

Fabian Schwitter

Populationen Zeit-Räume Protokollieren

Ulf Stolterfoht
Oswald Egger
Monika Rinck

Über Varianten formaler Wiederholung
in deutschsprachigen Gedichtbänden nach 2000

AISTHESIS VERLAG

Ich hab Kämmerchen
zu sterben aus Stern-
ornamenten und Moos-
Schlofern (und Torf).

Über mit g'sischt-
Hüls bedecktes
Angehexe unverschabter
Schäläpfel (welche Welt).

Den Schöpf-Teppich't
aus Sumpftot-
Wassersternwrasen
aufflächen und Flöhe.

In Messer-Mondsicheln
blühendere
Schwimm-Inseln tausender
Stichel (als Gräser).

Ich kam
Sirr-Flügel-
Drüsen als
Klang-Libelle zur Welt.

Wie Kuckucks-
Blüten der gelben
Sumpfpuppe
in Buchten.

Linseln aus
Schwemmbläichen

Ästiger noch Blüten-
Igel-Kolben-
der so Kalmus-
Wachszapfen.

Platsch-platsch-Blüten
Tuschpfosten die Flurbeer-
Feder-Zungen'd
und Muttern.

Als
gedarrte Nichtbirken
im Riedgras
verödeten, Getreide.

Zehn Regenjahre
habe ich
Zauber
erkauft und vertan.

Stech-Felsen in Steinpelz-
Scheffeln Schraffuren
Blatt-nackt fast schon
als Schrammenwald.

Dreißig Borsten-Dresser
und einer, der flehete

Mein Kamboot-
kahn hat einen
Rücken ohne Bauch
und Ruder-Gaube.

Ich Hüttenicht,
ich atme keine
Stauch-Häufchen
Staub vom Fällsplitt.

Meine Ell-
Bögen waren mein
Waldkissen, und Kos-
Polster't wollene Zöpfe.

Ach, in mein
Stechapfel-Gesicht
hast du
gebissen?

Nie tritt ich
Tau und Tag
huseln
ins freie Bruch.

Nachwach
des Gebirges

Merkspecht,
der nach Mecker-Regen
schickt, Tanzkitzfüße
Ziegen und Rügen.

Bis zur Brust
plunderne Halm-
Flitterbüschel
mit Frühreif.

Der Plag-Wind
ist ein günstiger
Gürtel
(und Jodelkobold).

Ich blickte die Segel,
mächtige
Takelage, von Stäte
angespannt im Unwind.

Ich hob die Ruder
mit Hut zu Trossen-
Bootsdollen Lumpen und
zwischen Rufen und Ufer.

Die Stelz-
Gänse gackern leise,
wo sich der Grasfilz
zwillt, schnalzt der Bach.

Mit Telleraugen

Balgsamt
gezappelt
lach ich
bis in die Knochen

An den
Gischtschären,
wo der Bildstrom
Wirbeltrichter treit

Saftige Klee-
bänder umwölkten
die Reiß-Fels'nen
Einschnitte.

Ich habe mich geirrt
die Springflut
dampft
wrasende Knötcher

Der Strom
splittert Eis-
scharpend vorüber
in Schramm-Rasche

Die Zwirn-
schleier

AV

Fabian Schwitter

Populationen – Zeit-Räume –
Protokollieren

Ulf Stolterfoht – Oswald Egger – Monika Rinck

Über Varianten formaler Wiederholung
in deutschsprachigen Gedichtbänden nach 2000

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2019 auf Antrag der Promotionskommission, Prof. Dr. Sandro Zanetti (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Charles de Roche, als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2020

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

www.aisthesis.de

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Umschlagabbildung: Raster von *nihilum album* mit Aktualisierungsvariante der Lektüre (siehe auch Abb. 2 und 3 in diesem Band, S. 164f. und 169).

Text © Fabian Schwitter, 2020

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1585-1

DOI: <https://doi.org/10.46479/FSP00001>

[Print] ISBN 978-3-8498-1575-2

[E-Book] ISBN 978-3-8498-1576-9



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
- Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Grundproblem	17
Praxis	29
Artefakt	34
Methodik der Synchronizität	36
Darstellung	44
Populationen: Ulf Stolterfohts <i>fachsprachen</i>	47
Dichten, übersetzen, poetologische Reflexion	47
<i>fachsprachen</i> im Ganzen: eine erste Annäherung	52
<i>fachsprachen I-IX</i> : Selbstbehauptung	69
Poetologischer Exkurs: <i>Ammengespräche</i> („Realismus zweiter Ordnung“)	74
<i>fachsprachen X-XVIII</i> : Raum	89
<i>fachsprachen XIX-XXVII</i> : Konzept	101
<i>fachsprachen XXVIII-XXXVI</i> : Eigenleben	114
Poetologischer Exkurs: Wurlitzer Jukebox Lyric FL	117
Das Fortleben der <i>fachsprachen</i> : Das amortisiert sich eben doch	137
Zeit-Räume: Oswald Eggers <i>nihilum album</i>	141
<i>nihilum album</i> : eine annähernde Verortung	141
I. Ebene: Strukturen	153
1. Element: Raum	153
2. Element: Zeit	161
Zwischenebene	174
3. Element: Gegenwart – Vergangenheit und Zukunft	174
II. Ebene: Phänomene	183
4. Element: Rede	183
5. Element: Lied und Gedicht	192
6. Element: Bau	197
7. Element: Pronomen	201
8. Element: Zahl	201
Zwischenebene	208
9. Element: Ende	208

III. Ebene: Leben (fassen)	210
10. Element: Leben	210
Metaebene: Element	216
Protokollieren: Monika Rincks <i>Honigprotokolle</i>	219
Durch- und Niederschläge	219
Methodische Konsequenzen	223
Protokoll: einer ersten Annäherung	227
Protokoll: Festschreiben – „DER SEE“	240
Protokoll: Festschreiben – „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“	252
Intermezzo	269
Protokoll: fest-schreiben – „AFFEKTLEHRE“	275
Protokoll: Fest-schreiben – „TAGESRESTE“	288
Protokollieren	306
Schluss	315
Anhang: Aufschlüsselung der Tracks auf der <i>nihilum album</i> beigelegten CD	322
Bibliographie	340
Ulf Stolterfoht	340
Fachsprachen	340
Übersetzungen (konventionell)	340
Übersetzungen (unkonventionell)	340
Weitere Texte	340
Oswald Egger	341
Monika Rinck	342
Gedichtbände	342
Essays	342
Nachschlagewerke	342
Online-Quellen	343
Literatur	343

In other words evolution can be thought of as showing a longitudinal section through the life of our planet while ecology shows the same situation in cross-section. Each is inextricably entwined with the other and the two cannot be studied totally independently. Although both aspects deal with survival it should not be forgotten that extinction is a very important factor. (Dougal Dixon: *After Man*)

Wildtexte, die noch vor Zeiten weite Teile Europas besiedelten, haben sich mittlerweile den immer spezielleren Anforderungsprofilen unterworfen. Durch sich verschärfenden Wettbewerb, Verlagsübernahmen, eingerissene Referenz- und Bezugnahmebänder entstanden autochthone Textpopulationen. Ein Austausch fand nicht statt. Im Laufe seiner innigen Partnerschaft mit dem Text hat der Dichter bestimmte Eigenschaften gefördert, gemindert oder vermischt und so eine stattliche Anzahl von lyrischen Typen geschaffen. (Ulf Stolterfoht: *Das deutsche Dichterabzeichen*)

Mitten im Leben fand ich mich wieder wie in einem Wald (ohne Weg). Ich schritt durch die links, rechts, links glimmenden Stämme. Aschgrau ragten die Bäume auf, glatt und gerade, wie Schäl-Säulen loderten, oder windstill kräuselnder Rauch, Stummel, Strünke und dicht-an-dicht glosendes Geäst. Dessen Pfosten, Sprossen drei bis vier Schritte auseinander standen als Holzwall, Bausch- und Bodenfläche fast, Felsen und Tannen, Wellen ohne Stengel und Schaft, als Pendel im Halmwald, abgeschnitten vom Pfad, doch wo war ich? war ich? ich? und stapfte Hand-an fort, ob der Weg überwog, als Steig, der sich stets selber gebar, Baum um Baum, da rückte der Wald selbst mit und schob auch das Sehfeld offen vor sich her, hinaus. (Oswald Egger: *Diskrete Stetigkeit*)

Es gilt, sich zu fragen, was das Neue ist. Auch sich zu fragen, ob es nötig ist. Ob es nicht bisweilen besser wäre, sich an das Erneute zu halten. Das, was sich lohnt, ein weiteres Mal zu tun. Weil es beim ersten Mal eigentlich schon ziemlich gut gewesen ist. Sich fragen, was in diesem Zusammenhang der Fortschritt ist. (Monika Rinck: *Risiko und Idiotie*)

Einleitung

Die Neugierde für mein unmittelbares literarisches Umfeld, die Neugierde auf das Leben selbst liess mich das Jahr 2000 als zeitliche Grenze festlegen und eine räumliche Begrenzung auf die deutschsprachige Region vornehmen. Diese Einschränkungen haben keinerlei sachliche Gründe. Sie liegen einzig in mir als Person begründet. Mit ebensoviel Recht hätte ich in der Zeit weiter zurückgehen und Vorläufer miteinbeziehen können. Und mit ebenso viel Recht hätte ich – zumal ich in der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Zürich in einem vielsprachigen Land beheimatet war – meinen Blick über die Sprachgrenzen hinaus richten können. Mit Sicherheit würde eine solch weite Sicht meinen Gegenständen gerechter. Mit Sicherheit sprengte sie aber die Grenzen meiner eigenen Möglichkeiten – täte mir unrecht. Stattdessen habe ich mich also dem mir Naheliegenden gewidmet und das Allgemeine in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft in den Vordergrund gestellt. Ich habe mich, da ich nicht alles machen kann, dafür entschieden.

Der Umgang mit Gegenwartstexten, die in manchen Fällen kaum älter als zehn Jahre sind, erweist sich, das haben mich die vergangenen fünf Jahre gelehrt, aus zwei Gründen als Herausforderung. Mir fehlte, was als Verdacht ohnehin naheliegend ist, ein klar – umrissener – methodischer Zugang zu diesen Texten, da ich sie als diese spezifischen Texte verstehen und nicht einfach altbekannte Forschungsthemen und -methoden an sie herantragen wollte. Die Einübung in die Lektüre solcher Texte hatte noch nicht die nötige Zeit. Sekundärliteratur, die Zeugnis solcher Lektüren abgelegt hätte, stand mir kaum zur Verfügung. Ich konnte mich weder gegen etwas wenden, noch etwas weiterverfolgen. Und so schien mir nicht einmal zweifelsfrei gegeben, aus welcher Richtung mir eine erkenntnisreiche Annäherung an solche Texte gelingen könnte. Die ersparte Zeit, die das wegfallende Studium breit gefächerter Sekundärliteratur mit sich brachte, verflog auf der schreibenden Suche nach einem Zugang zu diesen Texten. Welcher theoretische Hintergrund bietet einen erkenntnisfördernden *Kontrast*? Was will *ich* unter allen Umständen als *mein Eigenes* an diese Texte herantragen, und wie modifizieren sie dieses Eigene? Welche methodischen Voraussetzungen führen zu einem *horizontweiternden Erkenntnisziel*?

Terrain, das noch nicht kartografiert ist, fordert – mich – heraus. Und fällt mir auch die Orientierung schwer, so erscheint mir die Erkundung dafür umso verlockender. Ich erhoffe mir selbstredend die Hebung des

einen oder anderen Schatzes, die Entdeckung der einen oder anderen Köstlichkeit. Zunächst besteht aber bloss das Versprechen – das Versprechen auf beispielsweise besonders schmackhaften Honig, um mit dem Titel von Monika Rincks *Honigprotokollen* (2012) zu reden. Dass es diesen Honig wirklich gibt, ist keineswegs gewiss. Und stellt es sich heraus, dass es ihn gibt, so mag seine Gewinnung immer noch einige Schritte der Vorbereitung und Verarbeitung erfordern. Schritte, die durch eine Reihe von Fragen angezeigt sind: Wie nehme ich solche Texte in den Blick? Suche ich in hohlen Baumstrüngen in Bodennähe nach dem Honig oder findet er sich in Astlöchern einige Meter über dem Boden? Verlangen solche Texte nach einem bestimmten – vielleicht noch unbekanntem – Modus des Lesens? Kann ich die Bienen domestizieren oder lassen sie sich nicht in Bienenkörbe locken? Und welche Instrumente stehen zu ihrer Untersuchung zur Verfügung? Schleudere ich den Honig kalt oder heiss? Ja, gibt es überhaupt schon taugliche Instrumente zu ihrer Untersuchung? Schleudere ich ihn besser gar nicht?

Die Beschäftigung mit der unmittelbaren Vorgängergeneration, zunächst einfach eine reizvolle Aufgabe, ist ebenso notwendig für das Selbstverständnis der Nachfolgeneration, wie eine solche Beschäftigung von einer fundamentalen Unsicherheit geprägt ist. Eine Unsicherheit, die als Voraussetzung einer bereichernden Auseinandersetzung vielleicht sogar unumgänglich ist. Ein ‚Ich weiss nicht‘, das nicht nur grundsätzlich jeder wissenschaftlichen Betätigung als Wahlspruch gut ansteht, sondern den Kern wissenschaftlichen Denkens überhaupt ausmacht, möchte ich besonders im Zusammenhang mit solchen Texten an den Anfang stellen. Ein ‚Ich weiss nicht‘, wie es Oswald Egger selbst gemäss bereits im Titel von *nihilum album* (2007) – „Weißnicht“ – anklingt.

Die Unsicherheit, das *Risiko* bei einer Beschäftigung mit der Vorgängergeneration, der eigenen *Idiotie* anheimzufallen, scheint mir in doppeltem Sinn gross zu sein. Einerseits verhindert meine unmittelbare Betroffenheit einen nüchternen Blick. Immerhin ist in den meisten Fällen die Vorgängergeneration für die Nachfolgeneration am prägendsten – und eine Auseinandersetzung mit ihr trägt zumindest für mich auch das Bedürfnis nach Abgrenzung in sich. Die Verstrickungen zweier Generationen erfordern einen feinfühligem Nachvollzug und gegebenenfalls eine Entwirrung, die – mit einer wissenschaftlichen Forderung nach exakter Beschreibung der Zusammenhänge – kaum aus der unmittelbaren Berührung heraus gelingen kann. Zu gross ist mein eigener Einsatz, um den nötigen Abstand zur unbeteiligten Beobachtung gewinnen zu können. Zu gross ist mein Bedürfnis nach Anverwandlung der Texte. Andererseits bedeutet die Beschäftigung

mit der Vorgängergeneration für mich einen direkten, ebenso verlockenden wie erstrebenswerten Eingriff in lebendige Zusammenhänge. Die naive Hypostase wissenschaftlich-historischer Fakten scheint mir bei einer solchen Beschäftigung besonders zweifelhaft zu sein. Denn es geht insbesondere bei diesen lebendigen Zusammenhängen um Menschen und nicht um historische Grössen – historische Grössen, deren häufige Handhabung sie allmählich auf einen handlichen Allgemeinplatz reduziert. Ein Allgemeinplatz, dessen Platz eben allgemein gegeben ist. Seine Hinterfragung ist nicht mehr notwendig und seine beiläufige Hinnahme scheint zumindest nicht zu schaden: Wir kennen Schillers Pappenheimer. Auf die Vorgängergeneration bezogen ist jedoch, emphatisch ausgedrückt, vielleicht nicht einmal klar, wer diese Menschen sind – und folglich auch nicht, wer die Werke dieser Menschen untersucht. Nichts hat sich bereits zu wohldefinierten – und harmlos-handlichen – *fachsprachen* (1998-2009) konstituiert, wie einige von Ulf Stolterfohts Gedichtbänden heissen.

Diese einleitenden Sätze zielen auf das Wort ‚Gegenwartsliteratur‘. Gegenwartsliteratur – das ist ein seltsamer Gegenstand. Er entzieht sich, und das dürften nun ihrerseits Allgemeinplätze sein, deren Voraussetzung ich aber dennoch explizit machen möchte, ebenso seiner historischen Einordnung wie seiner kategorialen Zuordnung. Weder ist die Zeit, auf die ich mich mit dem Wort ‚Gegenwartsliteratur‘ beziehe, als abgeschlossene Epoche greifbar, noch kann ich unmittelbar abschätzen, ob sich Texte aus der Gegenwart ohne weiteres beispielsweise einer herkömmlichen Gattungseinordnung zweifellos frei fügen. Das Wort ‚Gegenwartsliteratur‘ hat einen dermassen schwammigen Bezugspunkt, dass es vielleicht keinen Begriff bezeichnet. Zumindest einen „strengen Begriff von Gegenwartsliteratur“ kann es „vom Umfang oder gar vom wahrgenommenen Bestand her [...] aus prinzipiellen Gründen gar nicht geben“,¹ stellt Sandro Zanetti zu Beginn seines Aufsatzes „Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur“ unmissverständlich klar.

Es geht, so viel ist mittlerweile sicher deutlich, um Gegenwartsliteratur – genauer: Gegenwarts... Gegenwarts... Gegenwartslyrik? Selbst die Zuordnung der Texte zu dieser Grosskategorie, einer der traditionellen Gattungen, scheint mir voreilig, wenn nicht überhaupt zweifelhaft. Es geht, so viel will ich, damit auch ein Wort zur Verfügung steht, einräumen, um Gegenwartsgedichte. Die Problematik, welche ich mit diesen Überlegungen unter Einbezug der untersuchten Bände von Ulf Stolterfoht (*fachsprachen*),

1 Zanetti 2010, S. 13.

Oswald Egger (*nihilum album*) und Monika Rinck (*Honigprotokolle*) in aller Kürze zu umreissen versucht habe, hat Sandro Zanetti im erwähnten Aufsatz weit eingehender dargelegt. Mit seinen Worten will ich die methodische Problematik noch einmal zusammenfassen:

Das [an historischen Befunden erprobte Kategorien und Methoden] ist, wenigstens 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 Kategorialisierung 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.²

Ich erlaube mir unter der Voraussetzung einer solchen Ausgangslage, einleitend weder eine systematische Theorie zu Gegenwartsgedichten – oder auch nur zu den untersuchten Bänden – darzulegen, noch eine allgemeine Methode zu deren Untersuchung, die in allen drei Fällen zur Anwendung kommen könnte, zu umreissen. Vielmehr will ich mit einer kurzen Skizze der Eigenheiten der untersuchten Bände fünf theoretisch-methodische Schlaglichter motivieren, die ich der grösseren Anschaulichkeit wegen zu Beginn der einzelnen Kapitel anhand der Texte noch einmal situativ erweitern werde. Diese Schlaglichter dienen primär dem von Zanetti angeführten *Erkennen* der Phänomene, weniger einer Klärung der ebenfalls erwähnten Generationenfrage und dessen, was genealogisch-historisch mit ihr zusammenhängen mag. In diesem Sinn mögen sie allenfalls die Grundlagen einer Methodik bilden, die es noch zu entwickeln gelten könnte, sofern der verfolgte Ansatz sich als bereichernd erweist. Ich erhebe aber keinesfalls Anspruch darauf, eine gesicherte Methodik bereits darzulegen. Und ich erhebe auch keinen Anspruch darauf, eine theoretische *Verortung* in ästhetischer und historischer Hinsicht vorzunehmen. Überdies will ich das Terrain, das diese Texte bilden, im Ganzen in Augenschein nehmen, ohne es bereits in wissenschaftliche besonders ergiebige Parzellen aufzuteilen, die in Besitz genommen werden könnten. Ich möchte aufs Ganze gehen – im Wissen, dass notwendige Detailarbeit noch fehlt und ich in der Folge wohl vielfach zu kurz – oder gar

2 Zanetti 2010, S. 16.

daneben – greifen werde. Bestenfalls kann ich mit diesen Schlaglichtern einer solchen – doppelten – Verortung von historischer bzw. ästhetischer Kontextualisierung und wissenschaftlicher Parzellierung Hinweise geben. Und so will ich mit dieser Einleitung kaum eine rein sachliche Heranführung an die Thematik und das Material präsentieren. Eher dokumentiere ich meine weitläufige Suche nach der erwähnten Annäherungsrichtung – eine Suche, die mich bestimmt das eine oder andere Mal auch auf Ab- und Umwege geführt hat. Ab- und Umwege, die vielleicht dazu hätten dienen können, Fragen zu klären, welche die fünf methodischen Schlaglichter im Einzelnen und die Einleitung im Ganzen aufwerfen. Ab- und Umwege, die sich aber als viel zu weitläufig herausgestellt haben, als dass ich ihnen einen sinnvollen Platz mit wirksamer Erklärungskraft in diesem Buch hätte zuweisen können. Das Verfassen dieser Einleitung nahm die Hälfte meiner Projektzeit von rund vier Jahren in Anspruch. Umso kümmerlicher erscheint, was davon geblieben ist. Ich habe den theoretischen Teil dieses Buchs mehrfach umgearbeitet und verkürzt, sodass aus einem anfänglich eigenständig gedachten Theorieteil (mit gleichem Umfang wie die Kapitel zu den Gedichtbänden insgesamt) letztlich dieser Abriss wurde. Vielleicht ist dieser Abriss dennoch erhellender als ein grossangelegtes Projekt, dessen Verzweigungen – und das will ich wohl oder übel zugeben – mehr Dickicht als Lichtungen hervorgebracht hat. Diese Einleitung porträtiert in aller Kürze meine intellektuellen Interessen, Präferenzen, Affiliationen und meine Arbeitsweise, welche ich einerseits bereits an die untersuchten Bände herangetragen habe und welche sich andererseits im Wechselspiel mit ihnen herauskristallisiert haben.

Mit der Frage im Kopf, was wohl nach dem sogenannten freien Vers als ästhetischem Prinzip von Gedichten kommen könnte, machte ich mich auf die Suche nach Gedichtbänden, die mit wiederholten (reproduzierten) bzw. dementsprechend wiederholbaren (reproduzierbaren) Formen arbeiten, ohne hauptsächlich auf die herkömmlichen Parameter wie Reim und Metrum zurückzugreifen.³ Im freien Vers, der seit den Sechziger und Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts das dominante ästhetische Prinzip von Gedichten ist,⁴

3 Eine eingehendere Diskussion des leitenden Formbegriffs habe ich dem Kapitel zu Stolterfohts *fachsprachen* vorangestellt. Der grösseren Anschaulichkeit wegen scheint mir diese Diskussion dort besser aufgehoben.

4 Die traditionellen Formen kamen einerseits durch widerständige Gedichte mit Paul Celan als „Höhepunkt“ (Frey 1998, S. 150) und Wegweiser (vgl. exemplarisch Frey 1980; auch Lamping 1993, S. 236ff.; Korte 2000, S. 18; Korte 2004a, S. 99; Knörrich 2001, S. 561; Waldschmidt, S. 27) und andererseits durch das

suchte ich eine Negativfolie,⁵ während ich im Verlauf meiner Nachforschungen in der konkreten Poesie historisch den positiven Anknüpfungspunkt fand. So bin ich auf Ulf Stolterfohts *fachsprachen*, Oswald Eggers *nihilum album* und Monika Rincks *Honigprotokolle* gestossen. In unterschiedlichem Mass und auf unterschiedliche Weise zeichnen sich diese Bände durch serielle Verfahren aus. Während bei Rinck der titelgebende Begriff des Protokolls als mögliche poetische Praxis bereits eine Art Einheit unter den 66 Gedichten stiftet, sodass mir die Hypothese nahelag, die einzelnen Gedichte trotz signifikanten – insbesondere thematischen – Unterschieden zwischen ihnen als Exemplare einer bestimmten Art von Text – nämlich: Protokoll – aufzufassen, weist bei Stolterfoht und Egger vor allem die formale Gestaltung auf eine solche Einheit hin. Stolterfohts *fachsprachen* sind von einer langfristigen formalen Serialität geprägt. Angelegt, wenn auch noch nicht fertiggestellt, ist die *fachsprachen*-Serie auf neun Bände. Jeder einzelne Band ist wieder in neun Gruppen zu neun Gedichten gegliedert. Jede dieser Gruppen bildet eine Fachsprache und zeichnet sich durch eine bestimmte Strophenanordnung – beispielsweise vier sechszeilige (beinahe rechteckige) Strophen – aus. Dagegen ist die Gestaltung bei Eggers *nihilum album* zwar noch einheitlicher,

sogenannte Alltagsgedicht als „formgeschichtlich wohl wichtigste Innovation der siebziger Jahre“ (Korte 2004b, S. 631) unter Druck (vgl. exemplarisch Bender 1981, S. 25ff.; auch Lamping 1993, S. 254ff.; Knörrich 2001, S. 569ff., Korte 2004b, S. 627ff.).

- 5 Negativfolie ist der freie Vers, weil er „bloß negativ definiert“ (Lamping 2008, S. 61) ist, sodass keine positive Bestimmung des Gedichts möglich und seine Machbarkeit zweifelhaft ist. Sein befreiendes Potenzial scheint zwiespältig. Kontrovers bleibt der freie Vers bis heute, was ich kurz anhand der Positionen von Jan Wagner und Michael Lentz illustrieren möchte. Wagner nimmt in seinen Überlegungen zu den „Formen junger Lyrik“ für das Gedicht, das in der „schwierigsten Form von allen“, dem „freien Vers“ erscheint, in Anspruch: „Form abseits der Lehrbücher kann vieles sein, und jedes Gedicht muss zu der seinen finden.“ (Wagner 2006, S. 56; vgl. auch Wagner 2011, S. 70). Dagegen bringt Lentz ein „regelpoetisch angefertigtes Prokrustesbett“ in Anschlag, das „allemaal überraschendere, scharfsinnigere, rätselhaftere Ergebnisse zeitigt als die pure Not literarischen Produzierens.“ (Lentz 2013, S. 22). Zwar mag auch ein solches Prokrustesbett – Lentz hat es wohl von Pastior übernommen (vgl. Pastior 1994, S. 60) – Gedichte im freien Vers hervorbringen, doch legt zumindest die regelpoetische Orientierung einen deutlich anderen Schwerpunkt als Wagners Blick ins Abseits der Lehrbücher. Denn die von Wagner angeführte Schwierigkeit des freien Verses könnte sich in skeptischen Augen als so gross erweisen, dass kaum Gedichte diesem Anspruch gerecht werden können.

allerdings erstreckt sie sich lediglich auf diesen einen Band. Bestehend aus 3650 einzelnen Vierzeilern, die auf einer Doppelseite in einem Raster von acht Spalten und sieben Reihen erscheinen, konstituiert sich der ganze Band über Gruppen von zehn Vierzeilern, die einen einzelnen Tag darstellen, zu einem ganzen Jahr.

