleist erzählten Szene des Erzählens nur dazu, bei den fiktional mit inszenierten Zuhörern Zustimmung zur vermeintlichen Glaubwürdigkeit des Erzählten zu erheischen. Die von Kleist her intradiegetisch inszenierte (und innerhalb der erzählten Welt wiederum extradiegetisch – vom Offizier im Hinblick auf die drei von ihm erzählten Geschichten – gestellte) Frage weist allerdings auch die kommunikationsoffene Ereignispotenz auf, im Akt der Lektüre wiederholt zu werden. Denn aufgrund ihrer schriftlichen Überlieferung wird die Frage immer auch so aufgefasst werden können, dass sie sich an alle Leser:innen des Kleist'schen Textes und sogar (wie hier) an dessen Sekundärleser:innen gerichtet haben wird: »Haben Sie verstanden?«

Ereignispotenzen lassen sich im Medium der Schrift nicht bändigen, allenfalls als Provokationen einsetzen. Um die Probe aufs Exempel zu machen, werden hier abschließend jedoch nicht Kleists »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« im Zentrum stehen, sondern zwei Erzählungen, die beide – wohl aufgrund ihrer vorsätzlichen Orientierung an *einem* (allerdings dunkel bleibenden) Ereignis – als »Novellen« in die Geschichte der Literatur eingegangen sind: »Die Marquise von O....«, erneut von Kleist, sowie Aleksandr Puškins »Schneesturm« (»Метель«/»Metel'«). Die beiden Erzählungen folgen einer ähnlichen Logik der Wahrheitssuggestion, die durch suggestive Evokation eines unwahrscheinlichen Ereignisses erfolgt. Darüber hinaus erlauben beide Texte über die

25 Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 42 (*Berliner Abendblätter* vom 10. Januar 1811).

26 Ebd., 45.

Art, *wie* die Suggestion stattfindet, einen Bogen zurück zur eingangs diskutierten Möglichkeit einer Erzählung *als* Ereignis zu schlagen.

Beide Erzählungen, diejenige von Kleist (1808) wie diejenige von Puškin (1831), der Kleists Erzählung höchstwahrscheinlich gekannt hat, handeln im Kern von einem Ereignis, das selbst *nicht* erzählt wird, sondern nur anhand der Spuren oder seiner Folgen als der entscheidende Moment der jeweils vorgeführten Handlungskette kenntlich gemacht wird. In beiden Fällen sind es die Leser:innen, die sich dieses entscheidende, unwahrscheinliche, aber nicht direkt beschriebene Ereignis selbst vorstellen müssen (sofern sie etwas mit dem Text anfangen möchten). Man könnte auch sagen: Beide Texte legen den Akzent darauf, dass das Ereignis, um das ihre ganze Struktur, ihr ganzer Aufbau sich dreht, nur dann auch die Erzählung selbst in ein Ereignis verwandeln kann, wenn es künftige (selbstredend *im* Text nicht bereits vorhandene) Leser:innen gibt, die sich dazu *aufgerufen* fühlen können, an der Ereigniswerdung der Erzählung selbst mitzuwirken. Die Lücken im Text wären entsprechend als Hinweise auf diese kommunikativen Grundvoraussetzungen der Ereigniswerdung eines Textes (qua Appellation und Delegation) zu verstehen.

Zu dieser Logik der Delegation passt, dass in beiden Texten die Protagonistin im entscheidenden Moment des im Kern unerzählt bleibenden Ereignisses ohnmächtig ist – so ohnmächtig wie der Text selbst, der über seine eigene Ereigniswerdung grundsätzlich nicht verfügen kann. Was wir wissen können, wird gesteuert durch Vermutungen: Bei Kleist wird die Protagonistin im entscheidenden Moment der Erzählung *vermutlich* vergewaltigt, bei Puškin findet *vermutlich* eine improvisierte Hochzeit in einer kleinen Kirche mit einem fremden Mann statt. Bei Kleist wird die Protagonistin schwanger und verliebt sich im Nachhinein in den Kindsvater, den sie aber als solchen aufgrund der damaligen Ohnmacht nicht sogleich wiedererkennt, während dieser alles tun möchte, um seine von ihm selbst als schändlich eingestufte Tat ungeschehen zu machen. Bei Puškin *plant* die Protagonistin zwar, heimlich, ihre Hochzeit, aber der Bräutigam verirrt sich im Schnee und stirbt bald darauf, während ein anderer Mann dessen Position vor dem Altar einzunehmen scheint, doch alles im ohnmächtigen Unwissen der Protagonistin, die sich erst Jahre später mit ebendiesem

anderen Mann, mit dem sie faktisch schon verheiratet ist, noch einmal, diesmal in Liebe, verbindet.

In beiden Geschichten herrscht im entscheidenden Moment, den man in der Novellentheorie nach Goethe als ›unerhörte Begebenheit‹²⁷ bezeichnen würde, Chaos: Bei Kleist befinden wir uns mitten in einem Eroberungssturm auf eine Zitadelle, bei Puškin ist es ein heftiger Schneesturm, der allen die Sinne raubt. In beiden Fällen wird das jeweilige Ereignis außerdem typografisch markiert: bei Kleist durch den berühmten Gedankenstrich,²⁸ bei Puškin durch eine signifikante weiße Lücke zwischen zwei Absätzen, die auch als Visualisierung des Schneesturms angesehen werden kann.²⁹

Das erzählte oder, besser, das in der Erzählung ausgesparte, aber als entscheidend markierte Ereignis weist in beiden Fällen tatsächlich nicht nur ein Moment des Entzugs auf, insofern es nicht oder nur indirekt geschildert wird und darüber hinaus auch die beteiligte Protagonistin von ihm zunächst nichts mitbekommt. In beiden Fällen ist das Ereignis im Text auch auf eigentümliche Weise markiert: Die Medialität der Erzählung selbst rückt – im Sinne eines ›Eräugnisses‹ – in den Blick. Das geschieht zum einen durch die spezifische Anordnung bzw. Auslassung von Schrift, zum anderen aber auch durch die sonstigen im Text gesetzten Signale, die auf das Ereignis in Form von Berichten, Rückblenden, Schilderungen von direkten körperlichen Auswirkungen oder nachträglich mitgeteilten Erinnerungen zurückweisen.

Allerdings handelt es sich bei all diesen textuellen Besonderheiten im Lichte des zuvor Ausgeführten im Grunde ›nur‹ um gesteigerte Ereignispotenzen. Es handelt sich um das paradoxe

27 Die Wendung stammt aus der Erinnerung Eckermanns an sein Gespräch mit Goethe vom 29. Januar 1827. Die Definition, in der sie vorkommt, stellt selbst eine verkappte rhetorische Frage – ist es nicht so? – dar: »denn was ist die Novelle anders als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit.« Zitiert nach Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Bd. 1, 207–208. Im Kontext der hier vorgeschlagenen Überlegungen spricht nichts dagegen, das ›Unerhörte‹ wörtlich zu verstehen: als das, was im Text nicht explizit vernehmbar, sondern allenfalls indirekt erfahrbar wird. Die merkwürdige, so wohl kaum von Goethe formulierte adjektivische Wendung »sich ereignete« wiederum weist immerhin den Vorzug auf, dass sie die »Novelle«, welche die »sich ereignete, unerhörte Begebenheit« sein soll, selbst als (vielleicht immer schon verpasstes, da als vergangen ausgewiesenes) Ereignis lesbar lässt.

28 Kleist, *Die Marquise von O...*, 11.

29 Puškin, »Метель/Schneesturm«, 98–99.

Phänomen eines nicht wirklich erzählten, aber doch innerhalb des fiktionalen Rahmens der Erzählung evozierten Ereignisses. Dabei erweist sich das evozierte Ereignis durch die Art, *wie* es evoziert und zugleich verschwiegen, *wie* es angedeutet und zugleich über die geschilderten Folgen als notwendig stattgefunden habend ausgewiesen wird, als ein Ereignis, das jeweils sehr günstige Voraussetzungen dafür schafft, dass die Erzählung selbst zu einem Ereignis werden *kann*.

Kleists und Puškins Erzählungen sind Texte, die in höherem Maße als andere die Mitarbeit der Lektüre fordern und herausfordern. Es sind Texte, die kein Geheimnis daraus machen, dass die Ereignisse, von denen sie in Andeutungen und in Form markierter Auslassungen handeln, unwahrscheinlich sind. Es sind aber auch Texte, die *gerade weil* sie die Unwahrscheinlichkeit ihrer Anlage nicht leugnen, auf Sympathien bei der Leser:innenschaft hoffen dürfen. Sie können zumindest auf ein Einverständnis im Hinblick auf die jeweils mitformulierte Einschätzung hoffen, *dass* es sich um unwahrscheinliche Ereignisse handelt, auf ein Einverständnis vielleicht aber auch im Hinblick auf die ja nicht zu leugnende, von Aristoteles bereits festgehaltene Einsicht, es sei »wahrscheinlich, dass sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt«³⁰ – auch im wirklichen Leben ...

Da zum Lesen, außer in der Schule oder vielleicht noch an der Universität oder vor Gericht, kaum jemand gezwungen werden kann, müssen literarische Erzählungen, wenn sie selbst in der Lektüre zu Ereignissen werden sollen, auf eine zumindest minimale Bereitschaft der Leser:innen setzen können, sich auf das narrative Spiel einzulassen, das die Texte im Spannungsfeld zwischen medialer Trägerschaft (Papier und Schrift) und rezeptionsoffener Semantik und Performativität eröffnen. Die Arbeit an der Evokation unwahrscheinlicher Ereignisse, die in der Lektüre gleichwohl als anschlussfähig und attraktiv und also nicht als bloß absurd gelten können, scheint mir ein möglicher Weg zu sein, wie eine Erzählung tatsächlich – immer wieder von Neuem und immer wieder anders – selbst zu einem Ereignis wird. Die Abhängigkeit von einem nicht antizipierbaren, höchstens provozierbaren Lek-

30 Aristoteles, *Poetik*, 59 (vgl. Anm. 24).

türestandpunkt führt dazu, dass es grundsätzlich nicht möglich ist, das Ereignis einer Erzählung *in* dieser selbst festzunageln. Indem die beiden Erzählungen von Kleist und Puškin das jeweils entscheidende Ereignis, von dem sie handeln, in markierter Weise auslassen, artikulieren sie zugleich ein Wissen von dieser Unmöglichkeit – einer notwendigen Unmöglichkeit, die für die Literatur ein Glück ist.

Warum ein Glück? Weil Literatur, die nicht in einem emphatischen – und das heißt nun: materiell und konzeptuell ereignis-*offenen* – Sinn *gelesen* werden kann, ja muss,³¹ wohl keine Literatur wäre. In der Literatur selbst scheint es ein Wissen um diese Notwendigkeit zu geben. Deshalb die in literarischen Texten so oft begegnenden Reflexionen auf die Bedingungen literarischer Kommunikation und ihrer Zeitlichkeit. Diese Reflexionen und ihr Verhältnis zu den Provokationen möglicher Lesehaltungen und darin stattfindender Rezeptionsereignisse müssten im Versuch einer umfassenden – konstruktiv zu verstehenden – Bestimmung der *Literarizität* von Texten unbedingt einen Ort haben. Dabei geht es nicht um ein selbstgenügsames Spiel mit literarischen Formen und Formeln. Vielmehr wird in den literarischen Reflexionen und ihren Provokationen vorgeführt und somit erkennbar gemacht, wie Ereignisse auch jenseits der Literatur narrativ hergestellt werden. Am Ende geht es um die Frage, welche Arten von Ereignissen in einer Kommunikation man überhaupt als jeweils spezifische Erfahrungen von Zeit zulassen und wertschätzen möchte – und welche nicht.