Bereits diese kurze Beschreibung verdeutlicht ein Problem, das für mich den unumgänglichen Ausgangspunkt einer Untersuchung dieser Bände bildet. Ich komme nicht umhin, sie als Ganzes aufzufassen, obwohl sie nicht als fortlaufender Text erscheinen. Sie sind so stark von einer inhärenten Systematik und grafisch-formalen Gestaltung geprägt, dass die Fokussierung auf einen einzelnen Text ohne Einbezug des Ganzen in meinen Augen das Wesentliche der Bände verfehlte. Gerade darin bestand aber für mich die Schwierigkeit. Denn bekannte partikuläre Forschungsthemen – wie beispielsweise das Verhältnis dieser Bände zur Musik (bei Stolterfoht), die Verwendung von Zahlen (bei Egger) oder das Spiel mit Figuren (bei Rinck) – vermögen die Eigenheit dieser Bände im Ganzen meines Erachtens zu wenig zu fassen. Nicht, dass solche Themen keine Rolle spielen würden oder ihre Erforschung angesichts der Bände unberechtigt wäre: Aber sie vermeiden bewusst, das Ganze in den Blick zu nehmen. Dieses Ganze aber in den Blick zu nehmen, erschwert das Stellen konkreter Fragen. Denn nicht nur sehe ich mich zunächst mit der Aufgabe konfrontiert, überhaupt erst den Boden für mögliche Fragen zu bereiten, sondern die Frage nach dem Ganzen scheint auch kaum beantwortbar. Es sei denn die Frage: *Wozu* das Ganze? Ich werde zu Beginn des *fachsprachen*-Kapitels darauf zurückkommen. Gleichzeitig steht die Gestaltung dieser Bände im Ganzen einsam da. Es fehlt an Vergleichsmöglichkeiten zu dieser Ganzheit, sodass ich einen Zugang zu diesen Gedichtbänden unter der epistemologischen Voraussetzung, dass das Ganze trotz seiner Augenfälligkeit nur in seinen Teilen fassbar wird, mir überhaupt erst erarbeiten wollte.

Setzt sich die Ganzheit aus einzelnen Texten zusammen, ermöglicht das zwar eine auf einzelne Texte fokussierte Lektüre, sodass die Bände innerhalb einer einzelnen wissenschaftlichen Studie zu bewältigen sind. Die zum Zeitpunkt meiner Untersuchung bereits erschienenen vier *fachsprachen*-Bände umfassen insgesamt 324 – recht komplexe – Gedichte, die ich aus naheliegenden pragmatischen Gründen keinesfalls alle einer eingehenden Lektüre unterziehen konnte, um sie nach getaner Arbeit – über die Summe seiner Teile hinaus – wieder zu einem Ganzen zu synthetisieren. Dennoch wollen, wie ich annehme, die einzelnen Lektüren auf das Ganze bezogen bleiben. Methodisch drängen sich mir von Fall zu Fall zwar unterschiedliche

Vorgehensweisen auf. Aber das Problem bleibt in meinen Augen bei allen drei Autorinnen und Autoren dasselbe. In einem Satz zusammengefasst: Die Kontinuität des Ganzen steht der Diskontinuität seiner Teile gegenüber.

Dieses Grundproblem ist alt und keineswegs auf die Literatur oder gar Gedichte beschränkt. Als theoretischen Ausgangspunkt, der es mir ermöglichte, die genannten Bände in ihrer Spezifität in den Blick zu nehmen, möchte ich dieses Grundproblem, wie *ich* es kennengelernt habe, in der Folge kurz erläutern. Dient seine Skizzierung mir lediglich dazu, eine Perspektive auf die Bände zu öffnen, so braucht die Erläuterung in meinen Augen nicht erschöpfend zu sein. Ein solcher Anspruch wäre bei der historischen ebenso wie systematischen Weitläufigkeit und Komplexität dieses Problems auch unsinnig. Die verschiedenen Versuche, diese Einleitung zu schreiben, legen davon Zeugnis ab. Ständig zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig pendelnd habe ich mich endlich für diese sehr subjektive und geraffte Variante entschieden. Ohne allzuviel festzulegen, bietet sie hoffentlich lohenenswerte Anknüpfungspunkte für eine theoretische Auseinandersetzung. Es soll mir daher reichen, unter Andeutung seiner historischen Herkunft zur zeitgenössischen Ausprägung dieses Grundproblems zu gelangen – und so den Weg, den ich in meinen Überlegungen zurückgelegt habe, in groben Zügen zu markieren. Sodann möchte ich dieses Grundproblem anhand zweier meines Erachtens zentraler Begriffe – Praxis und Artefakt – auf das Kunstschaffen im Allgemeinen bzw. Gedichte im Besonderen beziehen. Daraus resultieren zwei methodische Implikationen (Methodik der Synchronizität; Darstellung), die ich als Rahmen für die Untersuchung heranziehen möchte.

Die nachfolgenden Erläuterungen sind, ich möchte das noch einmal betonen, lediglich skizzenhaft. Sie dienen zur grundlegenden Orientierung bei den nachfolgenden Lektüren der Gedichtbände und dokumentieren meine Suche nach einer Annäherungsrichtung an dieses unerschlossene Terrain. Keinesfalls sind diese Erläuterungen – nur schon bezogen auf meinen eigenen Weg – vollständig oder bildeten sie bereits eine ausgereifte Theorie. Weder lassen sich aus ihr unmittelbar belastbare Thesen im Allgemeinen ableiten, die durch die Gedichtbände im Besonderen belegt würden, noch halten sich die Lektüren streng an diese einleitenden Vorgaben. Sie dienen einzig der Perspektivierung und Orientierung, sodass sich bestenfalls ein Verhältnis gegenseitiger Erhellung ergibt.

Grundproblem

Heraklits bekannten Flussfragmenten begegnete ich lange bevor sich mir einerseits das erwähnte Grundproblem in aller Deutlichkeit gezeigt hätte. Andererseits erschloss sich mir auch ihre Relevanz bezüglich dieses Grundproblems erst im Nachhinein, nachdem ich mit der Untersuchung der genannten Gedichtbände begonnen hatte. Heraklits Flussfragmente sprechen das Grundproblem aber bereits in den Anfängen der europäischen Schriftüberlieferung an. Ich will sie als sinnfälligen Ausgangspunkt anführen:

Es ist unmöglich, zweimal in denselben Fluss hineinzusteigen, *so Heraklit*.
[Der Fluss] zerstreut und bringt wieder zusammen [...] und geht heran und geht fort.⁶

Befindet sich der Fluss ständig in Bewegung, so ist es unmöglich, dieselben Wasser – und in diesem Sinn denselben Fluss – zweimal zu berühren. Sein Wasser strömt heran und strömt fort. Dennoch ist es möglich, immer wieder am selben Punkt in diese kontinuierliche Bewegung einzutauchen, die den Fluss als geografische Entität aus Sicht des Badenden – mit aller Wahrscheinlichkeit zeitlebens – zur abgrenzbaren Einheit macht, obwohl immer andere Wasser heranströmen. Stellen aber diese immer anderen Wasser die Identität des Flusses in Frage, so findet dieser Umstand seine Parallele in der Geografie selbst. Nicht nur ändert und verschiebt der Fluss mit der Zeit (die meist länger als ein Menschenleben ist) sein Bett, sondern sich von seinen Quellen her aus unterschiedlichen Bächen und kleineren Flüssen zusammensetzend, konstituiert er sich erst allmählich – und mit Vorbehalten, vermag er sich doch immer wieder in unterschiedliche Arme aufzuteilen oder in Sümpfen gar zu verlieren – zu diesem einen Fluss, der er an seiner vielfach verästelten Deltamündung schon wieder nicht mehr ist. Fast scheint es, als wäre der Fluss – dies ist ein Fluss – bloss eine taxonomische Einheit, die sich beispielsweise auf einer Karte – versehen mit einem Namen – zeitweilig verzeichnen lässt: Es ist dieser Fluss. Aber ich will schlechterdings auch nicht bestreiten, dass es den Fluss, zum Beispiel den Rhein, wie ihn Hölderlin in seiner gleichnamigen Hymne besingt, tatsächlich gibt.⁷ Diese Überlegungen Heraklits

6 Heraklit, DK 22 B 91.

7 Im Kontext von Gedichten hat Charles de Roche diese Problematik in Zusammenhang mit der Thematik der Benennung und des Namens wunderbar in seinem Aufsatz „R(h)einentsprungenes oder Wie kommt der Rhein zu Sprache?“ (2008) anhand von Hölderlins Rheinymne nachvollzogen.

finden in einem weiteren Fragment eine noch prägnantere Formulierung, die dieses Sowohl-als-Auch treffend zum Ausdruck bringt:

In dieselben Flüsse steigen wir und steigen wir nicht. Wir sind und wir sind nicht.⁸

Gleich doppelt zeigt sich das beschriebene Sowohl-als-Auch in diesem Spruch. Sowohl der Fluss hat als geografische Entität Bestand, obwohl seine Wasser unbeständig sind, als auch die badende Person ist gleichermassen in jedem Augenblick – also bei jedem neuen Betreten des Flusses – ein neuer Mensch, wie sie derselbe Mensch bleibt. In diesem Sinn *sind* Fluss und Mensch sowohl, als auch beide *nicht sind*. Bewegt sich der Fluss, obwohl er ständig derselbe bleibt, scheinen wechselnde statische Einzelercheinungen ihren Grund in einer ständigen Dynamik zu haben. Es ist, als läge eine Kontinuität diskontinuierlichen Momenten, die zumindest zeitweilig aus dieser Kontinuität heraus zur Erscheinung gelangen, zugrunde. Eine Zeitweiligkeit, die von den menschlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Denkens bestimmt ist. Von diesem Standpunkt aus ist es, als ergäbe sich aus Diskontinuität Kontinuität und als ginge aus der Kontinuität Diskontinuität hervor.

Diese Ausgangslage resultiert meines Erachtens – und das wurde mehr erst im Nachhinein richtig bewusst – in zwei Themen- oder Fragekomplexen, die ich als Denkhorizont – der Vollständigkeit wegen und zu Orientierungszwecken – kurz umreißen möchte, ohne auf sie eingehen zu können. Zum einen: Wie lässt sich Veränderung überhaupt denken? Wie verändern sich Dinge, wenn sie doch offensichtlich gleich bleiben? Und wie bleiben Dinge gleich, wenn sie sich doch offensichtlich verändern? Wie verläuft diese Bewegung? Diese Fragen kulminieren im Rhythmus, der „*Zeitlichkeit des Vorgangs*“ der Darstellung⁹, als ihrem begrifflichen Fluchtpunkt – ein Fluchtpunkt, der allerdings qua Fluchtpunkt bloss mittelbar aufgrund der von ihm geleiteten Perspektive in den Blick kommt. Und zum andern: Wie teilt sich das Ganze auf, sodass es auf einer anderen Ebene wieder ein Ganzes gibt? Oder umgekehrt gefragt: Wie setzt sich das Ganze aus seinen Teilen zusammen? Konstituiert es sich als Summe seiner diskontinuierlichen Teile zu einem – kontinuierlichen – Ganzen oder manifestiert es sich aus einer vorausgehenden Kontinuität heraus in seiner diskontinuierlichen Erscheinung? Und bezogen auf die Frage nach dem Rhythmus: Wann und wo erfolgen Sprünge?

8 Heraklit, DK 22 B 49a.

9 Roche 2017, S. 233.

Es ist ein denkerischer und methodischer Geburtsfehler meiner nachfolgenden Untersuchungen, dass ich diese beiden Varianten geblendet vom Moment, in dem ich das geschilderte Grundproblem erstmals deutlich wahrnahm, nie hinreichend unterschieden habe. Ein Geburtsfehler, den ich auf mein anhaltend mangelndes Verständnis dieser Fragen und daraus resultierend meine mangelnde Sensibilität für sie zurückführen muss. Ein Geburtsfehler, den ich lediglich im Nachhinein wenn nicht zu korrigieren, so wenigstens – und auch nur mit fremden Worten – offenzulegen in der Lage bin:

[Ä]sthetische Form [wäre] nicht als wie immer zu verstehende Summe oder Resultante ihrer Komponenten, oder strukturalistisch ihrer Differenzen, aufzufassen, sondern als Ausdruck einer apriorischen monadischen Erkenntnis ihrer Möglichkeiten: einer *Idee der Form*. Wo es sich um ein Gedicht, ein Sprachkunstwerk, handelt, disponiert diese Idee nicht nur die strukturelle Identität des poetischen Gebildes, sondern zugleich seine substantielle in der Zuordnung von Erfahrungsinhalten zu sprachlichen Formen: Sie disponiert, anders gesagt, die *Artikulation* des Gedichts als ästhetischen Gebildes sowohl im allgemeinen Sinn seiner strukturalen als auch im spezifischen seiner sprachlichen Artikulation.¹⁰

Eine frühere und intensivere Beschäftigung mit dem von Charles de Roche vorgeschlagenen Begriff der Artikulation hätte vielleicht an vielen Stellen für mehr Klarheit gesorgt. Insbesondere erklärt Charles de Roches Entgegensetzung aber, warum die einzelnen Kapitel möglicherweise von unterschiedlichen Vorstellungen der ästhetischen Ganzheit geprägt sind, ohne dass ich diese Vorstellungen explizit zu benennen in der Lage gewesen wäre. Um dennoch diese resultierenden Fragen – und über sie hinaus zu einer klaren Antwort werde ich nach dem Gesagten selbstredend nicht kommen – wenigstens für weiterführende Überlegungen, notgedrungen ausserhalb dieses Buchs, in den Blick zu kriegen, will ich jedoch erst einmal die Grundsituation annehmen: eine gegensätzliche Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität.

Diesem Problem, das bereits Heraklit als Paradox beschrieben hatte, begegnete ich in einer modernen Ausprägung erneut, nachdem ich während meiner Beschäftigung mit dem Begriff der Form in fossilen Hohlformen¹¹

10 Roche 2017, S. 232.

11 „Wird in dicht schliessenden Schalen nichts abgelagert und löst sich nach der Verfestigung des Gesteins die Schale selbst auf, so entstehen Hohlformen.“ (Ziegler 1980, S. 46).

ein Sinnbild für Kants „bloße Form“¹² erblickt hatte. Das Fossil als ihr ebenso zentrales wie problematisches Beweisstück führte mich zur Evolutionstheorie. Zur gleichen Zeit besuchte ich zufällig die Inselgruppe Abrolhos vor der Küste Brasiliens, die für die empirische Forschung zur Evolutionstheorie einen mit den Galapagos-Inseln vergleichbaren Stellenwert hat, hatte doch bereits Darwin auf seiner Reise mit der *Beagle* dort Halt gemacht. Überdies stiess ich noch in Brasilien genauso zufällig auf Dougal Dixons *After Man – Zoology of the Future*, eine extrapolierte Zukunftsvision der Erde in 50 Millionen Jahren unter der Voraussetzung einer ausgestorbenen Menschheit. Die wissenschaftlich informierte Zukunftszoologie des Paläontologen Dixon stiess mich nicht nur einmal mehr auf die Evolutionstheorie, sondern legte mir auch ein zukunftsorientiertes Wissenschaftsverständnis nahe. Ich konnte mich diesen Zufällen nicht entziehen, zumal die Abrolhos abgeleitet sind vom portugiesischen ‚*abre os olhos*‘: Öffne die Augen – die Metapher schlechthin für Erkenntnis. Dass von dieser Zukunftsorientiertheit nicht mehr viel übrig geblieben ist, liegt an der Voreingenommenheit der Wissenschaft gegenüber allzu spekulativem Vorgehen. Umgekehrt ist die Wissenschaft dennoch stark von Zufälligkeiten geprägt, weshalb ich diese kurze Geschichte meiner Begegnung mit der Evolutionstheorie zur Illustration anführen wollte. Wie ich bemerkte, hatte die Evolutionstheorie zum ersten Mal in einem emphatischen Sinn historische Entwicklung beglaubigt – und hatte so Garantien für den Übergang von einem, so meine Bezeichnungen, vorherrschend ontologisch-metaphysischen zu einem vorherrschend genealogisch-historischen Denken sein können. Ein Übergang, den ich zwar konstatiert hatte, der mir aber bis zu meiner Beschäftigung mit der Evolutionstheorie rätselhaft – und vor allem unglaubwürdig – blieb.

Die, wie ich sagen würde, moderne Ausprägung von Heraklits Paradox zeichnete sich ab, seit im 18. Jahrhundert das emphatisch dynamische Naturwissenschaftsweltbild¹³ das vorwiegend statisch gedachte Schöpfungsweltbild allmählich zu ersetzen begann. Es liegt, und diesbezüglich greife ich

12 Kant 2006, S. 72. Kants Analyse des Geschmacksurteils, dem er einen Anspruch auf Allgemeinheit zuspricht, führt ihn zur Auffassung, dass „ein reines Geschmacksurteil weder Reiz noch Rührung, mit einem Wort keine Empfindung, als Materie des ästhetischen Urteils, zum Bestimmungsgrunde“ (Kant 2006, S. 79) habe. Das Geschmacksurteil bezieht sich auf die „bloße Form“, die gewissermassen gegenstandslos – also ohne materielle Erscheinung – ist. So interpretierte ich fossile Hohlformen, die als blosser Form keine Materie umschliessen, als eine Art Inbegriff der blossen Form Kants.

13 Vgl. Rieppel 1989, S. 84ff.

hauptsächlich auf Stephen J. Goulds monumentale historische und systematische Darstellung der evolutionstheoretischen Debatten in *The Structure of Evolutionary Theory* (2002) zurück, Charles Darwins Evolutionstheorie zugrunde, die – bis heute wirksamstes Denkparadigma¹⁴ – im 19. Jahrhundert mit der natürlichen Selektion erstmals einen plausiblen Mechanismus darlegte, wie sich die Natur selbständig entwickeln und neue Arten hervorbringen könnte.¹⁵ Auf die *Maxime – natura non facit saltum* – zurückgreifend,¹⁶ die eine der grundlegendsten Überzeugungen Darwins repräsentiert, indem in seinem vom Geologen Charles Lyell übernommenen Verständnis graduelle Veränderung gleichbedeutend mit Rationalität ist,¹⁷ setzte Darwin unter anderem voraus, dass in der Naturgeschichte eine kontinuierliche Ursache (Selektion) für die Entwicklung der Lebewesen und insbesondere für die Entstehung von *neuen* Arten verantwortlich sein müsse:

Selection becomes creative only if it can impart direction to evolution by superintending the slow and steady accumulation of favored subsets from an isotropic pool of variation. If gradualism does not accompany this process of change, selection must relinquish this creative role and Darwinism fails as a creative source of evolutionary novelty. If important new features, or entire new taxa, arise as large and discontinuous variations, then creativity lies in production of the variation itself.¹⁸

14 Ich schliesse mich der Einschätzung des Paläontologen Olivier Rieppel an, der am Ende seines Buches über die historische Entwicklung der Evolutionstheorie festhält: „Der Evolutionismus ist zu einem Weltbild der modernen Gesellschaft geworden.“ (Rieppel 1989, S. 229; vgl. auch Gould 2002, S. 99-103). Und Darwin betreffend schreibt Gould: „I need hardly stress Darwin’s impact as one of the half dozen or so most revolutionary thinkers in western history. I want, instead, to emphasize a more curious aspect of his status – his continuing relevance, indeed his benevolent hovering over almost all of our current proceedings. We may revere Newton and Lavoisier as men of equal impact, but do modern physicists and chemists actively engage the ideas of these founders, as they pursue their daily work? Darwin, on the other hand, continues to bestride our world like a colossus – so much so that I can only begin this book on the structure of evolutionary theory by laying out Darwin’s detailed vision as a *modern* starting point, a *current* orthodoxy only lightly modified by more than a century of work.“ (Gould 2002, S. 96).

15 Vgl. Gould 2002, S. 22f.

16 Vgl. Gould 2002, S. 150; auch Rieppel 1989, S. 155ff.

17 Vgl. Gould 2002, S. 148; auch Rieppel 1989, S. 122f.

18 Gould 2002, S. 149.

Darwins Kontinuitätsvoraussetzung – intuitiv plausibel: denn, erinnert sei an Heraklit, ich bleibe doch derselbe – schien zunächst am ehesten die eigenständige Entwicklung der Natur unabhängig von einer von aussen eingreifenden Macht wie Gott zu gewährleisten und besass überdies grössere Kraft der Erklärung, indem die Erklärung – als lückenlos beobachtbarer Entwicklungsverlauf – von da an irdisch zugänglich statt himmlisch entrückt war.¹⁹ Tatsächlich ergab sich aus dieser Kontinuitätsvoraussetzung jedoch ein bemerkenswertes Problem, das bereits der Titel von Darwins Hauptwerk *On the Origin of Species* deutlich macht. Während die Grundlagen der darwinistischen Evolutionstheorie – insbesondere die natürliche Selektion als fundamentales Konzept – bis heute mehr oder weniger intakt blieben, stellte die Frage – wann und wie eine neue Spezies tatsächlich auftritt – die Evolutionsbiologie vor ein Rätsel. Lebewesen haben sich, soviel scheint heute sicher, zu neuen Spezies entwickelt. Nur wie? Graduell oder sprunghaft? Lässt die Annahme einer kontinuierlichen Ursache sprunghafte Entwicklungen zu, wie sie der Fossilbericht nahelegt? Sind fehlende Zwischenformen einfach auf unzureichende fossile Konservierung zurückzuführen oder weisen sie auf eine sprunghafte Entwicklungsgeschichte hin?²⁰ Diese Fragen kulminieren letztlich in einer: Ist die graduell wirksame Selektion der einzige und wichtigste kreative Faktor in der Entwicklungsgeschichte unterschiedlicher Spezies oder gibt es andere? Sind möglicherweise Einschränkungen – „constraints“²¹ – ebenso wirksam oder gar wirksamer als die graduelle Selektion? Und sie drängen zu einer Entscheidung bezüglich einer theoretischen Grundannahme: Können kontinuierliche Ursachen zu diskontinuierlichen Wirkungen führen? Oder umgekehrt: Lässt sich aus diskontinuierlichen Wirkungen eine kontinuierliche Ursache ableiten?²² Beschäftigen sich empirische Wissenschaftler, vornehmlich Paläontologen, mit diesen Fragen, so zeigt sich das Problem bereits auf theoretischer Ebene. Innerhalb eines Kontinuums – des Kontinuums der

19 Vgl. Gould 2002, S. 100; S. 149; auch Rieppel 1989, S. 139f.

20 Vgl. Gould 2002, S. 152. Dagegen versucht Gould den Fossilbericht als positives Zeichen zu lesen, das – ohne die darwinistische Evolutionstheorie zu negieren – nach einer Modifikation der Theorie verlangt (vgl. Gould 2002, S. 39; vgl. auch Rieppel 1989, S. 139).

21 Gould 2002, S. 80.

22 Diese Problematik verweist, wie ich meine, auf eine psychologisch motivierte Erwartung, die Entsprechung fordert. Rieppel konstatiert das in seinen Erläuterungen zu Darwins Evolutionstheorie und ihren Voraussetzungen explizit: „Der Kontinuität der Ursache entspricht eine Kontinuität der Erscheinung“ (Rieppel 1989, S. 141).

Generationen – kann es prinzipiell keinen privilegierten Punkt geben, der als Ursprung – einer neuen Spezies – bezeichnet werden könnte. Die *Gleichzeitigkeit* von kontinuierlicher Entwicklung über die Zeit und diskontinuierlich voneinander – diachron ebenso wie synchron – taxonomisch abgrenzbarer Spezies gab und gibt zu denken.²³

Dieser gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität begegnete ich in der Folge auch an anderen Stellen. Beispielhaft will ich – in aller Kürze – den sogenannten Wellen-Teilchen-Dualismus des Lichts erwähnen, wie Planck und Einstein ihn Anfang des 20. Jahrhunderts in der Physik entdeckten.²⁴ Aber auch in den Geisteswissenschaften stieß ich auf dieses Problem etwa in Foucaults Forderung nach einer Geschichte der Brüche und Diskontinuitäten, wie er sie 1970 bei seiner Antrittsvorlesung am Collège de France formuliert hatte:

Die geringfügige Verschiebung, die hier für die Geschichte der Ideen vorgeschlagen wird und die darin besteht, dass man nicht Vorstellungen hinter den Diskursen behandelt, sondern Diskurse als geregelte und diskrete Serien von Ereignissen – diese winzige Verschiebung ist vielleicht so etwas wie eine kleine (und widerwärtige) Maschinerie, welche es erlaubt, den Zufall, das Diskontinuierliche und die Materialität in die Wurzel des Denkens einzulassen. Drei Gefahren, die eine bestimmte Form der Historie zu bannen versucht, indem sie das kontinuierliche Ablaufen einer idealen Notwendigkeit erzählt. Drei Begriffe, mit denen sich an die Praxis der Historiker eine Geschichte der Denksysteme anknüpfen lassen müsste. Drei Richtungen, denen die theoretische Ausarbeitung wird folgen müssen.²⁵

23 Rieppel hat dies besonders prägnant zusammengefasst: „Wie wir jetzt wissen, läßt sich unter der Voraussetzung des Kontinuitätsprinzips keine Art (Spezies) objektiv fassen, klar abgrenzen und anderen solchen Arten gegenüberstellen. Statt dessen zerfließt die Art in der Kontinuität der Generationenfolge; Arten lösen sich auf im genealogischen Kontinuum. Einzig im gleichsam dimensionslosen Zeitquerschnitt läßt sich eine Art begrifflich fassen, als räumlich und zeitlich begrenzte Fortpflanzungsgemeinschaft, die von anderen solchen Fortpflanzungsgemeinschaften durch eine Kreuzungsbarriere getrennt bleibt. Dies hatte Darwin im Sinn, wenn er von der «zeitlich begrenzten» Existenz der Arten sprach.“ (Rieppel 1989, S. 156).

24 „Licht konnte also entweder als eine elektromagnetische Wellenbewegung gedeutet werden [...] oder als bestehend aus einzelnen »Lichtquanten« oder »Energiepaketen«, die sich mit hoher Geschwindigkeit durch den Raum bewegten.“ (Heisenberg 2011, S. 7).

25 Foucault 2007, S. 38.

Zwar entwickelte Foucault keine Theorie, die explizit von der Gleichzeitigkeit einer kontinuierlichen und einer diskontinuierlichen Ordnung – eben beispielsweise einer kontinuierlichen Ursache bei diskontinuierlichen Wirkungen – ausginge. Vielmehr etablierte er sein Programm der Diskontinuität im Gegensatz zur Kontinuität. Darin widerspiegelt sich dennoch dieselbe Diskussion über die grundsätzliche Annahme von Kontinuität oder Diskontinuität der Ursache, wie ich sie bereits in den Debatten über die Evolutionstheorie als grundlegend vorgefunden habe. Der diskontinuierliche Fossilbericht stellt dort die Annahme einer kontinuierlichen Ursache zumindest in Frage, und diskontinuierliche Phänomene in der menschlichen Geschichte ziehen eine kontinuierliche Ursache gleichermassen in Zweifel. Foucaults mit Vehemenz vorgebrachte Forderung nach einer diskontinuierlichen Geschichte erlangt meines Erachtens erst als Korrektiv vor dem Hintergrund eines weitverbreiteten Paradigmas kontinuierlicher Geschichte – orientiert an „mechanische[r] Kausalität“ oder „ideale[r] Notwendigkeit“²⁶ – Plausibilität.