31 Ob ein Text in der Lektüre seine Qualitäten ausspielen kann, lässt sich selbstredend nur in konkreten Lektüreakten erweisen. Gefordert ist eine Lektürehaltung, die sich auf Texte einlässt und auch bereit ist, sich durch sie transformieren zu lassen: Close Reading statt Distant Reading. Weiterführend für einen starken Begriff der Lektüre: Avanesian/Hennig, *Metanoia*.

***Haltestellen der Philologie:
Nachweise, Kontexte, Listen***

Textvorlagen und Dank

Bis auf die Einleitung und das Kapitel zu Anna Achmatova und Ingeborg Bachmann (»Aushalten«) erschienen alle Kapitel des vorliegenden Buches ganz oder teilweise bereits in Form von Aufsätzen. Mit Blick auf die erneute Publikation wurden alle Textvorlagen gründlich überarbeitet und entsprechend auch im Titel modifiziert:

»Dauernde Inschriften? (Kleist, Coleridge, Mallarmé)«. Textvorlage: »Dauernde Inschriften? Grundsatzfragen und literarische Antworten von Kleist, Coleridge, Mallarmé«, in: Ulrich Rehm und Linda Simonis (Hrsg.), *Poetik der Inschrift*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2019, 101–119.

»Durch die Zeit hindurch (Horaz, Shakespeare, Shelley, Brecht, Celan)«. Textvorlage: »Literarische Transaktualität. ... Horaz ... Shakespeare ... Shelley ... Brecht ... Celan ...«, in: Stefanie Heine und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, 237–248. © 2017 Brill Fink, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich).

»Transfiguralität (Dürer, Auerbach, Rilke ...)«. Textvorlage: »Jnwendig voller figur. Figur – Schrift – Fest«, in: Stéphane Boutin, Marc Caduff, Georges Felten, Caroline Torra-Mattenkloft und Sophie Witt (Hrsg.), *Fest/Schrift. Für Barbara Naumann*, Bielefeld: Aisthesis 2019, 77–92.

»Form und Zeit (Dickinson)«. Textvorlage (ohne Anfang): »Formen literarischer Transaktualität. Emily Dickinson und die Zeitlichkeit der Dichtung«, in: Rahel Villinger und Christian Jany (Hrsg.), *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, 141–164. © 2019 Brill Fink, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich).

Textvorlagen und Dank

»Folgezeit (Hofmannsthal, Baudelaire)«. Textvorlage: »Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten. Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals ›Der Tod des Tizian«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne* 20 (2012), 219–238.

»Gegenwartsliteratur (Hegel, Brinkmann, Sorokin, Szondi)«. Textvorlage: »Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, in: Paul Brodowsky und Thomas Klupp (Hrsg.), *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2010, 13–29.

»Poetische Zeitgenossenschaft (Hölderlin, Celan, Agamben)«. Textvorlage: »Poetische Zeitgenossenschaft«, in: *Variations* 19 (2011), 39–53.

»Erzählung als Ereignis (Derrida, Aristoteles, Kleist, Puškin)«. Textvorlage: »Erzählung als Ereignis«, in: Anna Häusler und Martin Schneider (Hrsg.), *Ereignis Erzählen* (= Sonderhefte der Zeitschrift für deutsche Philologie / Sonderheft zum Band 135), Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016, 19–32.

Ich danke allen Verlagen für die Genehmigung zum (veränderten) Wiederabdruck. Für die Aufbereitung der Textvorlagen danke ich Matteo Kobza und für das Lektorat Giulia Morra. Sylvia, Toni und Elia danke ich für alles, was ums Schreiben und Überarbeiten herum passierte – und meinen Eltern Attilio und Silvia für den Schubs ins Leben sowie die Unterstützung und Zuwendung in all den Jahren, die daraufhin folgten!

Literaturverzeichnis

- Achmatova, Anna [Anna Achmatova], *Poesie*, introduzione e traduzione di Bruno Carnevali, Parma: Guanda 1962.
- Achmatowa, Anna [Anna Achmatova], *Gekreuzte Regenbogen. Gedichte*, ausgewählt und übersetzt von Hans Baumann, Kempten: Privatdruck 1967.
- »Mitternachtsgedichte« (1963–1965) (Nachdichtung von Heinz Czechowski), in: dies., *Poem ohne Held*, russisch-deutsch, Leipzig: Reclam 1979, 128–137.
 - »Poem ohne Held. Triptychon 1940–1962« (Nachdichtung von Heinz Czechowski), in: dies., *Poem ohne Held*, herausgegeben von Fritz Mierau, Nachwort von Raissa Orlowa und Lew Kopelow, Göttingen: Steidl 1989, 185–253.
 - *Requiem* (russ. 1935–1957), aus dem Russischen von Rosemarie Düring, Berlin: Oberbaum 1987.
 - *Requiem. Gedichte* (russ. 1935–1957), Nachdichtung von Siegfried Heinrichs, Verlag europäischer Ideen, Berlin 1981.
 - »Requiem 1935–1957« (Nachdichtung von Ludolf Müller), in: dies., *Poem ohne Held*, herausgegeben von Fritz Mierau, Nachwort von Raissa Orlowa und Lew Kopelow, Göttingen: Steidl 1989, 161–183.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* (1970), herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*. Berlin: Akademie der Künste 1967.
 - »Valéry's Abweichungen« (1960), in: ders., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, Bd. 11, 158–202.
- Agamben, Giorgio, *Il tempo che resta. Un commento alla »Lettera ai Romani«*, Torino: Bollati Boringhieri 2000.
- »Pardes. Die Schrift der Potenz« (ital. 1990), übersetzt von Giorgio Giacomazzi, in: Michael Wetzels und Jean-Michel Rabaté (Hrsg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie Verlag 1993, 3–17.
 - »Was ist Zeitgenossenschaft?« (Einleitungsvorlesung zum Kurs in theoretischer Philosophie 2006–2007 an der Università Iuav di Venezia), in: ders., *Nacktheiten*, übersetzt von Andreas Hiepkö, Frankfurt am Main: S. Fischer 2010, 21–36.
- Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1999.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida, Jan Assmann und Christof Hardmeier (Hrsg.), *Schrift und Gedächtnis*, München: Wilhelm Fink 1983 (= *Archäologie der literarischen Kommunikation* 1).
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C. H. Beck 1997.
- »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität« in: ders. und Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 9–19.
- Auerbach, Erich, »Figura« (1938), in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, herausgegeben von Gustav Konrad und Fritz Schalk, Bern, München: Francke 1967, 55–92.
- Avanessian, Armen und Anke Hennig (Hrsg.), *Der Präsensroman*, Berlin u.a.: de Gruyter 2013.
- *Metanoia. Spekulative Ontologie der Sprache*, Berlin: Merve 2014.
- *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich: diaphanes 2012.
- Bachmann, Ingeborg, *Sämtliche Gedichte*, München, Zürich: Piper 1982.
- »Wozu Gedichte« (Entwurf) (1952), in: dies., *Kritische Schriften*, herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Göttliche, München, Zürich: Piper 2005, 190–191.
- und Paul Celan, *Herzzeit. Der Briefwechsel*, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe* (frz. 1977), übersetzt von Hans Horst Henschen, Berlin: Suhrkamp, 2012.
- *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Seuil 1980.
- »La mort de l'Auteur«, in: *Manteia* 5 (1968), 12–17.
- *Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France, gehalten am 7. Januar 1977*, übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Baudelaire, Charles, *Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*, umgedichtet von Stefan George, Berlin: Georg Bondi 1901.
- *Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen* (1857), aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp, Frankfurt am Main: Fischer 1966.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Literaturverzeichnis