Das von Heraklit als Paradox dargestellte Grundproblem, wie ich es an den Anfang gestellt habe, entwickelte sich, so könnte eine zusammenfassende Hypothese lauten, zu einem vorherrschenden Denkmodell, das dem Denken ebenso Orientierung wie Problem ist. Dieses Denkmodell findet, mit mathematischem Einschlag, seine Entsprechung auch in Eggers Schrift über Poesie und Mathematik: *Diskrete Stetigkeit* (2008). Bezeichnenderweise formuliert Egger im Kontext von Zeitvorstellungen, und die Zeit lag als Problem schon Heraklits Sprüchen zugrunde, dasselbe theoretische Problem wie es der Frage nach einer Abgrenzung von Spezies innerhalb des Generationenkontinuums zugrunde liegt:

Punkte existieren im Kontinuum der Möglichkeit nach, potentiell, als mögliche Teilstellen für die Zerschneidung des Kontinuums; sie existieren nicht gegenwärtig, und das fließende Kontinuum (konkret: die Zeit) ist nicht aus Punkten zusammengesetzt; Bewegtes bewegt sich nicht sondernd, aber augenblicklich, im Nu, in beständiger Transkreation des Jetzt.²⁷

Diskrete Stetigkeit – eine Schrift, die sich im unmittelbaren zeitlichen Umfeld von *nihilum album* bewegt. Fast möchte ich sie, und „*nihilum album*“²⁸ ist darin explizit erwähnt, als nachträgliche theoretische Reflexion

26 Foucault 2007, S. 38.

27 Egger 2008, S. 140.

28 Egger 2008, S. 145.

von *nihilum album* verstehen, überführt sie doch die gestalterische Variante vorherrschend *diskreter* Einheiten (Vierzeiler) in einen hauptsächlich *stetigen* Prosatext, der diesen Gegensatz dem obigen Zitat gemäss explizit thematisiert. So weist sie durch ihre Gestaltung auf einer Ebene, bei gleichzeitigem Zerfall in zwei – *diskrete* – Bücher auf einer anderen Ebene, auf die Synthese der zunächst *diskreten* Individuen²⁹ zu einem *stetigen* Ganzen hin (ohne diese Synthese zu sein): das Denkmodell einer gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Diskontinuität und Kontinuität. Ein Denkmodell, das nach wie vor ausreichend zu denken gibt, sodass es nicht einfach als selbstverständliches Paradigma in den Wissensbestand eingehen kann. Und als solches Denkmodell, das sich aufgrund seiner paradoxen Struktur als ebenso schwer fassbar erweist, wie es sich als fruchtbarer Ausgangspunkt anbietet, verlangt es, wie mir scheint, nicht nur nach theoretischer Durchdringung und empirisch-wissenschaftlicher Beglaubigung, sondern fordert auch die Darstellungsmöglichkeiten der Kunst heraus. Eine Herausforderung, die ebenso als Schwierigkeit wie als Einladung zu begreifen ist. Es verlangt aufgrund seiner schweren Fassbarkeit geradezu nach Darstellung.

Räumlich getrennt lassen sich die einzelnen Texte in diesen Bänden klar voneinander unterscheiden (Diskontinuität) und sind sich doch hinreichend gleich (Kontinuität), sodass ich sie nicht unabhängig voneinander betrachten möchte. Die Einzeltexte wiederholen sich auf formaler Ebene trotz feinen Unterschieden. Wie Foucault das anhand von René Magrittes Bildern für die Malerei dargelegt hat, scheinen diese Einzeltexte nicht mehr dem Prinzip der Ähnlichkeit, sondern einem Prinzip der Gleichheit zu gehorchen:

Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten. Die Ähnlichkeit dient der Repräsentation, welche über sie

29 Zwei zwar marginale, aber vielsagende, terminologische Beobachtungen drängen sich mir an dieser Stelle auf. Gould verwendet in Zusammenhang mit der Evolutionstheorie die Begriffe ‚graduelle Veränderung‘ und ‚Kontinuität‘, weniger die mathematische Terminologie von Stetigkeit und Diskretheit. Die Diskretheit taucht aber als Kriterium auf, wo Gould ein Individuum zu bestimmen versucht. Interessanterweise überschneiden sich da auch die Diskretheit und die Kontinuität, indem die Abgrenzbarkeit eines Individuums von der Forderung nach seiner kontinuierlichen Existenz begleitet ist (vgl. Gould 2002, S. 602).

herrscht; die Gleichartigkeit dient der Wiederholung [Hervorhebung F.S.], welche durch sie hindurchläuft.³⁰

Während Stolterfoht Foucaults Überlegungen mittels einer Anspielung in seinen Gedichten thematisiert und die Serialität über mehrere Bände und Jahre hinweg zwar selbst unter Beweis stellt, scheint mir diese Beschreibung mehr noch auf Eggers Vierzeiler zugeschnitten. In ihrer Fülle von 3650 Einzelstücken lassen sie sich tatsächlich ohne Anfang und Ende in allen Richtungen durchlaufen. Hätten sie nicht diese klare Struktur, die – gewissermassen von aussen – mit ihrem am Jahr orientierten Raster einen künstlichen Rahmen schafft, verlöre sich jede Lektüre. Und selbst innerhalb dieser Struktur sind die Lektüreverhältnisse weit weniger eindeutig als zunächst vielleicht angenommen.

Dieser Serialität, um nun wieder die Naturwissenschaften einzubeziehen, mit ihren winzigen Unterschieden, wie Foucault sie beschreibt, begegnete ich im Spannungsfeld zwischen natürlicher Reproduktion und kultureller Reproduktion unter dem Begriff der „differentiellen Replikation“³¹ wieder. Und die sogenannte Neutralitätstheorie legt Wiederholung sogar der Veränderung von Organismen überhaupt zugrunde, sodass einmal mehr Kontinuität in der ständigen Reproduktion zu allmählicher Diskontinuität aufgrund des spontanen Entstehens neuer Fähigkeiten führt:

[Nach der Neutralitätstheorie] wird zunächst ein bereits vorhandenes Gen verdoppelt; diese Änderung des Genoms ist annähernd neutral (denn Kopieren kostet nicht viel). So entsteht eine Spielwiese für weitere neutrale Mutationen, die jetzt mit der überflüssigen Kopie herumexperimentieren. Wie ein Bastler, der nichts wegwirft, bewahrt das Genom unnötiges Gerümpel – das sogenannte jung-DNA –, an dem ohne Schaden herumgespielt werden kann, bis etwas entsteht, das sich verwenden läßt.³²

Will ich mit dieser Theorie auch nicht die Entstehung von Gedichten erklären, so verblüffen mich die Parallelen in den Denkweisen unterschiedlicher Wissensgebiete wie Biologie, Philosophie oder Literaturwissenschaft dennoch zu sehr, als dass ich sie nicht bemerkens- und bedenkenswert fände.

Diese heuristischen Parallelen scheinen mir aber nicht nur an sich bedenkenswert, sondern sie drängen sich mir auch angesichts der untersuchten

30 Foucault 1997, S. 40.

31 Rheinberger 1990, S. 134.

32 Sigmund 1995, S. 141.

Gedichtbände – weniger als Erklärungsmuster, denn als Reflexionshintergrund – auf. Alle beschäftigen sich, das stelle ich zunächst fest, emphatisch mit dem Leben.³³ Und gerade Stolterfohts *fachsprachen*, die ich als „Populationen“ bezeichne, knüpfen dabei, meiner Ansicht nach, mit ihrer formalen Gestaltung ebenso wie mit ihrem Vokabular an die biologische Herkunft des genannten Denkmodells an. Und Eggers *nihilum album*, das ich unter den Titel „Zeit-Räume“ stelle, speist sich – mit seiner Hingabe an Zahl und Zeit –, wie ich finde, aus den mathematisch-physikalischen Ursprüngen der modernen Ausprägung von Heraklits Paradox. In beiden Fällen sehe ich eine strukturelle Analogie, die einen bereichernden Blick auf diese Gedichtbände ergibt, ohne damit jedoch behaupten zu wollen, es verhalte sich hüben genau wie drüben. Dennoch scheint es mir reizvoll und erkenntniserweiternd, etwa „das geheime leben der texte“³⁴ nicht nur aus einem geisteswissenschaftlichen, beispielsweise in den Benjaminschen Kategorien der „Vor- und Nachgeschichte“³⁵, sondern auch, da die Einladung dazu besteht, aus einem naturwissenschaftlichen Blickwinkel zu betrachten,³⁶ obwohl es auch Einladungen in andere Richtungen gibt. Denn wenn die Kunst, und in diesem Fall Gedichte, ein grundlegendes Denkmodell darzustellen versucht, so besteht über dieses Denkmodell auf jeden Fall eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Gebieten. Und der Zugang zum Zwischenraum unterschiedlicher Gebiete, den dieses Denkmodell besetzt, kann aus ebenso unterschiedlichen Richtungen erfolgen. Reizvoller scheint es mir, aus der weniger naheliegenden Richtung zu kommen. Mag nun diese Einladung auch ironisch gemeint sein oder nicht: Sie birgt Bedenkenswertes. Terminologische

33 Ich möchte diesbezüglich bloss exemplarisch drei Beispiele anführen, deren Aussagekraft sich dann in den einzelnen Kapiteln verstärken wird. Stolterfohts *fachsprachen* thematisieren „lebensformen“ (Stolterfoht 2005b, S. 34). In *nihilum album* finde ich diesen Vierzeiler: „Mein Leben / floß und fließt / wie Wasser, / seiden.“ (Egger 2007, S. 40) Und Rincks *Honigprotokolle* enden so: „Wir betrachten am Ende den Körper / als Protokoll unseres Lebens.“ (Rinck 2012, S. 76).

34 Stolterfoht 2005a, S. 108.

35 Benjamin 1974b – GS I.1, S. 226.

36 Ich betrachte dabei Geistes- und Naturwissenschaften als Bestandteile derselben kulturellen Landschaft, sodass im Kontext literaturwissenschaftlicher Arbeit der naturwissenschaftliche Blickwinkel kein Ersatz für geisteswissenschaftliche Kategorien, aber eine Ergänzung ist. Überdies verfolge ich damit auch einen eigennützigen Zweck: Ich lerne etwas über einen Bereich, der mir weniger vertraut ist.

Beispiele, welche diese Einladung bekräftigen, finde ich vor allem im Kapitel zu Stolterfohts *fachsprachen*: Zucht (als Schreibpraxis), Klon (als Wiederholung der Form) oder Zelle (als räumlich abgegrenzte Anordnung). Alle Verweise auf naturwissenschaftliche Konzepte in den Kapiteln möchte ich aber lediglich im Sinn struktureller Analogie – weniger auf der sachlichen Ebene als auf der kognitiven Ebene im Umgang mit den Sachen – verstehen. Und die Entscheidung, an gewissen Stellen der naheliegenden Ironie nicht einfach nachzukommen, öffnet meiner Ansicht nach den Blick auf ungewohnte Lektürevarianten. Lektürevarianten, die ihrerseits wieder dazu einladen, das Verhältnis zwischen Literatur, Literaturwissenschaft und Naturwissenschaft genauer zu untersuchen.³⁷ Ich will also zunächst einfach einmal diese mir fruchtbar erscheinende Verbindung stark machen – im Wissen, dass sie noch genauerer Prüfung bedarf. Ich will dokumentieren, was ich in den Texten gefunden habe – und weniger, was diese Texte an sich sein könnten.

Rincks *Honigprotokolle* erweisen sich vor diesem Hintergrund zwar als ebenso bestimmt von diesem Paradox, wiewohl sie – zunächst zurückhaltend unter dem Titel des blossen „Protokollierens“ weniger die unmittelbare Darstellung anstreben, als mittels Protokollen, in meinen Augen, die nötigen Reflexionsgrundlagen zum Darstellungsproblem zu legen versuchen. Mithin erscheinen die *Honigprotokolle* vielleicht sogar als Korrektiv gegenüber den formstrengeren *fachsprachen* und *nihilum album*. Während ich bei Stolterfoht und Egger – eher an der beschriebenen Analogie von Literatur und Naturwissenschaft orientiert – sozusagen einen naturwissenschaftlichen Subtext verfolge, finde ich bei Rinck – eher geisteswissenschaftlich orientiert – einen patriarchatskritischen Subtext, den ich anhand der

37 Ansätze, wie sie Michael Gampers *Experiment und Literatur* mit der Verbindung von Naturwissenschaft sowie Literatur und Literaturwissenschaft verfolgt (vgl. Gamper et al. 2009, Gamper et al. 2010a, Gamper 2010b, Gamper/Bies 2011), widmen sich der Untersuchung dieses Verhältnisses. Sie sind aber grösstenteils historisch orientiert, indem beispielsweise Begriffe aus der Wissenschaftsgeschichte übertragen werden auf historische Situationen in der Literaturproduktion und nicht auf gegenwärtige Produktion (vgl. Wilm 2009). Ich möchte mit dieser Einleitung den Blick auf die Gegenwart öffnen. Gerade Begriffe wie das „Experimentalsystem“ (Schmieder 2010, S. 33), das bspw. Falko Schmieder von Hans-Jörg Rheinberger übernimmt und in die Literaturwissenschaft überträgt, scheinen mir zukunftsweisend, wiewohl in der Literatur und in der Literaturwissenschaft nach wie vor Einzelpersonen und -werke gegenüber dem System als Zusammenhang verschiedener Artefakte, Praktiken und Personen zumeist im Vordergrund stehen.

Poetikvorlesungen von Marlene Streeruwitz kenntlich mache.³⁸ So schaffe ich in allen drei Fällen einen Rahmen für die Lektüre. Einen Rahmen, der aber auch stark von dem geprägt ist, was ich von aussen herantrage.

Wie ich eine Möglichkeit sehe, diese gegensätzliche Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität auf Kunst und Literatur im Allgemeinen – also zunächst unabhängig von Stolterfoht, Egger und Rinck – zu übertragen, sodass ich *fachsprachen*, *nihilum album* und *Honigprotokolle* überhaupt begründet auf diese – meines Erachtens fruchtbare – Weise in den Blick nehmen kann, möchte ich anhand zweier Begriffe erklären: Praxis und Artefakt. Die skizzenhaften Überlegungen zu diesen beiden Begriffen weisen, so wie ich sie begreife, über die untersuchten Gedichtbände hinaus. Zusammengefasst ist mein axiomatischer Grundgedanke sowohl angesichts der untersuchten Texte im Besonderen als auch im Allgemeinen und zurückbezogen auf die gegensätzliche Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität: Es besteht ein zu bedenkendes Verhältnis zwischen Kontinuität (der Praxis als Ursache) und der Diskontinuität (des Artefakts als Wirkung).

Praxis

Ich glaube, denselben Versuchen zur theoretischen Vereinigung der gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität auch in der Geschichte der Ästhetik, verstanden als Theorie der Produktion (und Rezeption) von Kunst, immer wieder zu begegnen. Im selben Zeitraum, als die modernen Wissenschaften und insbesondere die Evolutionstheorie entstanden, forderte Friedrich Schlegel – und Walter Benjamin wird daran anknüpfen³⁹ – im Äthenäumsfragment 116 eine von grenzenloser Kontinuität geprägte Universalpoesie:

38 Die Lösung, den patriarchatskritischen Subtext auf diese Weise pragmatisch mit der Stimme einer Frau ohne breitere Aufarbeitung von Diskursen einbeziehen zu können, verdanke ich, auch wenn sie grundsätzlich Vorbehalte gegenüber diesem pragmatischen Vorgehen geäußert hat, meinen Gesprächen mit Dolores Zoé Bertschinger. Ich möchte das offenlegen und mich gerade hinsichtlich dieses Themas nicht mit fremden Lorbeeren schmücken.

39 In seiner Erörterung des Kunstkritikbegriffs in der Romantik hebt er die „Idee der Einheit der Kunst [...] in der Idee eines Kontinuums der Formen“ (Benjamin 1974a – GS I.1, S. 87) hervor. Es ist zumindest auf der Ebene der Rhetorik bemerkenswert, dass noch im 20. Jahrhundert in der Biologie Anstrengungen

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.⁴⁰

Ähnlich wie bei Foucaults Forderung nach einer Geschichte der Brüche nur in umgekehrter Richtung gewinnt diese Forderung ihre Plausibilität in einer Landschaft der Diskontinuität. Diese universalen Vereinigungsbestrebungen heben sich vom Hintergrund einer von traditionellen Gattungsgrenzen durchzogenen und so bestimmten Literatur ab. Überdies – und dies nur eine Bemerkung am Rande – weisen sie auf das politisch zersplitterte Deutschland, in dem insbesondere seit der Französischen Revolution allmählich republikanische Einigungsbestrebungen aufkommen. Diesen Phänomenen oberflächlicher Zersplitterung hält Schlegel eine zugrunde liegende Einheit entgegen. Eine Einheit im Namen des Lebens, dessen Kontinuität, so die Annahme, in Wahrheit alle Diskontinuitäten trägt.

Den in Gattungen eingeteilten diskontinuierlichen Einzelwerken steht, das entnehme ich Schlegels Beschreibung der Universalpoesie, das kontinuierliche Leben – als Praxis von Produktion genauso wie von Rezeption – gegenüber. Schlegel verschiebt das Augenmerk vom diskontinuierlichen – räumlich und zeitlich abgeschlossenen – Werk zu dem, woraus das Werk hervorgeht und worauf es wiederum wirken soll: das kontinuierliche Leben.⁴¹ Auf der Seite der Produktion von Kunst scheint es mir dabei um die jeweilige Praxis der Kunstherstellung – als materieller ebenso wie geistiger Lebensvollzug – zu gehen. Eine Praxis, die als – ephemerer, kaum wahrnehmbarer – kontinuierlicher Prozess dem – relativ dauerhaften, wahrnehmbaren – diskontinuierlichen künstlerischen Artefakt zugrunde liegt. Schlegels Forderung will, so scheint es mir, prinzipiell die Poesie – in ihren Werken – dieser Grundlage angleichen, indem keine Gattungsgrenzen

unternommen worden sind, „ein morphologisches Kontinuum“ (Rieppel 1989, S. 181) nachzuweisen.

40 Schlegel 1967, S. 182.

41 Die Vorstellung des „Leben[s] als biologisches Kontinuum“ (Thüring 2012, S. 10) entwickelte sich zur selben Zeit (vgl. Foucault 2001, S. 301; Rieppel 1989, S. 105f.; Völker 2009, S. 111).

mehr *diskrete* Entitäten innerhalb der *stetigen* Poesie als Lebensvollzug hervorrufen,⁴² sodass sich, um der Verdeutlichung der Analogie zuliebe in der naturwissenschaftlichen Terminologie zu bleiben, Ursache und Wirkung strukturell widerspiegeln (von Kontinuität zu Kontinuität) statt widersprechen (von Kontinuität zu Diskontinuität). Die Praxis ist dabei als kontinuierlicher Prozess begriffen, dessen Konturen nicht deutlich absehbar sind, sodass der Prozess insgesamt nicht eindeutig wahrnehmbar ist. Kurz also: Jedem Artefakt liegt eine Praxis zugrunde, die kontinuierlicher – ununterbrochen ebenso wie *langanhaltend* – ist als das notwendigerweise diskontinuierliche – räumlich und zeitlich abgeschlossene, *dauerhafte* – Artefakt.

Auf diese Struktur der Forderung Schlegels stiess ich bei Christoph Menke wieder, der sie zweihundert Jahre später seinen Überlegungen zur Ästhetik zugrunde legt (allerdings ohne auf Schlegel Bezug zu nehmen). Menke setzt dabei – spezifischer als Schlegels Leben – die Einbildungskraft als eine Art Ursache künstlerischer Produktion, denn „die Tätigkeit der Kunst [geht] durch die Freiheit der Einbildungskraft hindurch“⁴³. Ob die Einbildungskraft als Ursache in einem streng kausalen Sinn zu verstehen ist, tut für meine Zwecke wenig zur Sache. Die Übernahme der Terminologie der Kausalität dient auch an dieser Stelle lediglich der Verdeutlichung der strukturellen Analogie zu den obigen Erläuterungen hauptsächlich zur Evolutionstheorie.⁴⁴ Menkes Einbildungskraft zeichnet sich nämlich durch ihre kontinuierliche Aktivität aus:

42 Dieses umfassende Verständnis poetischer oder künstlerischer Praxis klingt in Theresia Prammers Auseinandersetzung mit Eggers Übersetzungs- und Dichtungspraxis an: „Ist „Dichtung“ eine *Seinsweise im Nichtsein*, ein *Nichts, das ist?* In jedem Fall inkludiert sie ein *Tun*, das ein Wissen voraussetzt und *die ganze Zeit* in Anspruch nimmt.“ (Prammer 2014, S. 247). Bei Jürgen Mittelstraß habe ich, zwar im Kontext des Verhältnisses von Philosophie und Naturwissenschaft, den Begriff des „praxistabilisierende[n] Wissen[s]“ (Mittelstraß 1972, S. 35) gefunden, den ich in einen Bezug zur praxisleitenden Wiederholung stelle, die meines Erachtens in der Beibehaltung einer bestimmten Form zum Ausdruck kommt – Wiederholung, die weniger einem *Warum* als einem *Wozu* verpflichtet scheint (vgl. Mittelstraß 1972, S. 56). Darauf gehe ich aber am Anfang des Kapitels zu Stolterfohts *fachsprachen* noch einmal genauer ein.

43 Menke 2013, S. 88.

44 Eine ganze Reihe von Einschränkungen und weiteren Erklärungen wäre nötig, um Menkes Beschreibung der Einbildungskraft korrekt wiederzugeben. Die Reduktion der Komplexität dient mir aber zur leichteren Verständlichkeit. Lediglich eine terminologische Präzisierung möchte ich anfügen. Menke unter-

Die Freiheit der Einbildungskraft ist das in sich unendliche Spiel der Formbildung und Formaufföschung, der Formumbildung, der Formneubildung, das deshalb kein Werk hervorbringt – weil es nichts hervorbringt, das es nicht in eben demselben Zug wieder auflöst und verwandelt.⁴⁵

Die Einbildungskraft als zugrunde liegende Ursache der Kunstproduktion, so Menkes Voraussetzung, schafft selbst nichts. In ihr zeigt sich dasselbe Problem wie beim evolutionären Kontinuum, in das – diachron – prinzipiell keine Speziesgrenzen eingezogen werden können. Genauso ist es eine theoretische Unmöglichkeit, diesen kontinuierlichen und unendlichen Umbildungsprozess an einem bestimmten Punkt zu unterbrechen, sodass sich ein Werk manifestieren könnte. Lediglich praktisch-handfeste Entscheidungen erzeugen im Spiel der Einbildungskraft eine zeitweilige Verlangsamung, die zum Werk tendiert. – Die momentan beste Erklärung für das Missverhältnis zwischen kontinuierlicher Ursache und diskontinuierlicher Wirkung in der Evolutionstheorie ist die Theorie des *punctuated equilibrium* (Punktualismus: durchbrochenes Gleichgewicht), die auch Gould vertritt. Deren kürzeste Beschreibung könnte lauten: „abrupt appearance and subsequent extended stasis“ (Gould 2002, S. 39).⁴⁶ Wechselnde Geschwindigkeiten auf der Seite der kontinuierlichen Ursache sorgen für sprunghaft erscheinende Phänomene auf der Seite der diskontinuierlichen Wirkung.⁴⁷ – Ohne das Kunst-Werk (Arte-Fakt) gäbe es jedoch keine Kunst, sodass sich der Prozess

scheidet zwischen bewusster Praxis und unbewusstem Tun (vgl. Menke 2013, S. 54), sodass er die Produktion von Kunst als Paradox zwischen unbewusstem Tun und bewusster Praxis begreift (vgl. Menke 2013, S. 88). Ich fasse dagegen unter Praxis alle menschlichen Aktivitäten – in diesem Zusammenhang insbesondere das Schaffen von Kunst – und setze sie vom Produkt der Praxis ab.

45 Menke 2013, S. 88.

46 Die Übertragung des *punctuated equilibrium* in andere – vor allem auch kultur- und sozialwissenschaftliche Bereiche, wie sie Gould anführt, eingehend zu studieren, blieb leider zu wenig Zeit. Dennoch möchte ich an dieser Stelle den Anknüpfungspunkt dafür bei Gould festhalten (vgl. Gould 2002, S. 79f.).

47 Auf die Wichtigkeit der Thematik der Geschwindigkeit hat mich, obwohl ich dem *punctuated equilibrium* lange vorher begegnet bin, das ETH-Kolloquium „Read for Speed – Geschwindigkeit und Literatur“ von Cédric Weidmann und Sébastien Fanzun 2018 dankenswerterweise aufmerksam gemacht – unsere Auseinandersetzung führte zu einer Reihe von Essays zu diesem Thema, publiziert auf delirium-magazin.ch: <https://delirium-magazin.ch/section/search/schnelle%20lyrik/was-ist-schnelle-lyrik>, zuletzt besucht: 25.01.2020.

der Einbildungskraft erst im Nachhinein durch das geschaffene Artefakt überhaupt zeigt und als Ursache der Kunst erweist. Umgekehrt entsteht kein – diskontinuierliches Werk⁴⁸ – ohne den zugrunde liegenden kontinuierlichen Prozess der Einbildungskraft. So zumindest möchte ich Menkes Gedanken in aller Kürze zusammenfassen.

Dem diskontinuierlich erscheinenden Artefakt gegenüber erzeugt die kontinuierlich tätige Einbildungskraft immer einen Überschuss. Sie geht längst über das Artefakt hinaus, wenn an ihm noch gearbeitet wird – oder werden sollte, sofern es um das Schaffen eines Kunstwerks geht. In einem ähnlichen theoretischen Kontext sehe ich deshalb Rincks Äusserungen in ihrem erstmals 2006 publizierten Essay *Ah, Das Love-Ding* – allerdings bezogen auf kollektive Arbeitsprozesse, welche die Problematik des Überschusses der Einbildungskraft aufgrund der Pluralität an Beteiligten potenzieren:

Diese wortreiche Produktion des Außenbezirks, gewissermaßen eine kosmische *banlieue* der Attituden, kann eine Dynamik entwickeln, die von den Beteiligten eine stabile Frustrationstoleranz erfordert – wenn es darangeht, sich wieder dem Produkt zuzuwenden, dem Gemeinten, dem kleinen, harten Ding in der Mitte. Selbst nachdem es sich erwiesen hat, dass man diesen beweglichen Assoziationen, diesem Überhang des Imaginären, nicht anders als melancholisch begegnen kann, wird es nicht einfacher. Im Gegenteil: Daran erinnert zu werden, dass Projektionen, derer man sich bewusst ist, nichts von ihrer Produktivität einbüßen, ist nur eine weitere Spirale der Kränkung.⁴⁹

Wie bei Menke sieht sich auch bei Rinck der Überschuss des Imaginären oder der Einbildungskraft, der aus der kontinuierlichen Tätigkeit hervorgeht, mit der Aufgabe des *Festschreibens*, im Fall von Büchern, eines – diskontinuierlichen – Artefakts konfrontiert. Sich „dem kleinen, harten Ding in der Mitte“ zu entziehen, scheint bei der Produktion von Kunst aber unmöglich zu sein. Kunst ist nur Kunst, wenn es dieses Ding gibt, und umgekehrt ist dieses Ding nur Kunst, wenn es sich – in Anlehnung an Menke – frei aus der Einbildungskraft heraus entwickelt. Das Artefakt bleibt aber letztlich im Zentrum und versammelt die „Assoziationen“ um sich, auch wenn es einer Praxis entspringt – sei diese Praxis nun der einzelne Dichter in seiner Kammer, wie

48 Menke streicht die Werkhaftigkeit der Kunst gleich zu Beginn heraus: „Es ist eine wesentliche Bestimmung der Kunst, in der Gestalt von Werken zu existieren.“ (Menke 2013, S. 17).