- Benveniste, Émile, »L'appareil formel de l'énonciation« (1970), in: ders., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Gallimard 1974, 79–88.
- Bergengruen, Maximilian, »Die Geheimschrift und das Geheimnis der Schrift. Wie Kleist mit dem ›Griffel Gottes‹ seine steganographische Poetik skizziert«, in: Antonio Loprieno, Birgit Meermann und Carsten Knigge Salis (Hrsg.), *Bild, Macht, Schrift. Schriftkulturen in bildkritischer Perspektive*, Berlin, New York: Velbrück 2011, 289–209.
- *Mystik der Nerven. Hugo von Hofmannsthals literarische Epistemologie des ›Nicht-mehr-Ich‹*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2010.
- Berndt, Frauke, »Narration und Mediologie. Aspekte der Erzähltexttheorie«, Vortrag vom 5. März 2014 an der Universität Zürich.
- Blanchot, Maurice, »La solitude essentielle« (1953), in: ders., *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955, 11–32.
- Bloom, Harold, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung* (engl. 1973), übersetzt von Angelika Schweikhart, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995.
- Boehringer, Robert (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, Düsseldorf, München: Küpper, 1953.
- Bohrer, Karl-Heinz, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Borges, Jorge Luis, »Diálogo sobre un diálogo«, in: ders., *El hacedor*, Buenos Aires: Emecé 1960.
- »Dialog über einen Dialog« (1960), in: ders., *Borges und ich*, nach der Übersetzung von Karl August Horst, bearbeitet von Gisbert Haefs, Nachwort von Claudio Magris, München: Hanser 1982 (= *Gesammelte Werke* 6).
- Böschstein, Bernhard, »Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum *Tod des Tizian*«, in: »Verbergendes Enthüllen« *Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Festschrift für Martin Stern, herausgegeben von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser, Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Malden, MA: Polity Press 2013.
- Brandstetter, Gabriele, »Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikurale Beziehungen in Texten (bei E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac und Hugo von Hofmannsthal)«, in: *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, herausgegeben von Annegret Heitmann und Joachim Schiedermaier, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000, 223–236.
- und Sibylle Peters (Hrsg.), *de figura. Bewegung – Rhetorik – Gestalt*, München: Wilhelm Fink, 2002.

Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt, *Gedichte 1*, in: ders., *Gesammelte Werke: in 20 Bänden*, herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, Bd. 8.
- *Schriften zum Theater*, in: ders., *Gesammelte Werke: in 20 Bänden*, herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, Bd. 17.
- Brinkmann, Rolf Dieter, *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973*, unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, herausgegeben von Herbert Kapfer und Katarina Agathos, 5 CDs, Erding: intermedium 2005.
- Brokoff, Jürgen, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hrsg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: V&R unipress 2016.
- Brors, Claudia, *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselfaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Bühler, Benjamin und Stefan Willer (Hrsg.), *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
- Burljuk, David, Aleksandr Kručennych, Vladimir Majakovskij und Velimir Chlebnikov, »Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack« (russ. 1912), in: Velimir Chlebnikov, *Werke*, herausgegeben von Peter Urban, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, Bd. 2 (*Prosa Schriften Briefe*).
- Büttner, Urs und Steffen Richter (Hrsg.), *Endzeiten. Apokalypse – Eschatologie – Risiko*, Hannover: Wehrhahn 2021 (= *Ästhetische Eigenzeiten* 20).
- Campbell, Lyle, *Historical Linguistics*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2013.
- Cave, Terence, *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*, Oxford: Oxford University Press 2016.
- Celan, Paul, *Der Meridian. Endfassung. Entwürfe. Materialien*, herausgegeben von Bernhard Böschenstein und Heino Schmuß unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Collinson, Mark, »Plan to refurbish Samuel Taylor Coleridge's Highgate burial site as a centre for study and the community«, www.hamhigh.co.uk/lifestyle/heritage/samuel-taylor-coleridge-burial-site-plans-3665762.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, »... zuweilen beim Vorübergehen ...« Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur Europäischen Moderne* 1 (1993), 235–262.
- de Man, Paul, »Conclusions«. Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'« (Messenger Lecture vom 4. März 1983), in: ders., *The Resistance to Theory*,

Literaturverzeichnis

- herausgegeben von Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, 73–105.
- »The Rhetoric of Temporality«, in: ders., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Second Edition, Revised, Minneapolis: University of Minnesota Press 1983, 187–228.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* (frz. 1991), aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Demand, Christian, »Emphatische Gegenwart. Über ›Zeitgenossenschaft‹ als Wertbegriff«, in: Verena Krieger (Hrsg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, 29–45.
- Derrida, Jacques, *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls* (frz. 1967), übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- »Freud et la scène de l'écriture«, in: ders., *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil 1967, 293–340.
- »Le ruban de machine à écrire. Limited Ink II«, in: ders., *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, Paris: Éditions Galilée 2001, 33–147.
- *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris: Éditions Galilée 1995.
- *Schibboleth. Für Paul Celan* (frz. 1986), übersetzt von Wolfgang Sebastian Baur, Graz, Wien: Böhlau 1986 (= *Edition Passagen* 12).
- Dickinson, Emily, *Sämtliche Gedichte*, zweisprachig, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort von Gunhild Kübler, München: Hanser 2015.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit 1992.
- *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit 2002.
- Döring, Jörg, »Die Literatur der Mitlebenden. Gegenwart als Aufgabe für die Literaturwissenschaft«, in: *Merkur* 879 (76. Jahrgang, August 2022), 64–72.
- Dürer, Albrecht, *Schriftlicher Nachlass*, herausgegeben von Hans Rupprich, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1966, Bd. 2 (*Die Anfänge der theoretischen Studien, das Lehrbuch der Malerei etc.*).
- *Schriftlicher Nachlass*, herausgegeben von Konrad von Lange und Franz Fuchs, Halle: Niemeyer 1893.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, herausgegeben von Fritz Bergemann, 2 Bde., Frankfurt am Main: Insel 1981.

Literaturverzeichnis

- Erdle, Birgit R., *Literarische Epistemologie der Zeit. Lektüren zu Kant, Kleist, Heine und Kafka*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Eshel, Amir, *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah*, Heidelberg: C. Winter 1999.
- Etkind, Efim, »Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses. Anna Achmatovas Poem ›Requiem«, in: *Die Welt der Slaven. Halbjahresschrift für Slavistik* 29 (1984), 360–394.
- Fackler, Martin, »Tsunami Warnings, Written in Stone«, in: *New York Times*, Mittwoch, 20. April 2011, 15.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens* (frz. 1969), übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- »Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes« (frz. 1964), übersetzt von Hans-Dieter Gondek, in: ders., *Schriften zur Literatur*, herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, 175–185.
- *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard 1969.
- »Was ist ein Autor?« (frz. 1969), aus dem Französischen übersetzt von Karin Hofer und Anneliese Botond, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez und Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, 198–229.
- Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag ²1931.
- »Notiz über den Wunderblock« (1925), in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1975, Bd. 3, 363–369.
- Fries, Thomas und Sandro Zanetti, »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971*, Zürich: diaphanes 2019, 7–39.
- Galison, Peter und Robb Moss (Regie), *Containment*, Redacted Pictures 2015.
- Gamper, Michael, *Was sind ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover: Wehrhahn 2014 (= *Ästhetische Eigenzeiten – Kleine Reihe* 1).
- und Helmut Hühn (Hrsg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover: Wehrhahn 2014 (= *Ästhetische Eigenzeiten* 1).
- und Steffen Richter (Hrsg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020 (= *Ästhetische Eigenzeiten* 16).
- Gelhard, Andreas, *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*, München: Wilhelm Fink 2005.

Literaturverzeichnis

- »Gekreuzte Regenbogen« (anonym), in: *Der Spiegel* (Nr. 31), 23. Juli 1967, www.spiegel.de/kultur/gekreuzte-regenbogen-a-6465b91a-0002-0001-0000-000046251845.
- Genette, Gérard, »Discours du récit. Essai de méthode«, in: ders., *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, 65–274.
- »La rhétorique restreinte«, in: ders., *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, 21–40.
- Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Geyer, Stefan und Johannes F. Lehmann (Hrsg.), *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Hannover: Wehrhahn 2018.
- Giuriato Davide, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hrsg.), »SCHREIBKUGEL ISTEIN DING GLEICH MIR: VONEISEN«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Wilhelm Fink 2005 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 2).
- »Schreiben heißt: sich selber lesen«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München: Wilhelm Fink 2008 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 9).
- »System ohne General«. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München: Wilhelm Fink 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 3).
- Gözl, Christine, *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2000 (= *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen* 21).
- »Autor(in) im Spiegel: Achmatovas Spekulationen«, in: Susanne Frank, Renate Lachmann, Sylvia Sasse, Schamma Schahadat, Caroline Schramm (Hrsg.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen: Gunter Narr 2001 (= *Literatur und Anthropologie* 9), 209–238.
- »Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts«, in: Heinz Hillmann und Peter Hühn (Hrsg.), *Europäische Lyrik seit der Antike. 14 Vorlesungen*, Hamburg: Hamburg University Press 2005, 309–350.
- Gräbner, Cornelia und Arturo Casas (Hrsg.), *Performing Poetry. Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Amsterdam: Rodopi 2011.
- Groddeck, Wolfram, »Grab und Griffel: Kleists semiologische Anekdote vom ›Griffel Gottes‹«, in: Elmar Locher (Hrsg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, Bozen: Studienverlag 2001, 57–77.
- Grünbein, Durs und Vladimir Sorokin, »Deutschland und Russland – eine Liebe ohne Orgasmus«. Das kruppstahlharte teutonische Glied verliert sich in der russischen Welt. Dreizehn Fragen an Vladimir Sorokin von Durs Grünbein«, in: *Die Zeit*, September 1998 (*Zeit-Magazin*, ohne Seitenangabe).
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- *Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