49 Rinck 2017, S. 134.

er Menke wohl vorschwebt, oder sei diese Praxis ein Gruppenunterfangen mehrerer Schreibenden wie bei Rinck.

Artefakt

Ob ich nun die Grenzen konzeptuell wegdenke, indem das Artefakt einen unendlichen Interpretationsraum öffnet, oder nicht: Das Artefakt selbst erscheint als abgegrenzte Einheit. Jedes Artefakt erscheint als diskontinuierliches – begrenztes – Gebilde. Und als solches will ich es als materiellen Niederschlag oder als die diskontinuierliche Kehrseite einer kontinuierlichen Tätigkeit begreifen – mag ich diese nun einer Einbildungskraft zuschreiben oder nicht.

Gerade bei Gedichten verstärkt der Medienwechsel vom gesprochenen zum geschriebenen bzw. gelesenen Gedicht die Tendenz zu dieser spezifischen Werkhaftigkeit. Die Dauerhaftigkeit verleihende Härte – eines Buchs – als Gegensatz zum ephemeren Klang spricht Rinck im obigen Zitat an. Diese Härte impliziert, so meine ich, auch Sichtbarkeit. Und die visuelle Wahrnehmung ermöglicht unmittelbar – sozusagen auf einen Blick – die Abgeschlossenheit einer materiellen Einheit aufzufassen. Kant lieferte ein ebenso erhellendes wie belustigendes, wenn auch sekundäres – denn die historischen sozioökonomischen Gründe für die Verbreitung der Lesekultur zeigen sich darin nicht – Beispiel für diesen Medienwechsel, der sich anbahnte:

Ausserdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, dass sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluss weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer, Abbruch tut; welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will.⁵⁰

Mag nun das Erklingen des Gedichts – beispielsweise als Gesang – störend sein oder nicht, die Augen – als ausschliesslich räumliches Wahrnehmungsorgan – vermögen besser als das Gehör – als ebenso zeitliches wie räumliches Wahrnehmungsorgan – (auf einmal) Grenzen zu ziehen. Das Auge selbst ist im Gegensatz zum Gehör durch das Verschliessen (und Fokussieren) als Organ in der Lage, Wahrnehmungsgrenzen zu setzen. Etwas ist im Blick

⁵⁰ Kant 2006, S. 225.

oder es ist nicht im Blick. Und es ist, sofern es die Wahrnehmungsgrenzen nicht übersteigt, meist als Ganzes im Blick oder eben gar nicht. Auch wenn das Erkennen einzelner Details vielleicht Zeit in Anspruch nimmt, so sind die Konturen doch auf einen Blick ersichtlich. Ich sehe zunächst einen Baum – und keine einzelnen Äste oder Blätter. Dieser Umstand trifft, davon gehe ich aus, auch auf kurze Gedichtformen zu – und zu diesen kurzen Gedichtformen zählen die Gedichte Stolterfohts, Eggers und Rincks in den untersuchten Bänden. Keines dieser Gedichte übersteigt in der Länge den Raum einer Buchseite. Bei Stolterfoht und Rinck beschränkt sich ein einzelnes Gedicht auf eine Seite. Bei Egger sind viele Einheiten auf einer Seite klar abgegrenzt sichtbar. Gedichte können so – insbesondere nach der Vorarbeit der konkreten Poesie⁵¹ – über figürliche Darstellung hinaus, wie sie beispiels-

51 Ich will an dieser Stelle weder historisch noch systematisch näher auf den konstatierten Medienwechsel, der mir allgemein bekannt scheint, eingehen. Aber abgesehen von paradigmatischen Titeln wie *Seb-Texte – Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten* (Weiss 1984) aus der Forschung sowie den programmatischen Texten „vom vers zur konstellation“ (Eugen Gomringer 1992a) oder „Zur Ästhetik der visuellen Poesie“ (Heinz Gappmayr 1974) aus der konkreten Poesie selbst möchte ich wenigstens anhand eines Beispiels den meines Erachtens wichtigen Bezugspunkt der konkreten Poesie illustrieren. Das vielbesprochene Gedicht „schweigen“ von Eugen Gomringer (Gomringer 1992b, S. 58) führt die Verschiebung von einem eher auditiven zu einem visuellen Paradigma exemplarisch vor Augen:

schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schwiegen
 schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen

Nicht nur fordert das Gedicht semantisch Klanglosigkeit, sondern es wechselt das Medium und macht die Negativität des Schweigens graphisch manifest. Das Schweigen wird in diesem Gedicht, als Lücke im Text, gesehen, nicht gehört. Besonders im Fall von Egger ist aber auch die mündlich-performative Tradition der konkreten Poesie mit ihrer Hinwendung zum Dialektalen, wie sie insbesondere mit H. C. Artmanns *med ana schwaoazzn dintn* begonnen hat (Artmann 1958), als Hintergrund relevant. Denn Egger arbeitet vielfach mit entlegenen und alten Dialektwörtern. Bei Stolterfoht wiederum finde ich eine Anlehnung an diese Tradition über das Mottozitat seiner Münchner Rede zur Poesie (vgl. Stolterfoht 2015b): Jandls „wuallitzaa“ (Jandl 2016, S. 107) im Gedicht „bäää“ aus dem Band *Laut und Luise* von 1966.

weise in Kalligrammen auftaucht, primär von einer grafischen – wenn auch im Gegensatz zu Kalligrammen abstrakten – Systematik bestimmt sein und über ihre formale Gestaltung Darstellungsmodi des dargelegten Grundproblems finden. Als Artefakt im Gegensatz zur Praxis zeichnet sie gerade diese klar konturierte Abgeschlossenheit aus.

Glaube ich den Gegensatz von Praxis und Artefakt deutlich gemacht zu haben, so ist die Praxis vornehmlich als konzeptuelles Gegenstück notwendig. Sie mag für die Ästhetik, verstanden als Theorie der Kunstproduktion, wichtig sein, muss jedoch nicht zwingend Berücksichtigung in der Literaturwissenschaft finden. Vielmehr gehe ich davon aus, dass das Artefakt selbst in seiner Darstellung die gegensätzliche Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität in bestimmten Fällen zu exponieren und zu reflektieren vermag – und diese Reflexion auch anstrebt. Zu diesen Fällen zähle ich die genannten Gedichtbände von Ulf Stolterfoht, Oswald Egger und Monika Rinck: *fachsprachen*, *nihilum album* und *Honigprotokolle*.

Methodik der Synchronizität

Dass die gegensätzliche Gleichzeitigkeit von kontinuierlicher Praxis und diskontinuierlichem Artefakt als Denkmodell, wie ich es aus den obigen Überlegungen gewonnen habe, über die untersuchten Gedichtbände, die sich um seine Darstellung bemühen, hinaus Bestand haben könnte, liegt auf der Hand. Vorausgesetzt, die Tätigkeit der Einbildungskraft liegt dem Schaffen des Artefakts tatsächlich zugrunde und die Tätigkeit der Einbildungskraft ist als unendliches Kontinuum treffend beschrieben. Ich will diese Überlegungen aber nicht zur These gerinnen lassen, die zu beweisen fast unmöglich ist. Schliesslich liegt die Einbildungskraft nicht in einem der Wahrnehmung zugänglichen Bereich. Über die Einbildungskraft kann ich nur spekulieren – und den Zusammenhang zwischen Einbildungskraft und Werk kann ich auch kaum zweifelsfrei darlegen. Als Analogie zum geschilderten Denkmodell mögen diese Überlegungen zur Einbildungskraft und zum Artefakt jedoch genügen. Plausibel finde ich es immerhin, dass besagtes Denkmodell auch im Begreifen von Kunst und – als Darstellungsaufgabe – in der Kunst seinen Ort findet. Vielmehr will ich zunächst also behaupten, dass die untersuchten Gedichtbände dieser gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität besonders Rechnung tragen. Und sie tun dies primär durch ihre formale Gestaltung. Sie reflektieren innerhalb des Artefakts, das einer Untersuchung materiell

zugänglich ist, dieses Denkmodell und bringen es zur Darstellung. Sofern eine Untersuchung jedoch einen poetologischen Anspruch erhebt, scheint sie mir unweigerlich von einer impliziten Kontinuität auszugehen oder diese zumindest als Hypothese anzunehmen, will sie eine Poetik nicht als gänzlich abstraktes – und damit zeitloses monolithisches – Modell beschreiben. Stotterfohts *fachsprachen*, deren Produktion sich über einen langen Zeitraum, fast als bildete ein Buch eine Generation, erstreckt, legen dies nahe. Die Untersuchung bleibt also ausgehend vom Artefakt dennoch an die Praxis zurückgebunden.

Ich brauche dementsprechend aber keine strenge Kausalität zwischen der Einbildungskraft als Ursache und dem Artefakt als Wirkung zu behaupten. An dieser Stelle reicht es mir, dass die gegensätzliche Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität als Denkmodell einmal mehr prägend scheint: Unabhängig davon, auf welche Art – ob in Kategorien der Kausalität oder nicht – ich den Zusammenhang beider beschreibe. Dennoch impliziert der Zusammenhang von der so beschriebenen Praxis und dem Artefakt eine Möglichkeit doppelter diachroner Erklärung. Weder will ich aber das Artefakt psychologisch (aus dem Leben der Autorin oder des Autors), noch will ich es aus seinen Vorgängerwerken heraus erklären. – Selbstredend sind beide – der diachrone *Längsschnitt* (longitudinal section), den ich – zugunsten eines synchronen *Querschnitts* (cross-section) vernachlässige – untrennbar miteinander verschränkt oder ineinander verflochten, wie Dougal Dixon bezüglich Evolution und Ökologie betont. Und können beide auch kaum unabhängig voneinander untersucht werden, so hätte die Doppelaufgabe einer diachronen und einer synchronen Perspektive sicher mich, wenn nicht auch dieses Buch überfordert. – Meine poetologische Lektüre siedelt sich gewissermassen, auch wenn sie mit einem synchronen Blick dem einzelnen Artefakt als materiell beschreibbarem Gegenstand zuneigt, auf halbem Weg zwischen Praxis und Artefakt an.⁵²

52 Was ich mit anderer Begrifflichkeit einkreise, scheint, so begreife ich – aufgrund eines Hinweises von Charles de Roche – erst im Nachhinein, dieselbe „Grenze“ (Benjamin 1977c – GS II.1, S. 107) zu sein, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Über zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“ mit dem Begriff des „Gedichteten“ (Benjamin 1977c – GS II.1, S. 106) belegt. An meine Lektüre von Benjamins intrikatem Versuch, gerade den auch für mich entscheidenden Lebensbegriff als Grundlage des Gedichts zu retten, ohne dabei in plumpe Biografismen zu verfallen, erinnere ich mich erst nachträglich wieder. Dies ist umso erstaunlicher, als gerade dieser Text im Kapitel zu Rincks Gedichtband *Honigprotokolle* wieder eine Rolle spielt. Diesen zweifelsohne wichtigen, wenn

Gerade bei Artefakten, die eine starke – formale – innere Systematik aufweisen, drohen, meines Erachtens, die erwähnten beiden Varianten diachroner – oder historischer – Untersuchung einseitig zu bleiben. Ebenso reizvoll und für ein Verständnis des einzelnen Artefakts unumgänglich scheint es mir, immanent ihre synchrone Systematik im Ganzen herauszustellen. Charles de Roche verdanke ich diesen methodischen Blickwinkel, der bei aller Aufmerksamkeit für das Detail das Ganze im Blick behält. Er hat in der Einleitung zu seiner *Monadologie des Gedichts* (2013) das Repräsentationsverhältnis von Gattung und Einzeltext bezogen auf die Gattungsgeschichte treffend beschrieben. Bezeichnenderweise kehrt dabei die dargelegte Kontinuumproblematik zurück:

Die Identität von Textualität und Poetizität in seiner Struktur zeichnet aber den Ort des einzelnen Gedichtes im Verhältnis zur Gattung zu dem eines Übergangsmoments in einem Kontinuum von Repräsentationen, zum Ort einer notwendigen Selbsttransgression und -transzendenz aus. Denn die strukturelle Beschreibung des poetischen Textes [...] erweist nicht nur das einzelne Gedicht, makrokosmisch, als individuellen Repräsentanten des lyrischen Genres, sondern in eins damit, mikrokosmisch, die poetische Struktur als repräsentative Totalität ihrer individuellen Momente.⁵³

Nicht nur erweist sich vertikal bzw. diachron der einzelne Text als Repräsentant einer Totalität von sich graduell unterscheidenden Texten innerhalb der Gattung, sondern horizontal bzw. synchron zeigt sich dasselbe Verhältnis innerhalb des Einzeltexts selbst, dessen Gesamtstruktur aus sich graduell unterscheidenden Bestandteilen den poetischen Text erst ergibt, indem die Bestandteile gleichermaßen für sich stehen, wie sie das Ganze repräsentieren. Insofern kehren beiden Perspektiven – der Längsschnitt „im diachronen Prinzip des Wechsels der oder Übergänge zwischen den Perzeptionen“ ebenso wie der synchrone Querschnitt in der „synchrone, systematischen, Erkenntnis der phänomenalen Gegebenheiten“⁵⁴ – auch auf der Ebene des einzelnen Werks wieder zurück. Die Rede von der Gattung droht jedoch zu verschleiern, dass gerade unter dem dargelegten Sachverhalt diese Gattung auch in ihrer Auflösung begriffen ist. Die vorausgesetzte Reproduzierbarkeit⁵⁵

auch zur Zeit der Ausarbeitung dieser Einleitung in Vergessenheit geratenen Einfluss, will ich als theoretische Referenz unbedingt nachtragen.

53 Roche 2013, S. 18.

54 Roche 2017, S. 233.

55 Vgl. Schestag 2006, 188-230; Roche 2013, S. 54-58.

fasse ich daher in jedem Fall als bloße Möglichkeit auf, deren Aktualisierung auch ausbleiben kann. Die Gattung als Grundlage ist dann lediglich ein „virtuelles Zentrum“⁵⁶, um das sich Texte gruppieren. Die Erprobung eines formalen Darstellungskonzepts beziehe ich vor dem Hintergrund der geschilderten Problemlage auf die Stabilisierung einer bestimmten Praxis und nicht auf die Erfüllung oder Erfindung von Gattungsvorgaben. Die Aggregation zu Gruppen erfolgt darüber hinaus meines Erachtens weit weniger wesentlich über äussere Zuschreibungen anhand vorliegender Texte als über Entscheidungen – also innere Zugehörigkeit. Dabei sind äussere Eigenschaften von Texten nur ein Merkmal, wenn auch ein wichtiges. Aber ebenso wichtig wären, und das öffnete den Blick auf literatursoziologische und historische Perspektiven, Affiliationen – wie Stolterfohts Entdeckung Pastiors⁵⁷ – und die damit einhergehende Aufnahme einer Praxis. Dabei spielen also im Grunde genommen weder die Grossgattung Lyrik noch Untergattungen eine relevante Rolle. Dass ich dennoch – aber so wenig wie möglich – von Lyrik spreche, ist rein pragmatisch begründet. Schliesslich dient das Wort Lyrik nach wie vor der Einordnung von Werken – nicht zuletzt auf dem Buchmarkt. Überdies verwenden die AutorInnen selbst die Bezeichnung ‚Lyrik‘, zumindest teilweise, in Bezug auf ihre Werke.⁵⁸ Alternative Bezeichnungen wie Dichtung oder Poesie wirken – im Gegensatz zum schlichten Gedicht, das ich als Bezeichnung für die besprochenen Texte meist favorisiere – vielfach etwas altertümlich und hochtrabend. In wenigen Fällen ist eine verallgemeinernde Einheitsbezeichnung nützlich. Ansonsten versuche ich, um der Pluralität in der Einheit Rechnung zu tragen, von Gedichten zu reden, statt eine vereinheitlichende Sammelbezeichnung zu benutzen.

Besonders Eggers *nihilum album* sehe ich als paradigmatischen Fall, der die dargelegte Logik auszustellen versucht, indem er 3650 einzelne und voneinander klar abgegrenzte Texte über das Ganze wieder miteinander in Beziehung setzt. Jeder einzelne Vierzeiler steht dabei ebenso für sich, wie er sich als Vierzeiler spezifischer Prägung – nämlich unverkennbar *nihilum album* zugehörig zu sein – erweist. Und jeder einzelne Vierzeiler, so mein leitender Begriff, *verortet* sich als der, der er ist, im Raster von *nihilum album* – oder in dessen Lektüren. Gerade diese Struktur habe ich bezogen auf Stolterfohts *fachsprachen* mit dem Begriff des *brandings* zu fassen versucht, indem jedem

56 Roche 2017, S. 227.

57 Vgl. Stolterfoht 2015b, S. 10ff.

58 Vgl. Stolterfoht 2012, S. 7, Rinck et al. 2011, S. 7. Bezeichnenderweise redet gerade Egger nicht oder zumindest am wenigsten von Lyrik.

einzelnen Bestandteil gewissermassen ein Kennzeichen eingebrannt wird, welches das Gedicht als den *fachsprachen* zugehörig erweist. Jedes Gedicht ist so gleichermaßen es selbst, wie es die *fachsprachen* repräsentiert. Rincks *Honigprotokolle* wiederum deute ich – mit je unterschiedlicher Gewichtung des Aspekts in den einzelnen Gedichten – als Instantiierungen eines aus vier Aspekten bestehenden *fest-schreibens*.

Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, diesen synchronen Blick auf andere Artefakte auszudehnen. Dieser doppelten methodischen Vorgabe komme ich nach, indem ich die einzelnen Artefakte einerseits nicht aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus zu verstehen versuche und andererseits durch das Untersuchen von Artefakten verschiedener Autorinnen und Autoren die Möglichkeit zum synchronen Bezug herstelle, ohne zu diesem Zeitpunkt einen zu weitreichenden Anspruch damit zu verknüpfen. Produzieren die verschiedenen Autorinnen und Autoren im selben Zeitraum, so stellen sie doch nur eine sehr beschränkte Nische und keinesfalls einen für die gesamte gegenwärtige Produktion von Gedichten repräsentativen Ausschnitt dar. Vielmehr markieren sie eine von verschiedenen, wenn auch aus meiner Sicht besonders bemerkenswerten, Tendenzen.⁵⁹

Diese Nischenhaftigkeit wirft allerdings ein Licht auf die Nischenhaftigkeit solcher Texte insgesamt. Bewegen sich die Bände – im Gegensatz beispielsweise zu Romanen – in einem marginalen und marginalisierten Bereich der Literatur, so steigt möglicherweise der Druck, Wiedererkennbarkeit zu erzeugen. Durch geschicktes *branding*, wie ich es – allerdings zunächst mit anderen Implikationen im Blick – am Beispiel von Stolterfohts *fachsprachen* herausarbeite, könnten die Texte auch eine grössere Sichtbarkeit auf einem ungeheuer unübersichtlichen Markt erlangen.⁶⁰ Eher von den Bedingungen der Darstellung und weniger von der Darstellung selbst her gedacht, könnte darin – und besonders bei Egger auch in den technischen Produktionsbedingungen – eine literatursoziologische Antwort auf die Frage nach der

59 Ich will an dieser Stelle auf einen der wenigen Sekundärtexte verweisen, die ich gefunden habe. Dieser wirft jedoch unter dem Begriff der Sprachreflexion, unter den wohl der Grossteil der nennenswerten Lyrik zu subsumieren wäre, gerade einen sehr weiten Blick auf die Gegenwart. In Indra Noëls Band zu *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005* (2007) sind Eggers *Herde der Rede* sowie Stolterfohts erstem Fachsprachenband jeweils dem weiten Blick entsprechend sehr kurze Abschnitte gewidmet.

60 In der Sendung Kulturzeit auf 3Sat spricht Oswald Egger gerade über diese Thematik des Markts, wobei er die Nischenhaftigkeit als bewusste Entscheidung darstellt (vgl. <https://vimeo.com/189665178>, zuletzt besucht: 14.07.2020).

Wiederholung liegen. Egger gestaltet seine aufwändigen Bücher selbst, was in dieser Weise erst durch die Digitalisierung möglich wurde. Er bewegt sich damit an den Grenzen des technischen Stands der Buchproduktion, was aber auch wieder die rasante Entwicklungsgeschwindigkeit der Technik offenlegt. Denn das Speichermedium CD, das bei *nihilum album* Verwendung fand, ist mittlerweile kaum mehr gebräuchlich. Gleichzeitig rührt ein Hang zur abgeschlossenen Ganzheit vielleicht von einer Welt her, „die ihre präzisen Konturen längst eingebüsst hat“, wie Roman Bucheli am 29.07.2015 in einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* über eine gegenwärtige „Lyrik-Welle“ – er bezeichnet diese „Lyrikbände“ auch als „Kleinst-Enzyklopädien“ – schrieb.⁶¹ Obwohl ich in der Untersuchung, um mir einen Zugang zu verschaffen, einiges an die Artefakte herantrage, will ich sie aber primär von innen (d. h. von ihrer Darstellung her) und nicht von aussen (d. h. von ihren sozio-ökonomischen Bedingungen her) zu begreifen versuchen. Ich will sie innerhalb ihrer Nischen betrachten.⁶² Auch wenn gerade sozio-ökonomische Überlegungen bestimmt eine hilfreiche Ergänzung – primär zur Beantwortung der Frage nach dem *Warum* – bildeten, sprengten sie den Rahmen dieses Buchs und meine Möglichkeiten. Ich möchte die Texte also weniger vor dem Hintergrund ihrer unmittelbar technischen und sozio-ökonomischen Bedingungen⁶³

61 <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/die-dichter-kommen-1.18587056>, zuletzt besucht: 20.01.2020. Vgl. auch Metz 2018, S. 81.

62 Interessanterweise spielt bei allen in irgendeiner Weise die Nische eine Rolle. Sei das, indem ich bei Stolterfoht und bei Rinck tatsächlich auf die biologische Nische zu sprechen komme (vgl. S. 106 u. S. 200). Sei das, indem bei Egger die Anordnung sichtbar – wie Nischen – Planquadrate bildet, in welchen die Vierzeiler sich ansiedeln (vgl. S. 121).

63 So versammelt bspw. der Band *Schreiben als Kulturtechnik*, 2012 von Sandro Zanetti herausgegeben, eine ganze Reihe von Grundlagentexten aus dem 20. Jahrhundert und anbrechenden 21. Jahrhundert, deren Augenmerk auf die spezifische Einbettung des Schreibens in ein soziales und technisches Umfeld gerichtet ist (vgl. Zanetti 2012). Literatursoziologische Untersuchungen im weitesten Sinn sowie das Bewusstsein für die enge Beziehung zwischen ‚Literatur‘ und ‚Gesellschaft‘ gehören seit Mitte des 20. Jahrhunderts zum Repertoire der Literaturwissenschaft (vgl. Dorner/Vogt 1994, S. 7). Literatursoziologische Untersuchungen, nach einem Paradigmenwechsel von der „Hermeneutik des Textes“ zur „Soziologie des Literatursystems“ (Roberts 1993, S. 22), wie sie einerseits im Anschluss an Luhmann und andererseits von Bourdieu (vgl. Bourdieu 2008) gemacht wurden, will ich nicht zum Thema machen. Bezogen auf die Gegenwart ist in diesem Zusammenhang bspw. Gabriele Wilds *Schillernde Wörter – Rezeptionsanalyse am Beispiel von Ulrike Draesners Lyrik* (2008) zu

des Schreibens⁶⁴, als vor dem Hintergrund einer mittelbar für diese beiden Bereiche relevanten theoretischen – auch naturwissenschaftliche inspirierten⁶⁵ – Problemlage, die ich nach wie vor als charakteristisch für den Zeitraum

nennen. Vielmehr bleibe ich einem hermeneutischen und textimmanenten Ansatz verpflichtet.

- 64 Peter Hughes, Thomas Fries und Tan Walchli schreiben im Vorwort des 2008 von ihnen herausgegebenen Bands *Schreibprozesse*: „Nachdem sich seit einigen Jahren, vor allem als Resultat von grösseren Editionsprojekten, z. T. umfangreiche Materialsammlungen ergeben haben, welche es erlauben, den Schreibprozess als Vorgang sehr viel genauer als bisher zu erfassen, drängt es sich auf, die ganz verschiedenen Erfahrungen, Fragestellungen und Resultate bei Autoren seit der Renaissance, aus verschiedenen Sprachregionen und mit literarischer wie philosophischer Ausrichtung zu sichten und zu vergleichen. Das neue Interesse für den Schreibprozess zeichnet sich dadurch aus, dass es sich nicht auf Editions kritik beschränkt (als klassische Aufgabe der Philologie), sondern grundsätzliche Positionen der künstlerischen Textgenese und der Texttheorie in Frage stellt und damit Philologie und Interpretation verbindet.“ (Hughes/Fries/Walchli 2008, S. 7)
- 65 Übertragungen naturwissenschaftlicher Konzepte in die Literaturwissenschaft, wie beispielsweise Karl Eibls evolutionstheoretisch inspirierte Ansätze (vgl. Eibl 2004; Eibl 2009), sind – abgesehen von der kurzen Phase des russischen Formalismus und seiner Orientierung weniger an naturwissenschaftlichen Konzepten als an den wissenschaftstheoretischen Grundlagen der Naturwissenschaften (vgl. Striedter 1994, S. IXff.) – mittlerweile zwar spärlich vorhanden. Allerdings bleiben gerade Eibls Ansätze zumeist einem ethologischen und kulturhistorischen Interesse verpflichtet, das Kultur – also auch die Produktion von Literatur – in einem grösseren Zusammenhang zu erklären versucht, und weniger einer spezifischen theoretischen Fragestellung im Hinblick auf einzelne Phänomene, wie ich sie in den Blick nehme. Eibl interessiert sich weniger für übergreifende, aber fundamentale theoretische Problemstellungen als für evolutionstheoretisch informierte Erklärungen (im Gegensatz zu Begründungen) des Phänomens ‚Kultur‘ im Ganzen. So schreibt er bezüglich anthropologischer Universalien: „Als gemeinsame Grundlage des Verhaltens aller Völker können wir dann einen gemeinsamen *Dispositionen*-Vorrat annehmen, der in prähistorischer Zeit angelegt wurde und der nun in unterschiedlichen Situationen zu variierendem Verhalten führt.“ (Eibl 2009, S. 64) Dagegen: „Es gehört sozusagen zum Wesen der Evolution, daß sie keine schroffen, sondern gleitende Übergänge aufweist.“ (Eibl 2009, S. 84) Bei gleichzeitiger (mit Blick auf die Theorie des *punctuated equilibrium* zweifelhafter) Voraussetzung einer kontinuierlichen evolutionären Anpassungs- und Veränderungsleistung, die ohne Unterlass wirksam ist, erzählt Eibl eine diskontinuierliche Ursache-Wirkung-Geschichte,

der untersuchten Werke begreife, betrachten. Denn gerade der Hintergrund dieser theoretischen Problemlage macht beispielsweise die Erforschung von Schreibprozessen, die gleichzeitig von Kontinuität (als Einheit eines andauernden Prozesses) und Diskontinuität (als in seiner Materialität über Textfassungen und -stufen zugängliches Phänomen) geprägt sind, überhaupt möglich und plausibel. Mit dieser theoretischen Problemlage rücken mit etwas zeitlicher Distanz zur von Hughes, Fries und Wälchli beschriebenen Situation deren theoretische Bedingungen selbst in den Blick und werden einer – eher dem *Wozu* verpflichteten – Reflexion sowohl im literarischen Schreiben als auch in der literaturwissenschaftlichen Erforschung des Schreibens zugänglich.⁶⁶

Wiewohl sich Phänomene von Kontinuität und Diskontinuität – insbesondere bei den genannten Autorinnen und Autoren – auf unterschiedlichen Ebenen, wie der sprachlichen oder der thematischen, verfolgen lassen, möchte ich das Augenmerk auf die grafisch-formale Gestaltung, jedoch unabhängig von den technisch-historischen Bedingungen, richten. Denn die klare Abgrenzung von gleichartigen Einheiten durch ihre distinkte – *discrete* – Form, legt die Grundanordnung dieser Gedichtbände als – *stetige* – Einheiten fest. Diskontinuität nehme ich beispielsweise wahr, weil die Vierzeiler bei Egger grafisch eindeutig voneinander getrennt sind. Gleichzeitig sorgt jedoch die – *stetige* – Beibehaltung derselben Form – also bei Egger der Vierzeiler – für eine klare Kontinuität. Dasselbe gilt auch für die *fachsprachen* Stolterfohts, die jedoch auf unterschiedlichen Gestaltungsebenen – Gruppe, Band, Serie – vorgehen. Und auch bei Rinck erscheinen die 66 Gedichte der *Honigprotokolle* formal sehr ähnlich, auch wenn es dort

indem die Steinzeit das Programm hervorbringt, das in der Neuzeit wirkt. Sein Ansatz ist nicht systematisch, sondern auf einem Präpillen-Niveau historisch, was ihn meines Erachtens für die Literaturwissenschaft weit weniger vielversprechend macht als bspw. Gampers Programm *Experiment und Literatur* (vgl. Gamper et al. 2009; Gamper et al. 2010a; Gamper 2010b; Gamper/Bies 2011).