Literaturverzeichnis

- und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Gut, Markus, *Semiotik der Verewigung. Versuch einer Typologie anhand literarischer Texte um 1800*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020.
- Guthke, Karl Siegfried, *Sprechende Steine: eine Kulturgeschichte der Grabschrift*, Göttingen: Wallstein 2006.
- Hamacher, Werner, »Diese Praxis – Lesen«, in: Hans-Christian von Herrmann, Jeannie Moser (Hrsg.), *Lesen. Ein Handapparat*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2015, 73–98.
- *pleroma. Zu Genese und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1978.
- »Unlesbarkeit«, in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 7–26.
- Hässner, Wolfgang, *Anna Achmatova*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (1808), Hamburg: Meiner ⁶1952.
- Heidegger, Martin, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (erarbeitet 1936–1938), Frankfurt am Main: Klostermann 1989.
- *Sein und Zeit* (1927), Tübingen: Niemeyer ¹⁷1993.
- Heine, Stefanie und Sandro Zanetti, »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, 9–31.
- (Hrsg.) *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017.
- Henseler, Daniel, *Texte in Bewegung. Anna Achmatovas Spätwerk*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2004 (= *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen* 33).
- Hirsch, Julian, *Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte*, Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth 1914.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, 40 Bände in 42 Teilbänden, Frankfurt am Main: S. Fischer 1975–2022.
- Hölderlin, Friedrich, »Hyperion oder der Eremit in Griechenland« (1797–1799), in: ders., *Gedichte, Hyperion, Briefe. 1794–1798*, herausgegeben von Friedrich Seebass, Berlin: Propylen 1943 (= *Sämtliche Werke* 2), 83–291.
- *Sämtliche Werke und Briefe*, herausgegeben von Michael Knaupp, München, Wien: Hanser 1992.
- Horaz, *Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch*, übersetzt und herausgegeben von Bernhard Kytzler, Stuttgart: Reclam 2000.

Literaturverzeichnis

- Hühn, Peter, »Event and Eventfulness«, in: *the living handbook of narratology*, herausgegeben von Peter Hühn u.a., Hamburg: ICN 2011, www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/39.html.
- Husserl, Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, herausgegeben von Martin Heidegger, Halle: Niemeyer 1928.
- Iser, Wolfgang, *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, herausgegeben von Alexander Schmitz, Konstanz: Konstanz University Press 2013.
- Jabès, Edmond, *Le Livre des Questions*, Paris: Gallimard 1963.
- Jacobs, Carol, »The Style of Kleist«, in: *Diacritics* 9 (1979), 47–61.
- Jakobson, Roman, »Linguistik und Poetik« (engl. 1960) (erweiterte Fassung von 1981, übersetzt von Stephan Packard), in: ders., *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe*, gemeinsam mit Sebastian Donat herausgegeben von Hendrik Birus, Bd. 1: *Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Berlin, New York: de Gruyter 2007, 155–216.
- Jauß, Hans Robert, »Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs«, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, herausgegeben von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München: Fink 1973 (= *Poetik und Hermeneutik* 5), 554–560.
- Kasper, Monika, »Das Gesetz von allen der König«. Hölderlins Anmerkungen zum *Oedipus* und zur *Antigonä*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Kleist, Heinrich von, »Der Griffel Gottes« (1810), in: ders., *Berliner Abendblätter I*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997 (= *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Abt. II, Bd. 7), 28.
- *Die Marquise von O...* (1808), herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988 (= *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Abt. II, Bd. 2).
- *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, Bd. 3 (*Erzählungen/Anekdoten/Gedichte/Schriften*).
- »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« (1811), in: ders., *Berliner Abendblätter II*, herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997 (= *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Abt. II, Bd. 8), 42–46.
- König, Christoph, *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2014.
- Köppe, Tilmann, »Narrative Events«, in: *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 6 (2014), 101–116.

Literaturverzeichnis

- und Tom Kindt, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2014.
- Koppenfels, Werner von und Manfred Pfister (Hrsg.), *Englische und amerikanische Dichtung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000 (Bd. 1: *Von Chaucer bis Milton*, Bd. 2: *Von Dryden bis Tennyson*).
- Koschmal, Walter, »Die Causa Baumann: ein Nazidichter als ›Russlandversther?«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 71 (2015), 391–405.
- Koschorke, Albrecht, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- Koselleck, Reinhart und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München: Fink 1973 (= *Poetik und Hermeneutik* 5).
- Krieger, Verena, »Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte«, in: dies. (Hrsg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, 5–25.
- Kübler, Gunhild, »Magie der Präsenz. Nachwort«, in: Emily Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, 1287–1340.
- Kuhn, Markus, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin, New York: de Gruyter 2011.
- Kusmina, Jelena [Elena Kuz'mina], *Anna Achmatova. Ein Leben im Unbehausten* (russ. 1992), aus dem Russischen von Swetlana Geier, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Lampart, Fabian, »Jenseits der Prophetie. Überlegungen zu lyrischen Figurationen des Zukünftigen«, in: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner (Hrsg.), *Grundfragen der Lyrikologie*, Bd. 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, Berlin, Boston: de Gruyter 2021, 291–305.
- Larcati, Arturo, »Ingeborg Bachmanns italienische Korrespondenz. Vorbemerkungen zu einem Editionsprojekt«, in: Fabrizio Cambi, Arturo Larcati, Giuliano Lozzi, Isolde Schiffermüller (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht. Perspektiven der Forschung*, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2016, 33–57.
- Latour, Bruno, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime* (frz. 2015), übersetzt von Achim Russer und Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Lehmann, Johannes F., »Aktualität«, in: Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hrsg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020 (= *Ästhetische Eigenzeiten* 16), 19–26.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