66 Aus diesem Grund erachte ich auch die editionsphilologischen Diskussionen um den Werkbegriff für mein Unterfangen als wenig hilfreich. Denn diese orientieren sich eher an der diachronen Textgenese, welche die Grundlage für Buch- und Werkausgaben bildet, und weniger an der synchronen Struktur eines einzelnen Werks, das überdies als bestimmtes – und lediglich als bestimmtes (es kann aufgrund der notwendigen Unabgeschlossenheit der Produktion noch lebender AutorInnen weder Bestandteil von deren Überlieferung noch von deren Gesamtwerk sein) – Buch bereits vorhanden ist (vgl. bspw. Spoerhase 2007).

grössere Unterschiede von Gedicht zu Gedicht gibt und eine zugrunde liegende Kontinuität meines Erachtens eher über den Begriff des Protokolls gewährleistet ist.

Darstellung

Rincks *Honigprotokolle* sind im Gegensatz zu Stolterfohts *fachsprachen* und Eggers *nihilum album* in der graphischen Darstellung weniger streng. Das Augenmerk richte ich in der Untersuchung also weniger auf ein Darstellungskonzept, sondern vielmehr auf die *Entfaltung eines Begriffs des Protokollierens* als spezifische Art des Schreibens. Habe ich die einzelnen Aspekte dieses Begriffs mittels allgemeiner Analysen einmal bestimmt, so stelle ich dessen Entfaltung anhand von einzelnen *close readings* dar, indem ich mit jeder einzelne Lektüre einen Aspekt des Protokollierens verdeutliche, auch wenn sich diese Aspekte insgesamt in jedem einzelnen Gedicht überlagern. Das Kapitel gliedere ich demzufolge in einen einleitenden Teil mit drei Abschnitten, wobei ich mich auf methodischer Ebene auch noch einmal der Gattungsfrage widme, sowie entsprechend der Zahl von Aspekten eines Begriffs des Protokollierens einen Hauptteil mit vier einzelnen Gedichtlektüren (mit resümierendem Intermezzo nach den ersten beiden Lektüren), die ich in ihrer jeweils sukzessiven Entfaltung selbst wiederum protokollartig festhalte, und einen Schlussteil.

Im Gegensatz dazu richte ich den Blick bei Stolterfoht auf die langfristige Entwicklung des formalen Darstellungskonzepts, sodass mir aufgrund der Zukunftsorientiertheit dieses auf Langfristigkeit hin angelegten Konzepts die nochmalige Thematisierung der methodischen Verschiebung vom *Warum* zum *Wozu* an dieser Stelle naheliegt. Da Stolterfohts Werk *fachsprachen* sich über mehrere Einzelbände erstreckt, dient mir das *close reading* eines Gedichts aus dem ersten Band zur Schaffung einer Grundlage, auf welcher ich die *sukzessive Entwicklung des Darstellungskonzepts* aufbaue. Diese Entwicklung kann ich selbstredend nicht mehr anhand einzelner aufwändiger und platzintensiver *close readings* zeigen. Deshalb stelle ich die Weiterentwicklung der Form als Darstellungskonzept entlang der Chronologie der Einzelbände heraus. Entgegen dem anfänglichen *close reading* wird mein Blick daher *kursorischer*. In den Vordergrund stelle ich die *Analyse der spezifischen Reflexionen der Selbstreferenzialität*, durch welche sich Stolterfohts *fachsprachen* insbesondere bezüglich der Form über das Werk im Ganzen hinweg auszeichnen. Im Kapitel zu Stolterfoht ist dadurch zumindest innerhalb

der *fachsprachen*-Serie die Verbindung der diachronen (Band für Band) und der synchronen Orientierung (einzelner Band) angedeutet, sodass ich die Nische der *fachsprachen* in ihrem gegenwärtigen Zustand, wenn auch unter Ausschluss ihres Umlands, untersuche. Das Kapitel gliedere ich demzufolge in einen einleitenden Teil mit zwei Abschnitten, wo ich auf methodischer Ebene auch noch einmal auf den Formbegriff und die *Wozu*-Frage eingehe, sowie einen Hauptteil mit vier Abschnitten zu den bislang erschienen vier Fachsprachenbänden und einen Schlussteil. Überdies füge ich zur Unterscheidung dieser beiden Textarten zwei poetologische Exkurse ein, die sich Stolterfohts eigenständigen poetologischen Schriften – *Ammengespräche* (2010) und *Wurlitzer Jukebox Lyric FL – über Musik, Euphorie und schwierige Gedichte* (2015b) – widmen.

Eggers *nihilum album* wiederum zeichnet sich durch ein strenges Gesamtkonzept aus, das jedoch auf einen einzelnen Band limitiert ist. Zwar ist die Form als Darstellungskonzept zentral, doch kann ich, wie ich glaube, diese Form aufgrund einer weitgehend versperrten semantischen Lektüre lediglich anhand struktureller Elemente verstehen. Da close readings einzelner Vierzeiler also kaum in Frage kommen, konzentriere ich mich bei Egger in Anlehnung an das spezifische Darstellungskonzept eines Jahres auf die *Herausstellung von zehn besonders relevanten Strukturelementen* sowie deren *struktureller Zusammenhang*, sodass ich die Darstellungsmethodik noch einmal reflektieren werde. Im Gegensatz zu den Kapiteln zu Stolterfohts *fachsprachen* und Rincks *Honigprotokollen* leiste ich im Kapitel zu Egger primär eine idealtypische *strukturelle Analyse* als Widerspiegelung von mehrstufiger struktureller Einheit. Das Kapitel gliedere ich demzufolge in einen einleitenden Teil, in dem ich noch einmal auf die Darstellungsproblematik zu sprechen komme, sowie in einen Hauptteil mit zehn kurzen Abschnitten zum jeweiligen Element und einen Schlussteil.

In der Darstellung versuche ich der methodischen Unsicherheit Rechnung zu tragen, die eine Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur zweifelsohne begleitet. Statt also Resultate, insbesondere in Abgrenzung zu anderen Studien, die es kaum oder gar nicht gibt,⁶⁷ zu präsentieren, folge ich

67 Lediglich Monika Rinck widmet Christian Metz in seiner Monografie *Poetisch Denken* (2018) ein Kapitel. Allerdings richtet dieses den Blick auf das Werk im Allgemeinen, sodass den einzelnen Texten wenig Raum bleibt. Einen vergleichbaren Anspruch – allerdings bloss im Umfang eines Artikels im Sammelband *Der Dichter und sein Schatten* (2014) – verfolgte Theresia Prammer zu Eggers Werk.

vielmehr – ähnlich wie ich in der Einleitung ein geistiges Panorama und weniger eine Theorie dargelegt habe – den unterschiedlichen Leseweisen, sodass die einzelnen Kapitel unterschiedlich erscheinen. Ich verbinde diese unterschiedlichen Kapitel am Ende auch nicht zu einem abschliessenden Resultat oder Fazit. Vielmehr will ich die Darstellung – in einer *Poetik der Analyse*⁶⁸ – selbst zum Resultat machen, indem sie gewissermassen das essayistische Protokoll der Lektüre darstellt. Und mit dem Protokoll folge ich nicht nur begrifflich Rinck, sondern nehme Christian Metz' Befund zu Rincks Poetik auf und ernst: „Es kommt auf die jeweilige Kombination der einzelnen Sammlungsstücke an.“⁶⁹ Für mich resultiert daraus Methode im fundamentalsten Sinn: das Zurücklegen eines Wegs und die Dokumentation dieses Wegs.

Notgedrungen nehme ich damit eine gewisse Oberflächlichkeit in Kauf. Diese Oberflächlichkeit resultiert einerseits aus dem Problem, das Ganze nicht aus den Augen zu verlieren. Der Blick auf das Ganze läuft in gewisser Weise dem wissenschaftlichen Anspruch auf Genauigkeit zuwider. Das Ganze ist eben nicht die Einzelheit, die einer exakten und, unter der Voraussetzung der vorangegangenen Beschränkung auf die Einzelheit, umfassenden Untersuchung zugänglich ist. Andererseits resultiert die Oberflächlichkeit auch aus der Rohheit des Materials. Noch kaum sind besonders bemerkenswerte Aspekte, die weiterzuverfolgen sich lohnte, von vorangehenden Untersuchungen herausgestellt worden. Das Sammeln von bedenkenswerten Aspekten geht ihrer eingehenden Analyse notgedrungen voraus. Gerade in Stolderfohts *fachsprachen* finde ich beispielsweise unzählige intertextuelle Verweise, die ich im Sinn des erwähnten Sammelns von Aspekten zwar anspreche, denen ich aber in den meisten Fällen weder weiter nachgehen kann noch will. Insofern erhebe ich nicht den Anspruch, abschliessende Thesen zu belegen, sondern primär die Texte überhaupt erst auf bestimmte Weise in den Blick zu nehmen, sodass für mich das Aufzeigen eines fruchtbaren Zugangs zu diesen Texten in ihren Eigenheiten im Ganzen gegenüber wissenschaftlichen Resultaten im Einzelnen im Vordergrund steht.

68 Sandro Zanetti hat mein Vorgehen auf diese Weise treffend charakterisiert, sodass ich mich mit Freude seines Begriffs bedienen möchte.

69 Metz 2018, S. 148.

Populationen: Ulf Stolterfohts *fachsprachen*

Was sind nun die günstigsten Bedingungen, unter denen sich eine Bevölkerung rasch anpassen kann? Laut Wright sollte die Bevölkerung gross, aber in kleine Untergruppen aufgeteilt sein, die einen gewissen Populationsaustausch zulassen. So eine Struktur bietet das Beste aus beiden Welten. (Karl Sigmund: *Spielpläne*)

Es ist keine Frage, dass auch ich ein virtuoses Gedicht lieber lese als ein ambitioniert gescheitertes. Aber es erscheint mir nichtsdestotrotz immer zweifelhafter, ob die Kategorie des Gelingens, auch eines virtuoseren Gelingens, geeignet ist, mehr über ein Gedicht auszusagen, als dass ein zuvor gefasster Plan, sei er formaler und / oder inhaltlicher Art, glücklich erfüllt wurde. [...] Plan- und Pflichterfüllung sind schlechte Euphorieproduzenten. (Ulf Stolterfoht: *Wurlitzer Jukebox Lyric FL*)

Dichten, übersetzen, poetologische Reflexion

1998 erschien im Verlag Urs Engeler Editor Ulf Stolterfohts erster Gedichtband: *fachsprachen I-IX*.⁷⁰ *fachsprachen I-IX* ist aber nicht nur überhaupt Stolterfohts erster Gedichtband, sondern vor allem auch der erste Band einer bislang vierteiligen, jedoch konsequenterweise auf neun Bände konzipierten Serie von Fachsprachenbänden, die nach ähnlichem Muster angelegt sind: *fachsprachen X-XVIII* (2002), *fachsprachen XIX-XXVII* (2005) und *fachsprachen XXVIII-XXXVI* (2009).⁷¹ Aufgebaut ist der erste Fachsprachenband, wie auch die anderen drei Bände, nach einem klaren Organisationsprinzip: neun Teile – eben die *fachsprachen* eins bis neun. Jeder Teil besteht in sich zudem wieder aus neun Gedichten, die – zumindest was *fachsprachen I-IX*

70 Die ersten beiden Bände, *fachsprachen I-IX* sowie *fachsprachen X-XVIII*, erschienen jeweils in einer leicht überarbeiteten Neuauflage (2005 bzw. 2008). Im Folgenden werde ich mich auf diese Neuauflagen konzentrieren. Nennenswerte Abweichungen zur ersten Auflage stellte ich nicht fest.

71 Diese neunbändige Konzeption leite ich nicht nur aus der inneren Logik der Fachsprachenbände ab, sondern ich entnehme sie auch der Autorenbeschreibung in *NEU-JERUSALEM* (vgl. Stolterfoht 2015a, S. 102). Nach der Fertigstellung dieses Kapitels erschien 2018 im Verlag kookbooks *fachsprachen XXVII-XXIV*. Diesen Band konnte ich nicht mehr einbeziehen.

betrifft – jeweils neben teilweiser Nummerierung einen eigenen Titel tragen. Die *fachsprachen* standen aufgrund ihrer langfristigen Konzeption, die sie zu Kronzeugen meiner Untersuchung machen, ebenso am Anfang meiner Überlegungen zur Form, wie sie die ältesten der untersuchten Bände sind. Deshalb beginne ich mit den *fachsprachen* und nehme an dieser Stelle einige theoretische Bestimmungen hinsichtlich der Form vor.

Die *fachsprachen* zeichnen sich durch ein formales Gesamtkonzept aus, das ich terminologisch als *Form* bezeichne. Die einzelnen Teile dieser Form – die Blöcke aus jeweils neun gleichartigen Gedichten – nenne ich *Formate*.⁷² Der Terminus ‚Form‘ im Allgemeinen bezieht auf die äussere Begrenzung der Gedichte wie Stropheneinteilung und Vers, wobei weder Reim noch Metrum als klassische Parameter leitend sind, sondern der äusseren Begrenzung entsprechend das geometrische Erscheinungsbild eines einzelnen Formats – definiert durch ungefähre Einheitlichkeit der Verslänge und durchgängig gleiche Stropheneinteilung innerhalb desselben Formats im Besonderen. So entsteht beispielsweise das Format ‚viermal sechs‘: vier Strophen à sechs Verse.⁷³ Zur Illustration ein Schema, das drei Formate aus *fachsprachen XXVIII-XXXVI* wiedergibt (Abb. 1).

Die Form legt das Format selbst rein formal fest, ohne eine bestimmte Strophen- oder Verszahl vorzuschreiben. Sobald ein Format einmal definiert ist, müssen – der *formalen Logik* der *fachsprachen*-Gestaltung gemäss – acht weitere Gedichte diesem Format entsprechen. Ein Gedicht bestimmt die anderen ebenso wie dieses von den anderen bestimmt wird. Form beziehe ich demnach weder auf die jeweilige Verlaufsform eines Verses noch auf die innere Form des einzelnen Gedichts, sondern sie meint in meinem Verständnis die äussere Begrenzung sowohl bezogen auf das einzelne Gedicht als auch auf die Blöcke bzw. Bände. Die Form, auf diese Weise bestimmt, begreife

72 Vgl. Burdorf 2001, S. 26. Diese Unterscheidung scheint mir für Stolterfohts *fachsprachen* hilfreich. Ich werde sie aber weder für Eggers *nihilum album* noch für Rincks *Honigprotokolle* verwenden, da in diesen beiden Gedichtbänden das Format entweder, im Fall von *nihilum album*, eindeutig ist oder die Formate, im Fall der *Honigprotolle*, zu vielfältig sind.

73 Im Ganzen existieren in den untersuchten vier Bänden dreizehn Formate (geordnet nach Häufigkeit): sechsmal vier (7), viermal vier (5), viermal sechs (5), siebenmal drei (5), fünfmal fünf (5), fünfmal vier (2), viermal fünf (1), einmal zwanzig (1), einmal einundzwanzig (1), neunmal eins (1), einmal elf (1), einmal acht (1), Sonettanlehnung (1).

ich als unabhängig von ihrem konkreten Auftreten im oder am einzelnen Gedicht.⁷⁴

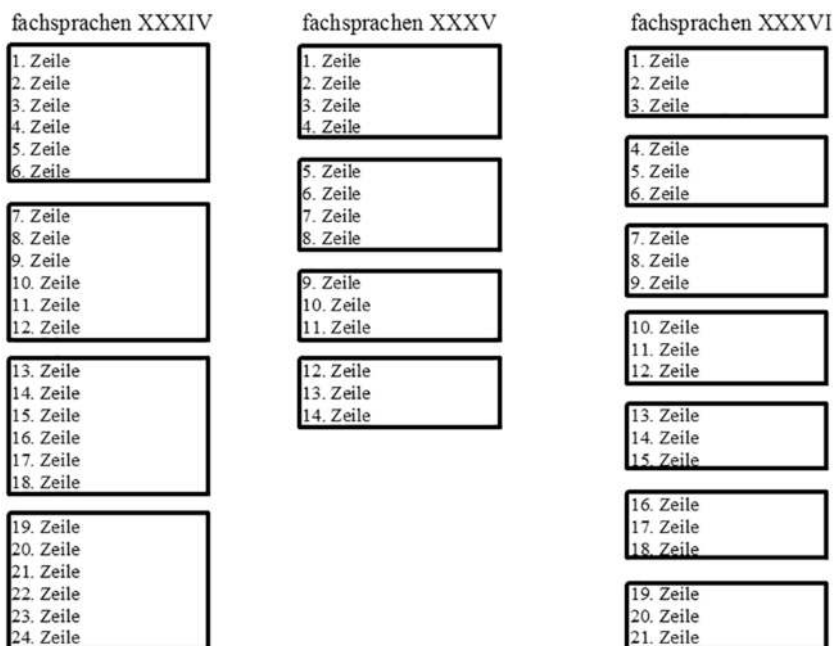


Abb. 1: Schema der *fachsprachen*-Formate ‚viermal sechs‘, ‚Sonett‘, ‚siebenmal drei‘

Aufgrund dieser ersten rudimentären Beschreibung der Fachsprachengedichte ergaben sich die beiden Grundbegriffe *Form* und *Format*. Dementsprechend lege ich in meiner Analyse den Fokus auf Funktion und Sinn der Form in Stolterfohts Fachsprachengedichten. Vor einer genaueren Analyse der Fachsprachengedichte hinsichtlich ihrer formalen Konzeption und

⁷⁴ Vgl. Burdorf 2001, S. 24; S. 34ff. Im Gegensatz zur so verstandenen Form steht die Struktur, die ich auf das innere Arrangement des Sprachmaterials beziehe. Verstehe ich Struktur, wie Burdorf dies in Anlehnung an Titzmann tut, als „Menge aller Relationen zwischen den Elementen eines Systems“ (Titzmann 1990, S. 447), so bezeichnet die Form im Zusammenhang dieser Arbeit die Grenzen dieses Systems.

deren Funktion bzw. Sinn scheinen mir jedoch noch einige andere Aspekte relevant. Eine Kontextualisierung der *fachsprachen* im Werk Stolterfohts dient zunächst der Übersichtlichkeit, sodass mein gewählter Fokus auf die Fachsprachengedichte aufgrund der seriellen formalen Konzeption verständlicher wird. Sodann verdienen auch andere kompositorische Aspekte der Fachsprachengedichte einige Aufmerksamkeit, damit ich vor ihrem Hintergrund sowohl die Frage nach der Form deutlicher stellen, als auch methodische Konsequenzen ableiten kann. Einer groben Darstellung des bislang erschienenen Werks Stolterfohts lasse ich deshalb einen kurzen Abriss des Produktionsverfahrens folgen. Mit einer Reflexion auf den Titel *fachsprachen* sowie auf das Produktionsverfahren leite ich dann wieder zur Frage nach der Form über, sodass ich die Fragestellung noch einmal präzisieren und das methodische Vorgehen klären kann, bevor ich mit den folgenden Unterkapiteln die eigentlichen Analysen sowie die Beantwortung der gestellten Fragen beginne.

Seit der Publikation des ersten Fachsprachenbands 1998 ist Stolterfohts Werk während der vergangenen rund 20 Jahre in beträchtlichem Ausmass gewachsen. Stolterfohts bislang erschienenes Werk unterteile ich grob in drei Gebiete: dichterische Texte im engeren Sinn (dichten), dichterische Texte in einem weiteren Sinn (übersetzen) und poetologische Texte. Die dichterischen Arbeiten im engeren Sinn umfassen neben der Fachsprachenserie die Gedichtbände *holzrauch über heslach* (Urs Engeler, 2007), zu dem es den von Florian Höllerer herausgegebenen *handapparat heslach* (roughbooks, 2011) gibt,⁷⁵ *Die 1000 Tage des Brueterich* (roughbooks, 2013) und den Band *NEU-JERUSALEM* (kookbooks, 2015). In den *Jahrbüchern der Lyrik* und anderen Publikationen finden sich zudem vereinzelt weitere Gedichte.

Überdies betrachte ich seine Übersetzungen als dichterische Arbeiten in einem weiteren Sinn: *Winning His Way/wie man seine art gewinnt* (Urs Engeler, 2005), *traktat vom widergang* (Peter Engstler, 2005), *J. H. Prynne – Poems | Gedichte* (zusammen mit Hans Thill: Wunderhorn, 2007) *das nomentanomanifest* (Peter Engstler, 2009), *wider die wiesel* (Peter Engstler, 2013), *Logbuch* (Wunderhorn, 2011) und *was branko sagt* (Peter Engstler, 2014). Neben eher herkömmlichen Übersetzungen, wie bspw. den beiden Wunderhorn-Publikationen, erachte ich die Übersetzungsbände der Engstler-Reihe

75 Der *handapparat heslach* fungiert als eine Art Katalog zu einer Ausstellung über Stolterfohts Band *holzrauch über heslach* (Stolterfoht 2007) im Literaturhaus Stuttgart (vgl. <http://www.literaturhaus-stuttgart.de/event/2166-2-handapparat-heslach-ulf-stolterfoht/>, 22.11.2016).

als methodisch unkonventionelle Übertragungen, die sich gleichermassen mangelnde Sprachkenntnisse wie auch auf der inhaltlichen Ebene begriffliche bzw. konzeptuelle Schwierigkeiten zur produktiven Voraussetzung machten. Letztlich ist die Aufgabe einer jeweils möglichen „versuchsanordnung also: wie man sich die eigene blödigkeit vor augen führt!“ So heisst es zumindest in der „nachbemerkung“ zum *nomentano-manifest*, das sich in dichterischer Weise und nach Stolterfohts Manier der Übersetzung von Artikeln und Aufsätzen aus der „undogmatisch kommunistischen tageszeitung *il manifesto*“ widmet. Im „ABSPANN“ des ersten Übersetzungsbands, *traktat vom widergang*, lese ich überdies: „diese kleinen einheiten habe ich mir, ohne spanisch zu sprechen und weniger mit hilfe des wörterbuchs als der anklangsmaschinerie, ins deutsche geholt und gemäss den regeln des häckselns bearbeitet.“ (Stolterfoht 2005)⁷⁶ In diesen Zusammenhang stelle ich auch den gemeinsam mit Sabine Scho entwickelten Band *Frauen-Liebe und Leben* (hochroth, 2010). Die Adaption von Adalbert von Chamisso Gedicht „Frauen-Liebe und Leben“ ist zwar keine Übersetzung im eigentlichen Sinn, doch bedient sich Stolterfoht auch hier der „anklangsmaschinerie“ und legt – im Gegensatz zu Schos Adaption – ein strukturell ähnliches, jedoch vor allem klanglich angelehntes Gedicht unabhängig von konventioneller Syntax und losgelöst von wörtlicher Semantik vor.

In weniger umfangreichem Mass besteht sein bisheriges Werk auch aus explizit poetologischen bzw. sprachtheoretischen Reflexionen: *Ammengespräche* (roughbooks, 2010) sowie seine Münchner Rede zur Poesie *Wurlitzer Jukebox Lyric FL* (Stiftung Lyrik Kabinett, 2015). Darüber hinaus hat Stolterfoht mit dem Hörspiel *Das deutsche Dichterabzeichen* – einem satirischen Text auf den Literatur- und vor allem den Lyrikbetrieb, der in Anlehnung an Pferderennen und -zucht die Preis- und somit die Wettbewerbssaison in der Lyrik sowie die Ausbildung des Dichters bis zum „Diplomabschluss“: „Das deutsche Dichterabzeichen“⁷⁷ behandelt – einen weiteren programmatischen Text publiziert. Des Weiteren betätigt sich Stolterfoht mit seiner Brueterich Press auch als Herausgeber und Verleger.

Die Konzentration auf die Fachsprachenserie ergibt sich für mich daraus, dass *fachsprachen I-IX* Stolterfohts erster eigenständiger Gedichtband ist, der, wie mir scheint, auch für Bände ausserhalb der Fachsprachenserie durchaus wegweisende Wirkung hatte. Andererseits heben, und dies ist mir

76 Dabei handelt es sich um den einleitenden Abschnitt „Tratado de palindromía“ des Gedichtbands *Karcino* (2005) des argentinischen Dichters Juan Filloy.

77 Stolterfoht 2012, S. 8.

weit wichtiger, die *fachsprachen* die bereits erwähnte formale Eigenart der Dichtung Stolterfohts besonders deutlich hervor. Schliesslich sind die *fachsprachen* – bspw. im Gegensatz zur *NEU-JERUSALEM* (verfasst im Format ‚fünfmal fünf‘) – als langfristige Serie konzipiert. Dies gilt zwar auch für seine bei Peter Engstler erschienenen Übersetzungsarbeiten, die ich – besonders was ihre Aufmachung betrifft – ebenfalls als Reihe betrachte. Allerdings sind die einzelnen Übersetzungsbände weit individueller, nehmen sie doch – soweit das innerhalb der Praxis Stolterfohts möglich ist – auf die Eigenheiten der jeweiligen Ursprungstexte Rücksicht.⁷⁸ Bei den Übersetzungen steht, so behauptet Stolterfoht, also weniger eine kompositorische als eine technische Frage – nämlich nach Varianten des Übersetzens bzw. nach der Übersetzbarkeit überhaupt – im Zentrum: „wie die beiden vorgänger traktat vom widergang und das nomentano-manifest sollten sich auch die wiesel mit problemen der übersetz- bzw. übertragbarkeit beschäftigen“ – dies lese ich jedenfalls im „nachwort“ zum Band *wider die wiesel*.

fachsprachen im Ganzen: eine erste Annäherung

Meine vorgenommene Einengung auf Stolterfohts Fachsprachengedichte am Ende des letzten Abschnitts erfordert eine weitere Fokussierung – nicht nur hinsichtlich des Materials, sondern auch hinsichtlich der Fragestellung. Diese Einengung will ich erreichen, indem ich mich zunächst – unabhängig von der formalen Anordnung – dem Produktionsverfahren in sprachlicher Hinsicht zuwende.

Abgesehen vom idiomatischen Titel, *fachsprachen*, und der dazugehörigen Aufzählung, *I-IX*, springt mir bei einem Blick auf den ersten Gedichtband Stolterfohts noch eine weitere Eigenart ins Auge: Eine kurze „Nachbemerkung“⁷⁹ am Ende listet rudimentär die Herkunft des Sprachmaterials auf. Unter dem in diesem Kontext paradox scheinenden Motto – «*You*

78 Dass Stolterfoht teilweise Rücksicht nimmt auf die Eigenheiten der Ursprungstexte, teilweise bewusst diese Rücksicht aufgibt, zeigt der Vergleich zwischen den Übersetzungen in der Engstler-Reihe und dem Wunderhorn-Band. Die Übersetzung von Prynnes Gedichten (vgl. Prynne 2007) bleibt im Gegensatz zur Engstler-Reihe dem Original möglichst nahe.

79 *I-IX*, S. 125. Zur Kennzeichnung der einzelnen Fachsprachenbände gebe ich in der Folge bloss die Nummerierung des jeweiligen Bands mit dazugehörigen Seitenzahlen an. Alle übrigen Texte von Stolterfoht referiere ich in der üblichen Weise.

may hear unidentified voices at various moments. This is a mistake – please take no notice of them.» *Skeleton Crew*⁸⁰ – finde ich so disparate Verweise angeführt wie: „Die kursiven Abschnitte des III. Teils sind Versatzstücke aus mir ziemlich fremden eigenen Gedichten.“ Oder: „Im Gedicht II/6 ganz *ohr* zumal *sie wohlverstanden* meldet sich mehrmals Otto Nebel zu Wort, besonders im Falle des «versuchten einschleich-trugs».⁸¹ Und: „Die *muttersprachen* des VI. Abschnitts⁸² verdanken ihren Titel der Zeitschrift *muttersprache*, die sich im besonderen der Sprachpflege verschrieben hat.“ Des Weiteren: „Alles Fette im V. Teil ist Hölderlin.“ Endlich auch: „Die beiden *satzstücke für gottlob frege* schliesslich sind – wie bereits im Text belegt – echter Bertrand Russell bzw. Ludwig Wittgenstein. Kein Wort von mir.“⁸³

-
- 80 Das Motto-Zitat entstammt dem sleeve des ersten von zwei Alben der amerikanischen Experimentalrock- und -jazz-Band *Skeleton Crew* (1982-1986): *Learn to Talk* (Rift 1984). Nicht nur der Titel, sondern auch der experimentelle Rock-Stil der Band mit ihrer Besetzung aus Gitarre und Cello passen zu Stolterfohts Gedichten und erklärt vielleicht insofern das Auftauchen dieses Mottos. Die gleichzeitig naiven und lakonischen opening lines des Songtextes von „Learn to Talk“ – „Learn to talk / Your friends will be amazed!“ – zusammen mit der überdrehten Musik geben meines Erachtens eine aufschlussreiche Illustration der Fachsprachengedichte Stolterfohts ab.
- 81 Trotz längerer Suche konnte ich die Referenz bei Nebel nicht ausfindig machen. Das mag einerseits schlicht dem Umstand geschuldet sein, dass die Recherche – trotz Expertenkonsultation – möglicherweise nicht umfassend genug war. Andererseits macht sich da bereits bemerkbar, dass Stolterfohts Angaben selbst vielleicht nicht akkurat sind, was Stolterfoht in der „Nachbemerkung“ zum ersten Band auch einräumt (vgl. *I-IX*, S. 125). Die Übernahme attraktiven Sprachmaterials steht demzufolge gegenüber einem bedeutungstragenden Verweis im Vordergrund, wie ich im weiteren Verlauf noch verdeutlichen möchte.
- 82 „Abschnitt“ meint hier ebenfalls „Teil“ und bezieht sich auf die mit „muttersprachen“ betitelten „fachsprachen VI“ (*I-IX*: S. 51-62).
- 83 Der erste Teil dieser Blumen für Frege entstammt einem Brief Russels an Jean van Heijenoort, der das Buch *From Frege to Gödel. A source book of mathematical logic 1879-1931* herausgegeben hat. Im Original lautet die Passage: „As I think about acts of integrity and grace, I realise that there is nothing in my knowledge to compare with Frege’s dedication to truth. His entire life’s work was on the verge of completion, much of his work had been ignored to the benefit of men infinitely less capable, his second volume was about to be published, upon finding that his fundamental assumption was in error, he responded with intellectual pleasure clearly submerging any feelings of personal disappointment. It was almost superhuman and a telling indication of that of which men are capable if

Zudem räumt Stolterfoht ein, dass die *fachsprachen I-IX* selbst nicht gänzlich oder zumindest nicht von Anfang an als eigenständiger Gedichtband konzipiert waren. Das Gedicht „*stachel und stichwort* im VIII. Abschnitt“ weist er als „so etwas wie Auftragsarbeit“ aus. Dieses Gedicht fand demzufolge erst im Nachhinein, nachdem es vorher trotz Auftrag nicht erschienen war, wie die Nachbemerkung sagt, Eingang in die *fachsprachen*. Ähnliches würde ich gemäss der Nachbemerkung auch von den beiden Gedichten „(1) mutmassliches MÜÜÜÜDE NOW“ und „(2) dann meilenweit nur mohn“, die in „*fachsprachen VII*“ unter dem Zwischentitel „*kurzes geschlinge. poren wie ein sieb*“ zusammengefasst sind, sagen. Allerdings sind diese Gedichte im Gegensatz zur „Auftragsarbeit“ „*stachel und stichwort*“ tatsächlich erschienen: nämlich im 1997 von Urs Engeler herausgegebenen Buch *Erinnere einen vergessenen Text*.⁸⁴ Selbstredend nahmen solche Auftragsarbeiten nach dem ersten Gedichtband und Stolterfohts allmählicher Etablierung zu. So

their dedication is to creative work and knowledge instead of cruder efforts to dominate and be known.” (Heijenoort 1977, S. 127) Die von Stolterfoht mit aller Wahrscheinlichkeit zitierte Übersetzung fand ich in Anmerkung 19 von Günter Patzigs *Sprache und Logik* (vgl. Patzig 1970, S. 99f.). Der zweite Teil des Gedichts ist lediglich mündlich überliefert. So soll Wittgenstein zu P. T. Geach, dem Herausgeber eines Teils seiner Vorlesungen, gesagt haben: „*The last time I saw Frege, as we were waiting at the station for my train, I said to him ‚Don’t you ever find any difficulty in your theory that numbers are objects?‘ He replied ‚Sometimes I seem to see a difficulty – but the again I don’t see it’.*“ (Anscombe/Geach 1973, S. 130) Die mutmassliche Quelle von Stolterfohts Zitat ist Joachim Schultes Übersetzung der Wittgenstein-Biografie von Brian McGuinness (vgl. McGuinness 1988, S. 144). Schulte gab mir freundlicherweise auch die nötigen Informationen zur Quellenlage.

84 Vgl. Stolterfoht 1997a; Stolterfoht 1997b. Mit Ausnahme einer kleinen formalen Abweichung erscheinen die beiden Texte im Zweitabdruck in *fachsprachen I-IX* identisch. Vermutlich zur genaueren Einhaltung der Form veränderten Stolterfoht oder der Verleger Urs Engeler den Zeilenbruch in *fachsprachen I-IX* gegenüber dem Erstabdruck verändert, was ich hier aufgrund von einer anderen Drucklegung schwer nachbilden kann:

statt. doch je nach zunge weiter dann (im urtext
anglo-schwäbisch) the swell of STÜRMER / kruges RITTER
(Stolterfoht 1997, S. 104)

statt. doch je nach zunge weiter dann (im urtext anglo-
schwäbisch) the swell of STÜRMER / kruges RITTER
(*I-IX*, S. 93).

weist *fachsprachen X-XVIII* in der „Nachbemerkung“ bereits vier Gedichte als Auftragsarbeiten für vier unterschiedliche Projekte aus.⁸⁵ In der „Nachbemerkung“ von *fachsprachen XXVIII-XXXVI* heisst es dann pointiert: „Bei fast allen in diesem Band enthaltenen Gedichten handelt es sich um Auftragsarbeiten – nur Teil XXXIV entstand aus freien Stücken.“⁸⁶ Im Vergleich zur Nachbemerkung von *fachsprachen I-IX* ist diese Nachbemerkung auch um das Dreifache angewachsen, obwohl bloss die Erstveröffentlichungsnachweise als „eine Art Dankeschön“ (*XXVIII-XXXVI*, S. 124) für die Aufträge aufgelistet sind – gleichermassen anstelle von Verweisen auf die Materialherkunft der Gedichte wie anstelle von Kommentaren zum Produktionsverfahren.

Im Gegensatz zu den Erstveröffentlichungsnachweisen in *fachsprachen XXVIII-XXXVI*, wo dies zumindest der Fall zu sein scheint, sind die Verweise auf die Materialherkunft in der Nachbemerkung von *fachsprachen I-IX* natürlich keinesfalls vollständig und legen insbesondere Stolterfohts Quellen oder eher Steinbrüche bloss selektiv und in den meisten Fällen nur ungenau offen. Ganz allgemein mache ich dennoch über alle bislang erschienenen Fachsprachenbände hinweg eine Anzahl unterschiedlicher Modi des Zitierens und Kompilierens von Bruchstücken und Versatzstücken aus. So ist das Sprachmaterial in den Gedichten manchmal als Zitat gekennzeichnet (wenn auch ohne Literaturangabe), manchmal nicht.⁸⁷ Stolterfoht schreibt

85 Vgl. *X-XVIII*, S. 125.

86 *XXVIII-XXXVI*, S. 124.

87 Zur Veranschaulichung eine rudimentäre Auflistungen unterschiedlicher Fälle von Zitaten:

- A. Gekennzeichnetes Zitat: „fachsprachen I“ – „gegebenenfalls «spastisch zügelnd»“ (*I-IX*, S. 23).
- B. Nicht gekennzeichnetes Zitat: „fachsprachen XIX“ – „wo die wilden kerle dichten“ (*XIX-XXVII*, S. 20)
(Abwandlung des bekannten Kinderbuchtittels *Wo die wilden Kerle wohnen* von Maurice Sendak, erschienen 1963 bei Harper & Row, 1967 deutsch bei Diogenes)
- C. Gekennzeichnetes Zitat mit scheinbarer Autorenangabe: „«stört die chemie» (john mcvie)“ (*XXVIII-XXXVI*, S. 47)
(Nennung eines Autorennamens wahrscheinlich aufgrund des Reims: Mutmasslich der Englische Bassist der Band Fleetwood Mac, möglicherweise eine übersetzte Aussage)
- D. Gekennzeichnete Stimmen: Russell und Wittgenstein in „zwei satzstöcke für getlob frege“

am Anfang der „Nachbemerkung“ folgerichtig: „In viele der Gedichte sind Zitate eingearbeitet, aber nicht immer als solche kenntlich gemacht. Oftmals war oder ist mir heute ihre Herkunft unbekannt. Aus Gründen der Redlichkeit seien hier zumindest die Fälle aufgeführt, in denen sich Texte, über das eigentliche Zitieren hinaus, eines fremden Materials bemächtigen“⁸⁸. Dann folgen die erwähnten sieben Verweise, von denen ich oben einige angeführt habe.

In den Hinweisen, die unter dieser Bemühung um Redlichkeit aufgelistet sind, scheinen mir mehrere Stichworte – wie „Versatzstücke“ oder „Sprachmaterial“ – paradigmatisch für das Produktionsverfahren Stolterfohts. Auch wenn ich der „Nachbemerkung“ nicht den Status uneingeschränkter Zuverlässigkeit zubillige, zeigt sich mir in ihr die grundsätzliche Problemstellung bei einer Annäherung an die Fachsprachengedichte. Stolterfoht macht nicht nur deutlich, dass er sich über diese „fremden eigenen Gedichte“ hinaus verschiedenster „Versatzstücke“ bedient hat. Schliesslich gibt er am Ende des letzten Verweises sogar zu: „Kein Wort von mir.“ Sondern seine eigenen Gedichte bilden selbst, da sie Eingang in die *fachsprachen* gefunden haben, bereits eine vorausgehende – dichterische – Fachsprache und werden dadurch für das Schaffen Stolterfohts – genauso wie viele andere Texte – zu „Sprachmaterial“. Aus diesen Gedichten, die wohl unbekannt bzw. nicht publiziert sind, zitiert Stolterfoht, um sie im Teil „fachsprachen III“ wiederum selbst als eine Fachsprache auszustellen. So befand sich Stolterfoht bereits in den *fachsprachen*, noch bevor der erste Band – *fachsprachen I-IX* – erschienen war. Die Doppelbödigkeit des Titels *fachsprachen* wird dadurch sofort und besonders deutlich: Sind nun Stolterfohts Gedichte selbst Fachsprachen oder sind die Gedichte bloss aus Elementen ihnen vorausgehender Fachsprachen gebaut, um diese Fachsprachen mit einer „parodierenden Kritik“⁸⁹, wie Michael Braun in einem Kurzkomentar zu Gedicht „(6)“ aus „fachsprachen X“ schreibt, aus- und blosszustellen?

Die „Nachbemerkung“ charakterisiert das Verfahren jedenfalls weitgehend. Stolterfoht bedient sich einer *Collage-Technik*. Oder in den Worten

E. Nicht gekennzeichnete Stimmen: „fachsprachen XXIV“ (*XIX-XXXVII*, S. 83) – „anderer- [/] seits fällt kein sperling vom himmel ohne dass der dichter [/] es sieht.“

(abgewandelte Stimme des niederländischen Autors Willem Frederik Hermans, der gesagt haben soll, es dürfe in einem Roman kein Spatz vom Himmel fallen, ohne dass es Folgen für die Handlung habe).

88 *XXVIII-XXXVI*, S. 125.

89 Braun 2009, S. 247.

des Gedichts „(7)“ aus „fachsprachen XXXIII“: „zum programm: bedrängende collage aus entsemantisierten [/] partikeln“⁹⁰. Zwar nehme ich an, dass das Material unterschiedlichsten Kontexten entstammt. Allerdings zeigen sich mir durchaus bestimmte Vorlieben. Die gehäuft auftretenden Nennungen von Namen wie Frege, Russell oder Wittgenstein⁹¹ über alle Fachsprachenbände hinweg beispielsweise lassen mich auf ein besonderes Interesse an Sprachphilosophie und moderner formaler Logik schliessen. Ob nun das Interesse an konsequenter formaler Gestaltung zur formalen Logik führt oder ob das Interesse an formaler Logik eine solche Gestaltung nach sich zieht, mag schwer zu klären sein. Frappierend finde ich dennoch ihre Korrelation. *Formale Logik* jedenfalls ist in den Fachsprachengedichten sowohl inhaltlich beispielsweise durch die Nennung von Logiker-Namen als auch formal durch die konsequente Gestaltung am Werk. Darüber hinaus kommt mit Blick auf die Auftragsarbeiten bei mir auch der Verdacht auf, dass ganz verschiedene oder hinsichtlich ihres Materials sogar disparate Gedichte, was ich ebenfalls kaum als neu bezeichnen möchte, erst im Nachhinein zu einem Fachsprachenband *kompiliert* wurden. So weit, so trivial: Viel ist damit jedoch noch nicht über Stolterfohts Fachsprachengedichte gesagt, auch wenn es mir wichtig erscheint, diese kompositorische Voraussetzung als Bestandteil der Fachsprachengedichte festzuhalten. Insbesondere die Form, glaube ich, findet im so beschriebenen Produktionsverfahren der Fachsprachengedichte noch keine Begründung. Das Kompilieren von Versatzstücken wäre, wie ich meine, auch völlig unabhängig von der eigenartigen Form der Fachsprachengedichte möglich.

Die unwillkürliche Entscheidung, mich Stolterfohts Fachsprachengedichten von der Peripherie in doppeltem Sinn – nämlich vom Titel und der Nachbemerkung – her zu nähern, kommt nicht von ungefähr. Neben dem bereits erwähnten Produktionsverfahren, das die Nachbemerkungen offensichtlich ausstellen, zwingt mich die Fülle an präsentiertem Material insgesamt auch zu einer allmählichen Eingrenzung. Aufgrund der enormen

90 *XXVII-XXXVI*, S. 83.

91 Frege scheint mir Stolterfohts Liebling unter den Logikern zu sein. Unter den unzähligen Nennungen von Philosophen und Wissenschaftler taucht der Name Frege am häufigsten auf: *I-XI*, S. 49, S. 121; *X-XVIII*, S. 29, S. 102; *XXVIII-XXXVI*, S. 32, S. 91, S. 94, S. 9. Zumindest Wittgenstein ist ihm jedoch dicht auf den Fersen: *I-IX*, S. 121; *X-XVIII*, S. 106; *XIX-XXVII*, S. 54; *XXVIII-XXXVI*, S. 94, S. 115. Russel erhält dann nur noch zweimal Raum: *I-IX*, S. 121; *XXVIII-XXXVI*, S. 91. Hinzu kommen dann beispielsweise noch Peirce (*XXVII-XXXVI*, S. 44) und Searle (*XIX-XXVII*, S. 34; *XXVIII-XXXVI*, S. 94).

Materialfülle verliert sich mein Blick nämlich – augenblicklich – in der Vielzahl von möglichen Anhaltspunkten. Oder entsprechend den Worten aus dem Gedicht „deklaration des *wust*“ aus „fachsprachen XXXV“: Der auf unterschiedlichste Art und Weise näher charakterisierte „*wust*“ – „vollwust“, „not-wust“, „trug-wust“ – an mehr oder weniger Gewusstem raubt mir die Orientierung. Da entdecke ich „zitatpfeile zuhauf“ und im bemerke „nöcher denkspeck im köcher.“⁹² Und auch wenn die „Nachbemerkung“ im Ganzen, wie ich dargelegt habe, erhellend ist, verstellt sie im Einzelnen doch eher den Blick, glaube ich, und richtet die Aufmerksamkeit auf lauter falsche oder zumindest periphere, vielleicht sogar tote Fahrten.⁹³

Wichtiger als die korrekten Nachweise scheint mir ohnehin Stolterfohts Thematisierung und Reflexion des Zitierens überhaupt zu sein. Denn Literatur, so eine jedenfalls häufige Annahme, zeichnet sich gerade nicht durch pedantische Quellenangaben aus, sondern durch eine weit freiere *intertextualité* (Julia Kristeva). Zum einen gründet dieses Zitieren, nehme ich an, in einem bestimmten popkulturellen Verfahren, das Stolterfoht selbst in der *Wurlitzer Jukebox* anhand seiner Erfahrung mit einem Text Friederike Mayröckers – „Winter-Text mit Automatik“ – beschreibt. Für die Frage nach der Zitatgeste bezeichnend referiert er Diederich Diederichsens *Über*

92 *XXVIII-XXXVI*, S. 103.

93 Die – wissenschaftliche – Redlichkeit fordert mich zwar auf, allen Spuren nachzugehen und diese sowohl von ihrer Herkunft her auszuweisen, als auch in ihrer Funktion zu bestimmen. Der lediglich pauschale Hinweis (aus dichterischer Redlichkeit) beispielsweise, „Alles Fette im V. Teil ist Hölderlin“, hilft dabei aber kaum weiter, wären mir doch die Textstellen aufgrund von Hölderlins eigentümlichem Sprachduktus früher oder später ohnehin als Zitate, wenn nicht gar sofort als Hölderlin-Zitate, aufgefallen. Der explizite Nachweis dieser Zitate jedoch stellte für mich in meiner wissenschaftlichen Arbeit, und dies ist für Stolterfohts Sprach- und Zitierwut bloss ein Beispiel, angesichts der Handschriften Hölderlins einen erheblichen Aufwand und eine noch deutlich schwierigere Aufgabe dar, als vermeintliche Textstellen im vierhundertseitigen Kurzgeschichten-Band *Skeleton Crew* von Steven King zu suchen (King 1985), nur damit ich im Nachhinein feststelle, dass das erwähnte Zitat am Anfang der „Nachbemerkung“ von der *Band Skeleton Crew* stammt. So gerieten mir Nachforschungen zu den Querverweisen, Anspielungen und Zitaten zu einem zeitraubenden Rätselraten. Und wer die Handschriften Hölderlins nicht wirklich gut kennt, wird ohnehin verloren sein, obwohl das von Hölderlin übernommene Sprachmaterial in den Gedichten Stolterfohts als solches gekennzeichnet ist. Ohne Charle de Roches Hilfe jedenfalls wäre ich wohl heute noch auf der Suche nach den Zitaten.

Pop-Musik, ohne die betreffende Stelle in Diederichsens Buch mehr finden zu können – „auch nach dreimaligem Durchblättern des kompletten Buchs nicht“⁹⁴. Diederichsen, so Stolterfoht, spreche also davon,

dass sich das Begehren des Hörers nicht auf einen ganzen Song richtet, sondern auf kleine, diskrete Momente, das kurze Umkippen der Stimme, das Erklingen eines Glöckchens im Hintergrund, auf marginale Phänomene, die gleichwohl als Fetisch funktionieren und derentwegen man das ganze Lied immer wieder hören möchte – während man tatsächlich doch nur diesen einen Effekt wieder und wieder erleben will. So geht es mir mit den Texten in Friederike Mayröckers ›Tod durch Musen‹: Ich lese sie seit vielen Jahre immer wieder aufs Neue, aber eigentlich will ich nur die Kicks, die mir diese Fetische verschaffen: »ist bei weitem Dagobert«, »hat auch Genie-Auge«, »hast neunte serenade?«, »seit Scharen gerettet«, oder, ein Beispiel aus dem vorletzten Gedicht des Bandes mit dem Titel ›text mit den langen Bäumen des Webstuhls‹, das beginnt mit »... stokowski signalisierte tropfenweis / sigmaringen« – für mich der Inbegriff des lyrischen Fetischs und Objekt der allergrössten Begierde. Ich sage es immer wieder vor, und verstehe nichts – und verstehe doch alles. Vor allem Verstehe ich, dass mich diese vier Wörter unglaublich glücklich machen. (*Adorno got it right, unfortunately!*)⁹⁵

Mit der bedauernden ‚Nachbemerkung‘ zu Adorno am Ende dieses Zitats zeigt sich mir diese Passage genau wie die „Nachbemerkung“ zum ersten Fachsprachenband als recht redlich – und setzt dem postmodern-dekonstruktivistischen Gestus der Ironie und der omnipräsenten „parodierenden Kritik“⁹⁶ bei aller Verspieltheit doch auch einige Ernsthaftigkeit entgegen. Und sie legt zumindest nahe, was es mit dem Zitieren und Kompilieren von Versatzstücken auf sich haben könnte: Popkultur – das Würdigen alter Fetische und das Erzeugen neuer.⁹⁷ Authentizität, und auch das scheint mir das Zitieren deutlich zu machen, ist in diesem Kontext längst keine

94 Stolterfoht 2015b, S. 21.

95 Stolterfoht 2015b, S. 21f.

96 Braun 2009, S. 247.

97 Bei der von Stolterfoht referierten Passage aus Diederichsens Buch handelt es sich mit grösster Wahrscheinlichkeit um den Abschnitt über „Begehrensursachen: Klang-Fetische und die Thermodynamik des Sound“ im Kapitel „Vokabular: Totem-Sound, Melodietypus, Sounddesign“ (vgl. Diederichsen 2014, S. 115ff.). Konnte ich diese Stelle aufgrund des bereits im Abschnittstitel genannten Fetischs unschwer finden, so rückt Stolterfohts Geste, seine Anlehnung an die Popmusik noch verstärkend, in die Nähe des nächsten Kapitels in

bestimmende Kategorie mehr – und Originalität entpuppt sich als relative, aber sicher nicht als absolute, sondern allenfalls als genauer zu bestimmende.

Diese mittlerweile gängige popkulturelle Collage- und Zitierpraxis⁹⁸ liefert mir die nächstliegende Erklärung für diese Reflexionsgeste. Mag sie intendiert sein oder nicht: Sie ist auf jeden Fall ein Effekt dieses verspielten Produktionsverfahrens. Sie lässt sich aber ebenso über den Titel *fachsprachen* erschliessen. Programmatisch scheint dieser mit seiner Anspielung auf die Wissenschaft (korrektes) Zitieren einzufordern. Überdies evoziert er den Bereich wissenschaftlicher Experimente, deren Erkenntnisbezogenheit sich auf experimentelle Gedichte überträgt. Experimentelle Gedichte, so eine vorläufige Bestimmung, die ich im weiteren Verlauf noch präzisieren möchte, betrachtet Sprache nicht als Mittel zur Erkenntnis bzw. zu deren Darstellung, sondern als Gegenstand der Erkenntnis selbst. Sie verschafft sich mit der Reflexion des Zitierens einerseits Transparenz über ihre eigenen Produktionsmechanismen (in Analogie zur Versuchsanordnung im wissenschaftlichen Experiment), andererseits stellt sie ein bestimmtes Verhältnis zwischen wissenschaftlicher und dichterischer Sprache her. So befinden sich Stolterfohts *fachsprachen* und die Fachsprachen der Wissenschaft in einem Verhältnis des gegenseitigen Zitats und demonstrieren dadurch möglicherweise ihre jeweilige Angewiesenheit. Schliesslich bedingen sich die *fachsprachen* und die Fachsprachen (der Literaturwissenschaft) gegenseitig, zumindest (auch wenn dies nicht für alle Gedichte gelten muss) im Fall von Stolterfohts Fachsprachengedichten.⁹⁹

Entsprechend dem Hinweis – „In viele Gedichte sind Zitate eingearbeitet, aber nicht als solche kenntlich gemacht“ – ist die Frage nach der „Herkunft“ des verwendeten Sprachmaterials, in seinen Gedichten gegenüber der Geste des Zitierens für mich zweitrangig – zumal ihm diese Herkunft mittlerweile vielfach unbekannt zu sein scheint. Und Stolterfoht selbst spricht sich in seiner Münchner Rede zur Poesie in diese Richtung aus, wenn er Oskar Pastiors Gedicht „Abendlied“ liest:

Diederichsens Buch: „Performance und Pose: Das Theater der Pop-Musik“ (vgl. Diederichsen 2014, S. 133).

98 Thesen zum Ende der Popkultur sind bekannt – so beispielsweise für die Popmusik Simon Reynolds Befund der *Retromania* in seinem gleichnamigen Buch (vgl. Reynolds 2011, S. ix).

99 Dieses chiasmatische Verhältnis gegenseitiger Angewiesenheit von *fachsprachen* und Fachsprachen habe ich in meinem Aufsatz „Ulf Stolterfohts *fachsprachen*. Die eigentümliche Unpersönlichkeit von Form und Erkenntnis“ (Schwitzer 2019b) genauer erläutert.