Literaturverzeichnis

- Levine, Caroline, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton und Oxford: Princeton University Press 2015.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Theil*, Berlin: Christian Friedrich Voß 1766.
- Lotman, Jurij M., *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- *Die Struktur literarischer Texte*, München: Wilhelm Fink 1972.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916), Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971.
- Mallarmé, Stéphane, *Sämtliche Dichtungen*, französisch und deutsch, mit einer Auswahl poetologischer Schriften (Übersetzung der Dichtungen: Carl Fischer, Übersetzung der Schriften: Rolf Stabel), München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011.
- Mandelstam, Nadeschda [Nadežda Mandel'stam], *Erinnerungen an Anna Achmatova* (russ. 2008), aus dem Russischen von Christiane Körner, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Mandelstam, Ossip [Osip Mandel'stam], »Das Wort und die Kultur« (russ. 1921), in: ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1 (1913–1924)*, aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Frankfurt am Main: Fischer 1994, 82–88.
- »Über den Gesprächspartner« (russ. 1913), in: ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1 (1913–1924)*, aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Frankfurt am Main: Fischer 1994, 7–16.
- Martus, Steffen, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York: de Gruyter 2007.
- Matala de Mazza, Ethel, *Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1995.
- Meister, Jan Christoph, »Events are Us«, in: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)* 4 (2007), http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_meister.htm.
- Mersch, Dieter, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti, »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Ästhetische Theorie*, Berlin, Zürich: diaphanes 2019 (= *Denkt Kunst*), 7–20.
- Monecke, Wolfgang, »Hugo von Hofmannsthal und Bertolt Brecht. Zur Genesis des Verfremdungseffekts«, in: *Orbis Litterarum* 20:1 (April 1965), 32–51.
- Müller-Schöll, Niklaus (Hrsg. unter Mitarbeit von Philipp Schink), *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld: transcript 2003.

- Nancy, Jean-Luc, *Corpus* (frz. 1992), übersetzt von Nils Hodyas und Timo Obergöcker, Zürich, Berlin: diaphanes 2003.
- Naumann, Barbara, »Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung.« (Theodor W. Adorno)«, in: Thomas Fries und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971*, Zürich: diaphanes 2019, 197–219.
- Nünning, Vera und Ansgar (Hrsg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: WVT 2002.
- Oppert, Kurt, »Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926), 747–783.
- Oschmann, Dirk, »Augenblick«, in: Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hrsg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020 (= *Ästhetische Eigenzeiten* 16), 52–59.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Berlin: B. G. Teubner 1924.
- Peters, Jochen-Ulrich, »Poesie als Erinnerung. Anna Achmatovas ›Requiem‹ und Osip Mandelʹštams ›Unbekannter Soldat‹«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 53/2 (1993), 349–368.
- Puschkin, Alexander [Alexandr Puškin], *Die Gedichte*, russisch und deutsch, aus dem Russischen übertragen von Michael Engelhard, herausgegeben von Rolf-Dietrich Keil, Frankfurt am Main und Leipzig 1999.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič, »Метель/Schneesturm« (1831), in: ders., *Станционный смотритель и другие рассказы / Der Postmeister und andere Erzählungen*, übersetzt von Helmuth Dehio, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, 82–119.
- Rancière, Jacques, Andreas Kilcher und Florian Kappeler, »Die Wörter und die Geschichten. Ein Gespräch mit Jacques Rancière«, aus dem Französischen von Jörg Marquardt, in: *Nach Feierabend* (2014), 185–192.
- Reicher, Maria E., *Zur Metaphysik der Kunst. Eine logisch-ontologische Untersuchung des Werkbegriffs*, Graz: dbv 1998.
- Renker, Cindy K., »Lampensuchenderweise ...«. Paul Celans und Ingeborg Bachmanns Suche nach Wahrheit«, in: Gernot Wimmer (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen*, Berlin, Boston: de Gruyter 2014 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 145), 24–41.
- Renner, Ursula, »Die Zauberschrift der Bilder«: *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000.
- Riccio, Carlo, »AAA e PPP (In margine a ›Temi e problemi della dimensione dialogica pasoliniana‹ di Nicola Siciliani de Cumis)«, in: *Slavia. Rivista trimestriale di cultura* 1 (gennaio/marzo 1998), 20–32.

Literaturverzeichnis

- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, 3 Bde., Paris: Seuil 1983–1985.
- Rilke, Rainer Maria, *Briefwechsel mit Thankmar von Münchhausen 1913 bis 1925*, herausgegeben von Joachim W. Storck, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2004.
- *Sämtliche Werke*, herausgegeben in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bde., Frankfurt am Main: Insel 1966.
- Röllli, Marc (Hrsg.), *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*, München: Wilhelm Fink 2004.
- Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung* (1921), mit einer Einführung von Reinhold Mayer und einer Gedenkrede von Gershom Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, California: Stanford University Press 2009.
- Sasse, Sylvia, *Michail Bachtin zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin, Boston: de Gruyter 32014.
- Schmücker, Reinold (Hrsg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn: mentis 2003.
- Schneider, Sabine, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen: Max Niemeyer 2006.
- Schumacher, Eckhard, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Schwarte, Ludger, »Zukunft«, in: Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter (Hrsg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover: Wehrhahn 2020 (= *Ästhetische Eigenzeiten* 16), 482–490.
- Shakespeare, William, *The Tempest*, in: *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition*, herausgegeben von Stephen Greenblatt, New York, London: Norton 1997, 3047–3107.
- Shelley, Percy Bysshe, *Ausgewählte Dichtungen*, übersetzt von Adolf Strodtmann, Hildburghausen: Bibliographisches Institut 1866, Teil 2.
- *The Poems of Shelley*, herausgegeben von Kelvin Everest und Geoffrey Matthews, Essex: Pearson Education Limited 2000, Bd. 2.
- Simon, Ralf, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München: Wilhelm Fink 2011.
- »Vor und nach der Form. Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses«, in: Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave, Andreas Langenohl, Ralf Simon, Sabine Zubarik (Hrsg.), *Zeit der Formen – Formen der Zeit*, Hannover: Wehrhahn 2016 (= *Ästhetische Eigenzeiten* 2), 63–82.
- Spoerhase, Carlos, »Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur«, in: *Merkur* 776 (68. Jahrgang, Januar 2014), 15–24.