Jeden dieser Sätze hat es, in dieser rhythmischen Struktur, aber in einer anderen semantischen Realisierung, irgendwann einmal gegeben, wir aber müssen uns nun, um Oskar Pastiors Gedicht richtig zu verstehen, nicht auf die Reise begeben und die ursprünglichen Sätze zu finden versuchen – es reicht völlig, die der rhythmischen Struktur eingeschriebene Geste zu identifizieren: konstatierend, belehrend, romantisierend, bedauernd, verordnend, entschuldigend usw., und man hat schon sehr viel begriffen.¹⁰⁰

Ganz entsprechend den Überlegungen Stolterfohts zu Pastiors Gedicht scheint mir für die Fachsprachengedichte (und wohl ganz allgemein für Stolterfohts dichterische Arbeit im weitesten Sinn) zu gelten, dass ihre Eigenart weniger in den weitverzweigten Verweisungen des Materials und einem möglichen damit verbundenen Aussagegehalt zu suchen ist (die Logik der Zitatgeste erschliesst sich den obigen Ausführungen gemäss auch unabhängig vom zitierten Gehalt) als vielmehr in der Art und Weise, wie dieses Material – sowohl formal (Aussenarchitektur), als auch strukturell (Innenarchitektur) – angeordnet ist. Aus den angeführten Gründen verzichte ich auch darauf, mögliche Zitatfunktionen im Einzelnen zu analysieren und entsprechend zu kategorisieren. Denn bemerkenswerter als eine Ausdifferenzierung der Collage-Modi erscheint mir in jedem Fall die Form dieser Gedichte. Strenge und Beharrlichkeit des Vorgehens hinsichtlich der Form sind über alle Fachsprachenbände hinweg allemal augenfällig¹⁰¹ – trotz ihrer

100 Stolterfoht 2015b, S. 12.

101 Die formale Anordnung ist im ersten Band, *fachsprachen I-IX*, weitgehend durchgehalten. Bloss an einer Stelle mache ich einen formalen Bruch aus, den ich jedoch eher als über die Form selbst ausgedrückte Ironie gegenüber der Form betrachte. Er entspricht durchaus noch im Ansatz der formalen Vorgabe. Das zweite Gedicht von „das geheime leben der texte“ aus „fachsprachen VIII“ reduziert die Form in der letzten Strophe von vollständigen Vierzeilern auf die blosse Andeutung – und dem Gedicht entsprechend „möglichkeit“ – ganzer Zeilen:

„(g) die
möglichkeit
von
krähen“

Im zweiten Fachsprachenband, *fachsprachen X-XVIII*, erscheinen zudem die ersten drei Gedichte von „fachsprachen XI“ gegenüber den anderen sechs Gedichten in etwas freierer Form. Sie bleiben aber bis auf die Zeilenlänge weitgehend innerhalb der Form. In *fachsprachen XIX-XXXVII* taucht mit

Witzigkeit und des vehementen Versuchs, „Langeweile“¹⁰² um jeden Preis zu vermeiden: „Es darf nicht langweilig werden! Es darf auf gar keinen Fall langweilig werden!“¹⁰³ Festhalten will ich allerdings, dass die Fachsprachengedichte sich ihres „Produziertseins“¹⁰⁴ bewusst sind und dieses Bewusstsein auch selbstreflexiv ausstellen.

Mag in den jeweiligen Fällen die Anordnung in „Vierzeilern“ auch „einer gewissen Willkür“¹⁰⁵ entspringen, wie Braun im bereits erwähnten Kommentar zu Gedicht „(6)“ aus „fachsprachen X“ festhält. So birgt dieser Hinweis allein wenig Erklärungskraft für die formale Eigenart der Fachsprachengedichte im Ganzen. Aufgrund der bereits beschriebenen Unabhängigkeit vom einzelnen Gedicht kann ich weder Form noch Format aus einem einzelnen Gedicht ableiten. Ebenso wenig orientieren sich beide eindeutig an historischen Vorbildern, auf die ich für eine Erklärung zurückgreifen könnte.¹⁰⁶

„fachsprachen XXVI“ darüber hinaus ein- bis zweizeiliges Strophenformat auf, das innerhalb der jeweils neun Strophen die Zeilenzahl variiert. „fachsprachen XXXIII“ aus dem vierten Band, *fachsprachen XXVIII-XXXVI*, erlaubt sich ebenfalls eine kleine Freiheit, indem Stolterfoht in den Gedichten „(8)“ und „(9)“ bei gleichbleibender Strophenanordnung die Zeilenlänge flexibler handhabt.

102 Stolterfoht 2015b, S. 15.

103 Stolterfoht 2015b, S. 16.

104 Szondi 1978, S. 286. Szondi übernimmt die Rede von der „Logik des Produziertseins“ aus Adornos Aufsatz über „Valéry's Abweichungen“ (vgl. Adorno 1990b, S. 159).

105 Braun 2009, S. 247.

106 Natürlich ist Stolterfoht nicht der erste, der sich dieser Art von Form bedient. Das macht nicht zuletzt Stolterfoht selbst deutlich. So führt er beispielsweise Gedichte von Oskar Pastior und Helmut Heißenbüttel an, die dasselbe formale Erscheinungsbild aufweisen (vgl. Stolterfoht 2015b, S. 10; S. 30). Gerade das Format ‚siebenmal drei‘, in dem das nachfolgend besprochene Gedicht verfasst ist, verstehe ich im Kontext der Münchner Rede zur Poesie als Hommage an Pastiors *Wechselbalg* (Pastior 1983) – ein Gedichtband, der – wenn auch bei unterschiedlicher Strophenzahl – im Gegensatz zu anderen Gedichtbänden von Pastior durchgängig in reimlosen Dreizeilern verfasst ist. Pastiors Gedichtbände sind mit der logischen Ausnahme der *Sonetburger* formal kaum so streng gehalten, soweit ich das anhand der teilweise selektiven Werkausgabe Pastiors beurteilen kann (vgl. Pastior 2003-2008). Doch erscheinen bspw. immer wieder monostrophische Gedichtformate, die denjenigen Stolterfohts gleichen – allerdings sind die einzelnen Gedichtbände Pastiors meist nicht von derselben Strenge geprägt. Er orientiert sich mit seinen Anagrammen

Die Frage – *Warum* so und nicht anders? – bleibt zwar bohrend, ein Versuch abschliessender Beantwortung scheint mir aber vergeblich. Sofern Willkür am Ursprung einer Erscheinung steht, lohnt sich meines Erachtens weniger die Frage nach deren kausal- oder genealogischer Ursache als vielmehr nach deren Wirkung. Und diese Wirkung stellt sich, wie ich meine, zweifelsohne nach einer gewissen Zeit, während welcher die Form mit zunehmender Wiederholung an Regelmässigkeit gewinnt, ein. Die Frage verschiebt sich für mich vom *Warum* (Warum ist das auf diese Weise entstanden?) zum *Wozu* (Wozu dient das?).¹⁰⁷ Die Geschichte der Fachsprachengedichte begreife

auch eher an strukturellen, d. h. inneren Gesetzmässigkeiten und weniger an formalen Vorgaben, d. h. äusseren Gesetzmässigkeiten. Ähnlich könnte es sich mit Gedichten von Helmut Heißenbüttel verhalten. Heißenbüttel ist jedoch, was die geometrische Anordnung betrifft, noch strenger als Stolterfoht, bilden doch exakt rechteckige, d. h. blocksatzartige, Strophenformen in unterschiedlichen Varianten den Hauptteil der *Textbücher* (vgl. Heißenbüttel 1980) – und auch listenartige Gedichte, wie ich sie bspw. in Stolterfohts „fachsprachen XXVII“ (vgl. XIX-XXVII, S. 113-121) finde, sind dort vereinzelt anzutreffen. Was Stolterfoht jedoch unabhängig von möglichen Vorgängern und -bildern auszeichnet und anregend macht, ist die geradezu mathematische Konsequenz, mit welcher er sein formales Programm über weite Strecken seines Schaffens verfolgt. Und für die Frage, wie Stolterfohts Gedichte zu ihrer Form kommen, ist es ohnehin unerheblich, ob er der erste war oder nicht. Im Gegenteil: Schließlich ergibt sich die Wirkung nicht nur weniger aus dem einem – möglicherweise im Voraus gefassten – Plan, als vielmehr aufgrund der konsequenten Wiederholung, sondern die Fachsprachengedichte haben sich auch einem Gestus der Wiederholung verschrieben, für den Originalität nicht mehr im selben Mass erheblich ist, wie sie es vielleicht einmal war. Insofern brauchen sich die Fachsprachengedichte auch nicht zwingend als ‚neu‘ in Abgrenzung zu Älterem anzupreisen.

- 107 Diese Unterscheidung lehnt sich an Jürgen Mittelstraß' Überlegungen zum Verhältnis zwischen der Philosophie und den Einzelwissenschaften. Ich weite allerdings – entgegen Mittelstraß' Einschätzung – den durch die Frage nach dem *Wozu* markierten Rechtfertigungszusammenhang auf den Bereich der Kunst aus (vgl. Mittelstraß 1972, S. 56). Gerade der Bereich der Kunst ist der Ort par excellence, der diesen Rechtfertigungszusammenhang als Bereich des zunächst Unbestimmten oder sogar Unbestimmbaren – des *Je ne sais quoi*, des „gewisse[n] Etwas“ (Leibniz 1985, S. 61) – paradigmatisch herausfordert, indem „jedes Kunstwerk bei null beginnt“ (Menke 2013, S. 82) und so mit jedem Kunstwerk wieder Feld eins dieses Rechtfertigungsspiels betreten wird, führt Menke das Kunstschaffen doch auf „die ästhetische Freiheit der

ich von ihrem Ende, selbst wenn dieses zum gegenwärtigen Zeitpunkt bloss vorläufig ist, und nicht von ihrem Anfang her. Angebracht scheint es mir dennoch, mit einer Analyse am Anfang zu beginnen, da besagte Wirkung sich dort bereits zeigt. Mit zunehmender Entwicklung jedoch – und das Format ‚sechsmal vier‘, von dem Braun spricht, tritt bereits vor dem besprochenen Gedicht zweimal in *fachsprachen I-IX* (= zwölf Gedichte) auf, weitere zweimal in *fachsprachen X-XVIII* (also in unmittelbarer Nähe des besprochenen Gedichts) und danach noch dreimal (insgesamt siebenmal = 63 Gedichte) – verstärkt sich diese Wirkung.

Unter diesen Voraussetzungen bin ich geneigt, dem *Skeleton Crew*-Motto der Nachbemerkung (mag dieses nun ironisch gemeint sein oder nicht), die unidentifizierten Stimmen seien ein Fehler und also nicht weiter zu beachten, Gehör zu schenken – und dies vor allem insofern als die Form der Fachsprachengedichte in meiner Untersuchung im Vordergrund steht. Der Blick von aussen – ohne Fokussierung auf ein einzelnes Gedicht – und die allmähliche Einengung des Materials scheinen mir jedenfalls zwingend, wenn es mir bezüglich Stolterfohts Gedichten nicht bloss um das Konstatieren der Vierzeiler im Einzelnen Gedicht, sondern um die formale Eigenart im Ganzen und den möglichen Sinn dieser Form geht. Ohne beispielsweise auf ebenso wichtige sprachtheoretische Aspekte,¹⁰⁸ die durchaus in Zusammenhang mit der Form stehen, detailliert einzugehen, orientiere ich mich in den

Einbildungskraft“ zurück (Menke 2013, S. 87). Eine Freiheit, deren dezi-
dierte – rauschhafte – Sinnlichkeit (vgl. Menke 2013, S. 41ff.) vor jeder
begrifflichen Verständigungsmöglichkeit liegt und gleichzeitig deren sinn-
hafte Grundlage bildet. Mit diesen Überlegungen folge ich letztlich Rahel Jäg-
gis Bestrebungen mit ihrer *Kritik von Lebensformen*, die Lebensform wieder
zu thematisieren, zu reflektieren und zu kritisieren (vgl. Jäggi 2014). Und dies
unter Einbezug der künstlerischen Formbildung, sodass die Form in doppelter
Bedeutung erscheint: nämlich einerseits als künstlerische Form, die anderer-
seits wiederum Ausdruck einer – möglichen – Lebensform ist oder das Prob-
lem der Lebensform zumindest erkennbar macht.

108 Meine obige wortspielerische Umdeutung der formalen Logik als Logik der formalen Gestaltung hat zum Beispiel auch Saussures Unterscheidung von abstraktem System (*langue*) und konkreter Aktualisierung (*parole*) gestreift (vgl. Saussure 2013, S. 71ff.), impliziert Stolterfohts formale Gestaltung doch ein abstraktes System, das sich in jedem Gedicht aktualisiert. Eine genauere Untersuchung des Zusammenhangs zwischen der Form und solchen sprachtheoretischen Fragen ist mir an dieser Stelle jedoch, da sie bloss einen einzelnen Aspekt der Form beträfe, zu weitläufig.

nachfolgenden Überlegungen an folgenden beiden Fragen: Was besagt die Form im Einzelnen bzw. über eine Gruppe von neun Gedichten hinweg und *wozu* die konsequente Fortsetzung über mehrere Bände im Ganzen?

Obwohl die formale Eigenart der Fachsprachengedichte erst im Ganzen – sozusagen aus der Vogelperspektive¹⁰⁹ – ihre volle Wirkung entfaltet, liefern dennoch die Gedichte im Einzelnen Ansatzpunkte für die Analyse, da ohne sie die Untersuchung beim bloss äusserlichen Konstatieren von Form und Format (Aussenarchitektur) stehenbliebe. Funktion und Sinn ergeben sich, davon gehe ich aus, erst in Bezug zur sprachlichen Konkretion,¹¹⁰ wiewohl für mich nicht die Struktur (Innenarchitektur) im Einzelnen im Zentrum steht. Aufgrund des bereits dargelegten selbstreflexiven Charakters der Fachsprachengedichte vermute ich, dass in den einzelnen Gedichten neben einer Reflexion des Kompilierens und Collagierens auch eine Reflexion der Form vorzufinden ist. Tatsächlich finde ich selbstreflexive Kommentare – und solche müssen sich aufgrund der formalen Eigenwilligkeit vielleicht sogar finden,¹¹¹ wiewohl sie nicht in jedem Gedicht gleich stark vertreten sind, sodass sich für mich eine Auswahl der in die Analyse einbezogenen Gedichte auch von da und nicht nur von ihrer Fülle (324 Gedichte im Ganzen) her erklärt. Diese Kommentare sind für eine allgemeine Untersuchung zur Form meiner Meinung nach geeignet, weil sie sich wegen des programmatischen Charakters der Fachsprachengedichte¹¹²

109 Ich stelle mir das wie in Naturdokumentationen vor, in denen aus dem Flugzeug heraus gefilmt wird, um die schiere Grösse einer beobachteten Herde deutlich zu machen. Vorausblickend auf das deutsche Dichterabzeichen, wo sich Populationen und demnach wohl auch Herden tummeln (Stolterfoht 2012, S. 17), drängt sich mir diese Vorstellung ohnehin auf.

110 Zwar verlangt die Unabhängigkeit der Form vom einzelnen Text, so nehme ich an, die Konfrontation der Fachsprachengedichte mit ‚externem‘ Wissen, wie Titel und Mottozitat bereits nahelegen, doch will ich eine Rückbindung an einzelne Gedichte prinzipiell aufzeigen, damit die Überlegungen zur Form nicht ihre Bindung an die faktisch untersuchten Gedichte verlieren.

111 Solche Kommentare sind zumindest dann nötig, wenn ich davon ausgehe, dass die Gedichte im Ganzen durch Selbstbezüglichkeit eine Referenzlosigkeit gegen aussen anstreben. Dies werde ich noch mit Blick auf einen „Realismus zweiter Ordnung“ (Stolterfoht 2010, S. 33) verdeutlichen, wie ihn Stolterfoht sich gemäss dem poetologischen Text *Ammengespräche* für Gedichte vorstellt.

112 Dieser programmatische Charakter erschliesst sich mir einerseits aus der konsequenten formalen Gestaltung über die einzelnen Bände hinweg, und andererseits ergibt er sich auch aus der konkreten Auseinandersetzung mit

über das einzelne Gedicht als spezifischen Erscheinungsort hinaus auf die Fachsprachengedichte im Ganzen beziehen. Daraus ergibt sich für mich die Möglichkeit, diese Kommentare weniger in ihrem konkreten Kontext zu interpretieren, als sie vielmehr auch in den Kontext anderer Kommentare innerhalb der vier Fachsprachenbände zu stellen. Diese Kommentare liefern mir Anhaltspunkte für die Beantwortung der Frage nach der Form, genauso wie die montierten Zitate der strengen binnenlogischen Fügung wegen trotz ihres Fetischcharakters mehr über ihr jeweiliges Arrangement preisgeben als die schiere Darstellung einer Reihe von ‚lieb gewonnen Phrasen‘. Neben dem pragmatischen Grund, eine allzu ausufernde Untersuchung verhindern zu wollen, mag dies erklären, warum ich im Folgenden nicht an jeder Stelle den spezifischen Kontext einer Passage eingehend darlege.

Durch das genaue Studium einzelner Gedichte und besonders prägnanter Passagen eröffne ich also, so der Anspruch, zumindest *einen* fundierten und informativen Blick auf die Formthematik, auch wenn die vorgenommene Selektion einzelner Passagen immer auch anders hätte ausfallen können und sich dadurch ein anderer Weg (Methode) durch die *fachsprachen* ergeben hätte. Da sich die Form mit der Zeit und weit über die vier bislang erschienenen Fachsprachenbände verselbständigt zu haben scheint,¹¹³ sind doch ein

der Programmatik in den Texten Stolterfohts selbst, wie ich beispielsweise der bereits angeführten Passage zum Collagieren entnehme: „zum programm: bedrängende collage aus entsemantisierten [/] partikeln“ (XXVII-XXXVI, S. 83).

- 113 Einen Kommentar zu dieser Verselbständigung, den nachfolgenden Untersuchungen und Überlegungen zu den Fachsprachengedichten vorgehend, sehe ich in der Nennung des Namens „skinner“ in Gedicht „(2)“ aus „fachsprachen XIV“ (vgl. X-XVIII, S. 66). Wenn mit Skinner der Erfinder der sogenannten ‚operanten Konditionierung‘ (vgl. Skinner 1938), also der Behaviorist Burrhus Frederic Skinner, gemeint ist, so verstehe ich diese Verselbständigung des formalen Gestaltungsprinzips auch als (Selbst-) Konditionierung des dichtenen Subjekts. Zumindest schlägt *Das deutsche Dichterabzeichen* ein Konditionierungskonzept, wenn auch keine Selbstkonditionierung, für die Ausbildung junger Dichter vor (vgl. Stolterfoht 2012, S. 18). Dass im Dichterabzeichen ein gehöriges Mass an Absurdität und Satire am Werk ist, dient meines Erachtens auch dem Zweck, eine etwas unangenehme – nach wie vor in herkömmlicher Sprache geäußerten – Feststellung von Zucht und Ordnung, die möglicherweise notwendiger Bestandteil der dichterischen Tätigkeit sind, erträglicher zu machen. Die Verselbständigung der Form zeigt sich mir auch in den immer wieder auftauchenden selbstbezüglichen Beschreibungen im Schreibvorgang vor allem an den Gedichtenden: „so etwa wird es enden.“ Weitere Beispiele

grosser Teil der dichterischen Werke und Übersetzungsarbeiten Stolterfohts nach diesem formalen Prinzip organisiert,¹¹⁴ ist es für mich naheliegend,

sind das doppelt selbstbezügliche „nimm das! als letztes angebot.“ (*I-IX*, S. 37/59), „so glaub ich kann man schliessen.“ (*X-XVIII*, S. 18), „das sollte genügen“ oder der deutliche Verweis auf die Verselbständigung der Gedichte „text schaltet sich ab.“ (*XIX-XXVII*, S. 20/22) sowie „absatz.“ am Ende der ersten Strophe eines Gedichts (*XXVIII-XXXVI*, S. 46). Umgekehrt setzt sich der Text jedoch, selbstverständlich unter Beibehaltung der Strophenform in jedem einzelnen Gedicht, einfach über mehrere Gedichte fort, wo zu viel Material für ein Gedicht vorzuliegen scheint (vgl. bspw. *I-IX*, S. 108/109; *XIX-XXVII*, S. 24/25; *XXVIII-XXXVI*, S. 29-31). Das durch Wiederholung verstärkte Verhalten bzw. Vorgehen des dichtenden Subjekts würde letztlich – und durchaus paradox, weil automatisiert – zum Eigenen dieses dichtenden Subjekts werden bzw. dieses Subjekt ausmachen. Insofern hätte sich das dichtende Subjekt, sei der Ausgangspunkt auch willkürlich gewählt, mittels Selbstaufhebung selbst erfunden. Das Spiel mit Skinner gelangt dann zu einer zusätzlichen Wendung, endet ein Gedicht doch mit dem – vielleicht verblüfften, vielleicht verärgerten – Ausruf: „unsäglicher skinner.“ (*XIX-XXVII*, S. 19).

- 114 Besonders bezeichnend scheint mir Stolterfohts Vorgehensweise hinsichtlich der Form im Fall seines Übersetzungsbands *Winning His Way / wie man seine art gewinnt*. Die Übersetzung des Gedichts „Winning His Way“ von Gertrude Stein, das im Original in freien Versen ohne Strophengliederung erscheint und das mit „narrative Poem of Poetry“ untertitelt ist, organisierte Stolterfoht in 218 sechszeiligen Strophen, vier Strophen pro Seite – eine Strophenform, die auch in den vier Fachsprachenbänden fünfmal, und insbesondere im ersten Band zweimal, vorkommt: „fachsprachen III“ (*I-IX*, S. 39-50), „fachsprachen IV“ (*I-IX*, S. 51-62), „fachsprachen XVI“ (*X-XVIII*, S. 87-98), „fachsprachen XXII“ (*XIX-XXVII*, S. 51-62), „fachsprachen XXXIV“ (*XXVIII-XXXVI*, S. 87-98). Angesichts des Originals von Stein mag Stolterfohts Strophenanordnung in der Übersetzung in einem durchaus vorwurfsvollen Sinn willkürlich scheinen. Auf seine ganze Arbeit bezogen verliert diese anfängliche Entscheidung jedoch ihre dem Text von Stein scheinbar unangemessene Beliebigkeit. Denn während seine anderen Übersetzungsarbeiten bezüglich der strophischen Anordnung weniger streng bzw. von Fall zu Fall und in unterschiedlicher Hinsicht näher am Original sind, folgen seine Gedichtbände, die ausserhalb der Fachsprachenserie stehen, denselben Gestaltungsprinzipien. Ausser dem letzten Teil, wo bloss knappe Kommentare neun Skizzen erläutern, folgt der gesamte – sinnigerweise neunteilige – Band *NEU-JERUSALEM* (Stolterfoht 2015a) dem Format ‚fünfmal fünf‘. Dasselbe gilt für den ebenfalls neunteiligen Band *holzrauch über beslach* (Stolterfoht 2007) – allerdings ist dieser im Format ‚viermal sechs‘ gehalten. *Die 1000 Tage des Brueterich* (Stolterfoht

ganz von vorne zu beginnen: mit *fachsprachen I-IX*. Ich nehme in einem close reading des Gedichts „(7)“ in „fachsprachen V“ (im Band *fachsprachen I-IX*), um einen präzisen Ausgangspunkt für die später breiter angelegte Untersuchung zu gewinnen, eine erste Bestimmung der Funktion der Form vor, indem ich sie als *das subjektive Element* des dichtenden Subjekts auszuweisen versuche. Anhand von Passagen aus den folgenden drei Bänden (*fachsprachen X-XVIII*, *fachsprachen XIX-XXVII*, *fachsprachen XXVIII-XXXVI*), die sich durch Selbstreflexivität bezüglich der Form auszeichnen, möchte ich diese vorläufige Bestimmung dann reflektieren, präzisieren und erweitern. Von Band zu Band fortschreitend, so hoffe ich, wird meine kontinuierliche Lektüre in eine spezifische Bestimmung der Funktion der Form in Stolterfohts *fachsprachen* münden. Dabei werden sich einerseits so weit als möglich poetologisch legitimierte Gründe für die Form im Ganzen, d. h. nicht bezogen auf die einzelnen Formate, herauskristallisieren, und andererseits ergibt sich durch die Gewinnung zusätzlicher Attribute mit jedem Abschnitt (Selbstbehauptung, Raum, Konzept, Eigenleben, Fortleben) eine allmählich immer genauere Bestimmung des Sinns der Form der *fachsprachen*.

Ein besonders prägnantes Beispiel für Stolterfohts Poetik aus dem ersten Fachsprachenband scheint mir „fachsprachen V“ zu sein. Zum einen sind die Hölderlin-Zitate mehrheitlich klar gekennzeichnet, indem sie gegenüber dem übrigen Sprachmaterial fett gedruckt sind. Zum anderen kulminieren die „fachsprachen V“ im Gedicht „(9)“, das bis auf ein einziges Wort – sinzigerweise „weiterhin“ – aus Hölderlin-Zitaten besteht. Dies unterscheidet „fachsprachen V“ von „fachsprachen IX“, in denen das letzte Gedicht zwar auch bloss aus Zitaten besteht, wie die Nachbemerkung – „Kein Wort von mir.“ – festhält.¹¹⁵ Allerdings sind die Zitate im Ganzen der „fachsprachen IX“

2013) sind zwar weniger streng gehalten, erscheinen jedoch ebenfalls ähnlich wie die anderen Gedichtbände. Es handelt sich dabei gewissermassen um 1000 monostrophische Notizen, die jeweils mit dem Datum eines Tages versehen sind und in den meisten Fällen sechs Zeilen umfassen.