Literaturverzeichnis

- »Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen«, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), 276–344.
- Staiger, Emil, »Literatur und Öffentlichkeit«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Dienstag, 20. Dezember 1966, Morgenausgabe Nr. 5525, Blatt 5.
- Steineck, Raji C., »Chronographical Analysis. An Essay in Methodology«, in: *Kronoscope* 18 (2018), 171–198.
- Steiner, Uwe C., »Zeit als Differenz von Bild und Bedeutung« in: ders., *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*, München: Wilhelm Fink 1996, 61–64.
- Stingelin, Martin (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Wilhelm Fink 2004 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 1).
- Streim, Gregor, *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Susman, Margarete, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart: Strecker und Schröder 1910.
- Szondi, Peter, *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (Vorlesung vom Wintersemester 1965/1966), herausgegeben von Henriette Beese, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975 (= *Studienausgabe der Vorlesungen* 4).
- *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956.
- »Über philologische Erkenntnis« (zuerst 1962 erschienen unter dem Titel »Zur Erkenntnisproblematik der Literaturwissenschaft«, dann 1967 als Vorwort im Rahmen der *Hölderlin-Studien*), in: ders., *Schriften I*, herausgegeben von Jean Bollack mit Henriette Beese u.a., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, 263–286.
- Theisohn, Philipp, *Die kommende Dichtung. Geschichte des literarischen Orakels 1450–2050*, Paderborn: Wilhelm Fink 2012.
- Ulrich Baer, (Hrsg.), »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- van Eikels, Kai, *Zeitlektüren. Ansätze zu einer Kybernetik der Erzählung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Vasari, Giorgio, *Das Leben des Tizian* (ital. 1568), neu übersetzt von Victoria Lorini, kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch, Berlin: Wagenbach 2005.
- Vendler, Helen (Hrsg.), *Dickinson. Selected Poems and Commentaries*, Cambridge (Massachusetts), London: Belknap Press 2010.
- Villinger, Rahel und Christian Jany (Hrsg.), *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019.

Literaturverzeichnis

- Vincent, James, »Five-dimensional glass discs« can store data for up to 13.8 billion years«, in: *The Verge*, Dienstag, 16. Februar 2020, www.theverge.com/2016/2/16/11018018/5d-data-storage-glass.
- Vogel, Juliane, »Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur Europäischen Moderne* 1 (1993), 165–183.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- Wallis Budge, Ernest A., *The Rosetta Stone*, London: British Museum 1961.
- Warburg, Aby, »Dürer und die italienische Antike« (Vortrag von 1905), in: ders., *Werke in einem Band*, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2010, 176–183.
- Weidner, Daniel, »Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin«, in: ders. und Sigrid Weigel (Hrsg.), *Benjamin Studien* 2, München: Wilhelm Fink 2011, 161–178.
- und Stefan Willer (Hrsg.), *Prophetie und Prognostik. Verfügungen über Zukunft in Wissenschaften, Religionen und Künsten*, Paderborn: Fink 2013.
- Werle, Dirk, *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930)*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2014.
- Werner, Marta und Jen Bervin (Hrsg.), *The Gorgeous Nothings: Emily Dickinson's Envelope Poems*, New York: New Directions 2013.
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass. The Complete 1855 and 1891–92 Editions*, with an introduction by John Hollander, New York: Library of America Paperback Classics 2011.
- Widmann, Arno, »Die Asche des Kritischen Theoretikers Herbert Marcuse wurde am Freitag in Berlin beigesetzt. Meine Geschichte mit Herbert«, in: *Berliner Zeitung*, 19. Juli 2003, www.marcuse.org/herbert/news-events/2003berlinburial/AshesBerlinerZeitung037.htm.
- Wiedemann, Barbara, »Das – damals und dort – Gesagte«. Paul Celans Briefe und die Entwicklung seiner Poetik«, in: Evelyn Dueck und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2022, 19–35.
- Wirz, Benno, »Schatten der Theorie: Denkfiguren«, in: Dieter Mersch u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Theorie*, Zürich: diaphanes 2019, 261–277.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

- Wolf, Werner, »Narratology and Media(lity). The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences«, in: Greta Olson (Hrsg.), *Current Trends in Narratology*, Berlin, New York: de Gruyter 2011, 145–180.
- Zanetti, Sandro, *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Wilhelm Fink 2012.
- *Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper*, Zürich: diaphanes 2020.
 - »Formen literarischer Transaktualität. Emily Dickinson und die Zeitlichkeit der Dichtung«, in: Rahel Villinger und Christian Jany (Hrsg.), *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, 141–164.
 - »Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur«, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, Berlin: Kadmos 2008, 75–88.
 - »mitsprechende Gedankenwelt«. Paul Celans philosophische Bibliothek« (Review article zum Katalog: Paul Celan: La bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek, catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou. Préface de Jean-Pierre Lefebvre, publié par l'Unité de recherche Paul Celan de l'École normale supérieure, Paris: 2004), in: *IASLonline*, 10. September 2005, www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1352.
 - (Hrsg.) *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin: Suhrkamp 2012.
 - »Über *Schreiben als Kulturtechnik* hinaus. *Literaturwissenschaftliche Schreibprozessforschung*«, in: Katja Barthel (Hrsg.), *Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne*, Berlin: de Gruyter 2022, 29–42.
 - »zeitoffen«. *Zur Chronographie Paul Celans*, München: Wilhelm Fink 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens* 6).