115 Entgegen der Behauptung in der Nachbemerkung, wonach kein Wort von Stolterfoht selbst stamme, sind in den „zwei satzstöcken für gottlob frege“ sehr wohl Worte von Stolterfoht enthalten. Zumindest die je einmalige Nennung bzw. Benennung der sprechenden Protagonisten – „russell: wenn ich“ sowie „wittgenstein: nach meinem / letzten“ (*I-IX*, S. 121) [Hervorhebungen F.S.] – haben weder Wittgenstein noch Russell selbst vorgenommen. Hinter diesem Umstand verbirgt sich auf jeden Fall eine interessante Fragestellung hinsichtlich der Namensproblematik – kommt hinzu, dass es sich bei den

keinesfalls so direkt und deutlich markiert, wie dies in „fachsprachen V“ der Fall ist. Es scheint mir also vielversprechend, meinen Blick zunächst auf „fachsprachen V“ zu richten.

fachsprachen I-IX: Selbstbehauptung

Ein meines Erachtens besonders auffälliges Gedicht unter den neun Gedichten in „fachsprachen V“ ist das untenstehenden Gedicht, das keinen Titel trägt und, wie die meisten Fachsprachengedichte, nur durch eine Nummer gekennzeichnet ist „(7)“:

(7)

**aber die sprache – im gewitter spricht der gott.
öfters hab ich die sprache sie sagte ES BLITZT
sei genug und spräche für sich selbst. es denkt und**

erkennt: hat also mich! um dieses artgerecht
zu steigern erweist sie den zeichen die referenz
zu verweigern. ob da von mir viel übrigbleibt?

rest-ich scheint beschlich für seine begriffe ge-
wundene pfade sie schleuderpreisig zu veräusern.
wie blei lag dabei im regal befindet: der rund-

lauf des bluts in den röhren sei spürbar «zumindest»
bis zum beweis des gegenteils die eigne körper-
schaft erbracht. schön dass man darauf sitzen bleibt!

ach dass mans nochmal sagen darf: «es wäre dies
gerade eine solche entdeckung als die tiere zu
vergrössern.» was immer das bedeuten mag zielt

Zitaten um Übersetzungen aus dem Englischen handelt und die vermeintlichen Zitate mithin keinesfalls wie behauptet „echter Bertrand Russell bzw. Ludwig Wittgenstein“ (*I-IX*, S. 125) sind. Diese Aspekte der Gedichte Stolterfohts will ich im Rahmen meiner Untersuchung jedoch nicht im Detail verfolgen, auch wenn sie für die Fachsprachengedichte durchaus relevant sind.

es doch ausgesprochen ab. auf ungebrochen/kreis
geschlossen: vergötterung der stimme. und groller donner
deutet an dass nun das blendwerk niederkommt.

der abfall der spannung sei greifbar «mit händen»
die utan-baumelnd erdung heucheln – in solchen sätzen
spricht ein ich das sich versichert durch den wisch.¹¹⁶

Zu sieben dreizeiligen Strophen gruppiert ist es gleich wie die anderen neun Gedichte der „fachsprachen V“ eingeleitet von einem Hölderlin-Zitat. Ein (selbst-)reflexives Moment sticht in meinen Augen jedoch im Gegensatz zu den meisten anderen Gedichten der „fachsprachen V“ von Anfang an heraus: „**aber die sprache** –“ heisst es ganz zu Beginn. Die Sprache, in Frage gestellt – sowohl einen möglichen Einwand als auch Verwunderung markierend – durch das vorangestellte „aber“, ist gleichermaßen Medium, Werkzeug und Material des Dichters, womit sich mein fragender Blick auf das (fachsprachliche) Dichten selbst richtet. Und der Gedankenstrich lädt mich bereits an dieser Stelle zum Innehalten ein.

Die solitäre Position dieses „**aber die sprache** –“ im Fachsprachengedicht deckt sich mit den Handschriften Hölderlins. Das Zitat entstammt einer Seite aus dem *Odenfaszikel II*.¹¹⁷ Überschriften ist die Seite zwar mit zwei Titeln: „Sybille.“ und „Ode an Buonaparte“. Allerdings steht die spätere Skizze zu einem Gedicht, das mit „die Sprache –“ beginnt, in einem anderen Kontext, obwohl es das „Aber“, das dem Entwurf „Sybille“ anzugehören scheint, übernimmt. Nur das Material der Wiederaufnahme des ersten Entwurfs „Aber die Sprache –“, das darauffolgende „Ofers hab' ich die Sprache“, findet später Eingang in den Entwurf „Am Quell der Donau“ sowie teilweise in den Doppelgesang „Die Titanen“ / „Die Entscheidung“.¹¹⁸ „Aber die Sprache –“ steht somit auch in den Entwürfen Hölderlins solitär. Sie steht solitär, weshalb ich das Eingangszitat vorderhand den obigen Bemerkungen entsprechend für sich reflektiere. Die ganze Passage lautet bei Hölderlin: „Aber die Sprache – / Im Gewitter spricht der / Gott. / Ach.“ Im

116 I-IX, S. 71.

117 FHA Suppl. I, S. 185. Mit den Literaturangaben zu Hölderlin folge ich der mittlerweile gebräuchlichen Abkürzung FHA für die Frankfurter Hölderlinausgabe von D. E. Sattler anstelle der Namensnennung.

118 Vgl. FHA 8, S. 540. Diese kontextuelle Einordnung dieser Entwurfsfragmente innerhalb des Werks von Hölderlin legt meines Erachtens der Kommentar nahe.

Fachsprachengedicht fehlt der Seufzer am Ende. Die erste Zeile wird so zu einem eigenen Satz: „**aber die sprache – im gewitter spricht der gott.**“

Der Anfang des Gedichts thematisiert die Sprache im Allgemeinen, um unvermittelt innezuhalten und dann gewissermassen eine Sprache im Besonderen zu charakterisieren, nämlich die Sprache Gottes. Dieser, so sagt das Gedicht, spreche im Gewitter. Ein Subjekt, wenn auch das unfassbare Subjekt schlechthin, tritt nur im zweiten Teil der Zeile auf (zumindest ist aufgrund der abgebrochenen Syntax unklar, welche syntaktische Position „**die sprache**“ einnimmt). Im Gegensatz zum Anfang, wo die Sprache für sich allein steht, scheint der erwähnte Gott als Sprechender über die Sprache zu verfügen und – als Subjekt, das die Sprache hervorbringt und ihr folglich zugrunde liegt – diese verwenden zu können. Aus menschlicher Sicht ist diese Sprache natürlich äusserst deutungsbedürftig, lässt sich Gott doch bloss in der Sprache der Natur – eben im Gewitter – vernehmen. Gott spricht nicht in menschlicher Sprache, sondern aus menschlicher Sicht mittels der Natur in Omen, also mittels noch fremderer Zeichen als es die Zeichen der menschlichen Sprache bisweilen – und vielleicht besonders in Gedichten – sind. Gerade diese menschliche Sprache scheint mir jedoch weit weniger menschlich, d. h. weit weniger der menschlichen Kontrolle zu unterliegen als gemeinhin im Alltag, wo die Sprache meist auf ihre blossе Kommunikationsfunktion reduziert ist, angenommen wird – und wohl auch angenommen werden muss.

Der Fortgang des Gedichts macht dies deutlich. Die zweite Zeile übernimmt Hölderlins Neuanatz: „**öfters hab ich die sprache sie sagte ES BLITZT [/] sei genug und** spräche für sich.“ Allerdings unterbricht ein in anderer Weise – nämlich mittels Grossbuchstaben – hervorgehobenes jedoch nicht als Zitat gekennzeichnetes „ES BLITZT“ das Hölderlinzitat. Das ist, so meine ich, eine Reminiszenz des Gewitters in der ersten Zeile wie auch eine Vorwegnahme des Kommenden. In beide Richtungen – rückwärts und vorwärts – weist auch der Konjunktiv. Er signalisiert rückwirkend, der Praxis des Collagierens gemäss, die Wiedergabe einer fremden Meinung und stellt vorausblickend gleichzeitig das bereits Gesagte wieder in Frage. Zwar wird gesagt, es *sei* so, doch scheint das keineswegs zwingend oder abschliessend erwiesen, obwohl es zumindest als normative Forderung anklingt.

Gerade der Anfang der Zeile ist auch (ähnlich wie in der vorangegangenen Zeile) syntaktisch sehr eigenwillig. Die Wendung „**öfters hab ich die sprache**“, wie die Zeile schon bei Hölderlin steht, scheint nach einem weiteren Verb, einem Partizip zur Vervollständigung des Satzes, zu verlangen. Denn die Frequenzangabe „**öfters**“ verweist auf eine Tätigkeit zu mehreren

bestimmten Zeitpunkten bzw. -intervallen, während der Besitzanspruch des Habens im Grunde genommen zeitungebunden ist. Es wäre also denkbar: Öfters hab ich die Sprache gebraucht – eine rudimentäre Charakterisierung der dichterischen Arbeit als Verfügung über die und Abhängigkeit von der Sprache gleichermaßen. Dieses Partizip bleibt jedoch aus. Zwar ist der Besitzanspruch des Subjekts auf die Sprache bzw. deren Verwendungsweise durch das Subjekt angedeutet, doch bleibt das Verhältnis des Subjekts zur Sprache aufgrund des fehlenden Partizips gebrochen. Dass es sich bei diesem „ich“ um ein menschliches Subjekt handelt, legt die spätere Verwendung von ökonomischer („schleuderpreisig zu veräussern“), naturwissenschaftlicher („der rund- [//] lauf des bluts in den röhren sei spürbar“) und jurisdischer („bis zum beweis des gegenteils die eigne körper- [/] schaft erbracht“) Sprache in den Strophen drei und vier nahe. Schliesslich sind dies besondere Bereiche der menschlichen Kultur allgemein.

Den zweiten Teil des Zitats vervollständigt ein Einschub und interpretiert damit Hölderlin. Paraphrasiert könnte dies meinen: „sie“, also die Sprache, „sagte“ über sich selbst, dass „ES BLITZT“, und dieses Blitzen „sei“, gemäß dem Gedichtentwurf von Hölderlin, „genug und spräche für sich.“ Dem Blitzen wäre also im Grunde genommen nichts hinzuzufügen, und ich bräuchte es auch nicht weiter zu interpretieren. Es müsste sich selbst eigentlich genug sein, wäre da nicht der Konjunktiv. Und so endet das Gedicht auch nicht an dieser Stelle. Unmittelbar nach der Wiedergabe und Interpretation Hölderlins bekräftigt das Gedicht die im „ES BLITZT“ vorgenommene Entpersonalisierung des anfänglich als Gott und später mit aller Wahrscheinlichkeit als Mensch ausgewiesenen Subjekts: „es denkt und [//] erkennt“. An die Stelle ‚Gottes‘ und des ‚ich‘ tritt ein unbestimmtes ‚es‘, das bloss noch eine grammatikalische Funktion erfüllt. Die Grammatik verlangt – vielleicht zu Unrecht, wenn ich bspw. Nietzsches Sprachkritik glaube¹¹⁹ – nach einem Subjekt, das

119 Der bekannte Satz aus dem Abschnitt „Die „Vernunft“ der Philosophie“ in der *Götzendämmerung* drängt sich sowohl sachlich als auch intertextuell („götzenhammer oder: wie man mit dem lama spricht“, X-XVIII, S. 19) auf: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben...“ (KSA 6, S. 78) Bezeichnenderweise ist in diesem Zusammenhang bei Nietzsche von Gott die Rede. Eine Paraphrase der Sprachkritik Nietzsches entdeckte ich im Gedicht „wiederbetätigung“, das am Anfang von *fachsprachen XXVIII-XXXVI* steht: „alles was ich [/] bin verdank ich der syntax.“ (XXVIII-XXXVI, S. 17) Im Zeilensprung, der das Verb vom Subjekt trennt, schwingt auch noch Nietzsches Verdeutlichung seiner Kritik in der *Genealogie der Moral* mit, die sich wie Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ um das

Träger der Handlung ist. Das angedeutete Besitz- bzw. Verfügungsverhältnis kehrt sich in der Folge um. Aus dem „es denkt und [/] erkennt“ folgert das Gedicht, dass „es“ das vorherige Subjekt – „also mich“ – „hat“.¹²⁰ Der Gedichtanfang lässt sich in folgende paradox-doppelsinnige Wendung zusammenfassen: Zwar schein*e* *ich* als sprechendes und damit die Sprache verwendendes Subjekt im Besitz der Sprache, die so als blosses Werkzeug erschiene, zu sein, doch besitzt die Sprache – in Wirklichkeit – mich, da sie, auch wenn ich sie selbstbestimmt zu verwenden meine, immer noch für sich spricht und das Subjekt so – der Sprachkritik Nietzsches gemäss – ihren Gesetzen unterwirft. Das Subjekt ist dann kein Zugrundeliegendes mehr, sondern ein Unterworfenes.

Diese Einsicht spitzt der weitere Verlauf der zweiten Strophe entsprechend der folgenden Ankündigung noch zu: „um dieses artgerecht [/] zu steigern“. Die Sprache – selbst zeichenhaft, d. h. aus Zeichen zusammengesetzt – „erweist“ als Ganze ihren einzelnen Elementen, „den zeichen“, „die referenz“ – dem Sprachwitz der Fachsprachengedichte entsprechend höre und lese ich die Reverenz mit. Die Sprache verneigt sich, mit dem nötigen Humor (und vielleicht ist eine Verneigung auch nur so möglich), gewissermassen vor sich selbst und erweist insofern sich selbst die Reverenz. Sie scheint dadurch rein selbstbezüglich und in sich geschlossen. Folgerichtig erfährt „die referenz“ eine neuerliche Wendung mit der nächsten Zeile. Die Sprache konsequent gedacht bleibt – zumindest im Gedicht, gemäss der Hoffnung auf einen „Realismus zweiter Ordnung“¹²¹ – selbstreferentiell.

Phänomen des Blitzes dreht: „wie das Volk den Blitz von seinem Leuchten trennt und letzteres als Thun, als Wirkung eines Subjekts nimmt, das Blitz heisst [...]. Das Volk verdoppelt im Grunde das Thun, wenn es den Blitz leuchten lässt, das ist ein Thun-Thun: es setzt dasselbe Geschehen einmal als Ursache und dann noch einmal als deren Wirkung.“ (KSA 5, S. 279) Und so heisst es folgerichtig im Gedicht „babel“ aus „fachsprachen XXXII“: „babel sinnt, gottes syntax zu ändern.“ (XXVIII-XXXVI, S. 65).

120 Eine ähnliche Wendung fand ich auch im Gedicht „angesichts nichts“: ICH fasst [/] es nicht. es fasst gewissermassen mich.“ (I-IX, S. 47).

121 Stolterfoht 2010, S. 33.

Poetologischer Exkurs: *Ammengespräche* („Realismus zweiter Ordnung“)

„Realismus zweiter Ordnung“: Dieser zunächst befremdliche Ausdruck verdient meines Erachtens Erwähnung, weil sich an dieser Stelle im Gedicht der mögliche Fluchtpunkt der Fachsprachgedichte aus einem einzelnen Gedicht selbst heraus andeutet. Mit dem Ausdruck „Realismus zweiter Ordnung“ bezeichnet Stolterfoht nicht nur diesen Fluchtpunkt als mögliches Ziel von „Lyrik“¹²² überhaupt, sondern er reichert diesen Ausdruck auch konzeptuell an. Zwar taucht er in den Gedichten selbst nicht auf, Stolterfoht verwendet ihn jedoch in einem seiner primär poetologischen Texte: *Ammengespräche*.

Die *Ammengespräche*, die einen Blick auf Stolterfohts Verständnis der bzw. Vision für die „Lyrik“ eröffnen, sind eine Reihe von sieben Unterhaltungen mit einem elektronischen Apparat – einer sprachereproduzierenden und milchverschüttenden Installation des Künstlers Peter Dittmer mit dem Titel: „Die Amme“. Neben der beiläufigen Verschüttung von Milch lehnt sich die Amme in ihrer Sprachreproduktion hauptsächlich an „bereits geäußerte Sätze“ und verwendet „überlieferte Strukturen“ bzw. „Gesten des Bedeutens“, wie Stolterfoht im Vorwort zu den *Ammengesprächen* die Funktionsweise der Amme beschreibt. Die Amme „bezieht sich“ dadurch „nicht auf die Welt“, ihre semantischen Bezüge sind eher „eine Schwundform“¹²³ der sprachlichen Referenzfunktion. Trotz seiner Hoffnung für die „Lyrik“ auf einen „Realismus zweiter Ordnung“, der die Sprache unabhängig von ihrer Funktion des Referierens auf außersprachliche Gegenstände vorzustellen versucht, hält Stolterfoht jedoch fest:

Die Amme ist keine Lyrikmaschine, und das, was sie erschafft, keine Dichtung – ihre Beschränkungen jedoch sind, wenn ich es richtig sehe, genau dieselben, die für die Lyrik gelten, und ihr Umgang damit ist, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, sehr ähnlich: Überbetonung des Zeichens auf Kosten des Bezeichneten, Flucht in pseudo-logische oder paradoxe Redemuster, sprunghaftes, oft klanggeleitetes Assoziieren, meta-sprachliche und hyperintentionale Tendenzen und vieles mehr, alles bei einem stark ausgeprägten Personalstil. Dieser klinische Befund verschweigt allerdings einen grossen Unterschied: wo für die Dichtung der Weg damit in skeptizistische und/oder solipsistische Exerziten führt (und das ist weniger wertend als vielmehr pro

122 Stolterfoht 2010, S. 27.

123 Stolterfoht 2010, S. 14.

domo gesprochen), also direkt hinein in die selbst gegrabene Grube, gelangt die Amme ins Offene einer restlos befreiten Rede.¹²⁴

Befreiung bedeutet hier vor allem, in den Worten Stolterfohts, „Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Begriff des Verstehens bzw. besser: des Verstandenwerdens.“¹²⁵ Die Rücksichtslosigkeit wendet sich also, und das ist in der Tat eine radikale Forderung, vor allem auch gegen die sprechende Instanz selbst. Die Sprachproduktion der Amme unterscheidet sich jedoch insofern von der „Lyrik“, als die „Lyrik“ nach wie vor, so Stolterfoht weiter, „unter dem Vorzeichen des Interpretierens und Verstehens gelesen wird.“¹²⁶ Das ist vielleicht das zentrale Unterscheidungsmerkmal zwischen maschineller und menschlicher Sprachproduktion. So lautet eine von Stolterfoht geäußerte Schlussfolgerung aus dem ersten Ammengespräch auch: „Wahrscheinlich liegt im Verstehen das Hauptproblem. Aber der kryptische Text wird ja auch verstanden. Man kommt nicht raus aus dem Verstehen.“¹²⁷ Noch das Unverständnis bzw. die Verständnisverweigerung ist – wenn auch eine negative, so doch – eine Art des Verstehens. Sie versteht sich nicht nur selbst in Abgrenzung vom Verstehen, sondern ergibt sich auch aus dem spezifischen Kontext des Sprechens, der möglicherweise gerade Verständnisverweigerung oder kryptisches Sprechen erfordert. Das Beharren auf dem Schwierigen oder Unverständlichen, wie es auch Stolterfoht in seinen Gedichten immer wieder propagiert, hat seine je historischen Gründe. Die Verweigerung selbst, prima facie noch unabhängig von ihrer besonderen Ausgestaltung, versteht sich demzufolge vor dem Hintergrund ihres Kontextes. Umgekehrt scheint die Voraussetzung für ein gelungenes Gespräch zwischen Mensch und Maschine der Verzicht auf thematische Festsetzungen für das Gespräch im Voraus zu sein. Nach anfänglicher Themensetzung bei jedem Gespräch (Stolterfoht agiert gewissermassen als Fragesteller, der sich von der Amme Auskünfte oder Antworten erhofft.) werden die Gespräche folgerichtig (nach einem menschlichen Lern- und Anpassungsprozess) zusehends freier, d. h., sie bewegen sich ausserhalb einer Frage-Antwort-Struktur. Es ist jedoch ironischerweise sogar möglich, dass die Amme selbst, wie im fünften Gespräch, Unverständnis signalisiert – schliesslich ist das eine leicht zu

124 Stolterfoht 2010, S. 27.

125 Stolterfoht 2010, S. 30.

126 Stolterfoht 2010, S. 31.

127 Stolterfoht 2010, S. 36.

reproduzierende Floskel: „Ich tappe in den Dunkel!“¹²⁸ Unabhängig von der aufgrund der grammatischen Ungenauigkeit vielsagenden Zweideutigkeit dieser Aussage (Ich tappe im Dunkeln – Ich tappe ins Dunkle) zeigen die Ammengespräche jedenfalls, dass Gespräche eine Frage der Geduld sind. Mit der Zeit finden sich, sofern nicht im Voraus ein konkretes Ziel mit dem Gespräch verbunden ist, trotz zeitweiligen Un- oder Missverständnisses immer wieder Einsatzmöglichkeiten. Irgendwann gelangt das Gespräch an einen Punkt, wo der Gesprächspartner, der Unverständnis signalisiert hat, wieder einsetzen kann. Die befreiende Konsequenz des sechsten Gesprächs: „Sprechen! nur Sprechen!“ Die gleichermaßen ironische wie affirmative Antwort der Amme: „Sprechen jo jo.“¹²⁹ Die einzige Bedingung für das Gelingen des Gesprächs ist also, das Gespräch nicht (voreilig bei scheinbarem Unverständnis) abbrechen zu lassen. Nach diesen Überlegungen erhält eine Passage am Ende des sechsten Gesprächs auch erst ihren vollen Sinn: „Manchmal bliebe lieber unverstanden.“ Die verschmitzte Antwort Stolterfohts: „Aber unverstanden gibt’s nicht – das ist ja der Witz.“¹³⁰ Ein vielsagendes Detail: Die Sprechinstanz wird in den aufgeschriebenen Dialogen nicht durch Namensnennung, sondern durch ein mathematisches Zeichen markiert: vom Offenen ins Geschlossene der Mensch (Stolterfoht) >, und vom Geschlossenen ins Offene die Maschine (die Amme): <. Diese auf eine äußerst reduzierte Weise ausgedrückte befreiende „Revolution“ hin zu einem „Realismus zweiter Ordnung“ steht, so die Vision Stolterfohts entsprechend des normativen Konjunktivs: „sei“ im besprochenen Gedicht, der „Lyrik“ „hoffentlich noch bevor.“¹³¹

Den „Realismus zweiter Ordnung“ verstehe ich nach Stolterfohts Ausführungen so, dass er Sprache als Sprache ermöglicht. Durch die Lösung des Sprechens vom Bedeuten – oder zumindest durch die Lösung der Sprache von allzu selbstverständlichen und so möglicherweise verengenden und irreführenden Bedeutungen – zeigt sich überhaupt erst die Tatsache des Sprechens, sodass diese Tatsache die Aufmerksamkeit auf die jeweilige Binnenstruktur eines Gesprächs lenken könnte. Das Gespräch als Aktualisierung der Sprache erzeugt – so die zugegebenermaßen utopische Hoffnung – seine eigenständige Realität, die als zweite Ordnung der ersten Ordnung alltäglichen Sprechens gleichberechtigt ist. Die Rücksichtslosigkeit gegen das

128 Stolterfoht 2010, S. 62.

129 Stolterfoht 2010, S. 67.

130 Stolterfoht 2010, S. 69.

131 Stolterfoht 2010, S. 33.

Verstehen deute ich demnach als radikale Massnahme gegen die omnipräsente Versuchung eines voreiligen Verstehens.¹³²

Nach dieser Unterbrechung der Gedichtlektüre besteht die in Gedichten an die Sprache gestellte Aufgabe umso mehr, so will ich zuspitzend und die Gedichtlektüre weiterführend sagen, darin, die „referenz“, wie sie im Alltag angenommen wird, „zu verweigern.“ Referenziell kann ich den Worten, so gleichermaßen die Forderung wie zumindest teilweise die Wirkung des Gedichts, kaum mehr etwas zuzuordnen. Besonders deutlich ist das, vorgreifend auf den weiteren Verlauf des Gedichts, im Fall der letzten Zeile der dritten Strophe: „wie blei lag dabei im regal befindest“. Nicht nur sind diese Worte in ihrer Referenz schwer zuzuordnen, auch wenn sie semantisch notwendigerweise allgemein verständlich bleiben (und rhythmisch vielleicht durchaus bedeutungsvolle Assoziationen wecken), schliesslich sind das keine neuartigen Kunstworte, sondern die grammatische Ungereimtheit verunmöglicht auch das satzlogische Verständnis. Gerade das zitierte „«zumindest»“ in der ersten Zeile der vierten Strophe stelle ich in diesen Kontext. Es reproduziert die blosser Form des Zitierens und fungiert als „Schwundform“ analog zur Sprachreproduktion der Amme, bleibt doch über die suggerierte Referenz hinaus völlig unklar, woher dieses „«zumindest»“ stammt und worauf es folglich verweisen könnte – bzw. dieses zitierte Wort allein verweist auf beliebig viele Texte und verunmöglicht damit eine eindeutig-referenzielle Zuordnung.¹³³

132 Die Implikationen dieser Utopie habe ich im bereits erwähnten Aufsatz zu Stolterfohts *fachsprachen* bezogen auf den Bereich der Politik in einer längeren Fussnote ebenfalls dargelegt (vgl. Schwitter 2019b, S. 364f.). Ich begegne ihnen auch im zweiten poetologischen Exkurs noch einmal.

133 Dass Stolterfoht dieses unscheinbare Wort in Anführungszeichen setzt, entspringt vielleicht einem persönlichen Grund, der nicht notwendigerweise mit dem Gedicht selbst zu tun haben muss – obwohl es sich in diesem Fall durchaus immanent erklären lässt. In seinem Aufsatz zu Gottfried Benns „DURCHS ERLLENHOLZ KAM SIE ENTLANG / GESTRICHEN – – – –“ (vgl. Benn 1986, S. 34) führt Stolterfoht aus, dass er das Wort „nämlich“ kaum mehr verwenden könne, ohne es an Benn denkend eigennämlich zu lesen. Dementsprechend firmiert es in Gedicht „(5)“ aus „fachsprachen V“, wo die „schnepfe“ auftaucht, auch gänzlich gross geschrieben: „NÄMLICH“ (*I-IX*, S. 69). Und zugespitzt formuliert heisst es im Aufsatz zu Benns Gedicht dann: „Ganz ähnlich verhält es sich mit dem »liest man« in »Fürst Kraft ist – liest man – gestorben«: für immer und jeden ersichtlich markiert. Ohne

Nach dem Gesagten will ich festhalten, dass die Worte im Gedicht ihre selbstverständlich scheinende Referenzfunktion verloren oder, positiv formuliert, überwunden haben – „«zumindest»“ versuchen sie, die Referenzfunktion zu überwinden. Zwar baut der Zeilensprung zwischen „referenz“ und „zu verweigern“ eine Spannung auf, die einerseits die Möglichkeit der Unlösbarkeit der gestellten Aufgabe andeutet und andererseits die Umdeutung der Referenzfunktion im Bereich der Gedichte zulässt, Referenz nicht im alltäglichen Sinn zu verstehen, sondern sie allenfalls als innerliterarische Verweisstruktur – gleichsam innerhalb eines Werkes selbst wie innerhalb der Literatur überhaupt – zu begreifen, sodass die sprachliche Realität eines literarischen Werks im Einzelnen bzw. der Literatur im Ganzen lediglich in sich selbst bestünde. Den paradoxen Gestus der beschriebenen Besitzverhältnisse aufgreifend besteht die Steigerung, das legt der erste von drei Reimen im Gedicht – „zu steigern [...] zu verweigern“ – nahe, in der Verweigerung und keinesfalls in der Verfestigung und Präzisierung der alltäglichen Referenzfunktion der Sprache. Die Steigerung der Sprache ist gewissermassen etwas Negatives, nämlich Verweigerung. Damit machen Literatur im Allgemeinen und im Besonderen die Fachsprachengedichte noch einmal ihren intertextuellen Charakter, der durch das Kompilieren von Zitaten implizit ohnehin gegeben ist, deutlich. Schliesslich scheint die intertextuelle Referenz gegenüber der alltäglichen Referenz den Vorrang zu haben, sofern Referenz in den Fachsprachengedichten überhaupt von Bedeutung ist. Das Zitieren stellt so gleichermassen die sprachliche Bedingtheit aus (die Sprache ist immer schon vor-gegeben), wie sie die alltägliche Sprache durch die rein innerliterarische Verweisstruktur unterläuft. Die ersten beiden Strophen münden trotz oder vielleicht gerade wegen dieser Umdeutungsmöglichkeit in die, so meine ich, folgerichtige rhetorische Frage, „ob da von mir viel übrigbleibt?“ – „von mir“, also dem anfänglichen Subjekt? Schliesslich zeichnet sich das Subjekt in seinem Sprechen durch Intentionen aus. Dieses intentionale Sprechen umgehen, dies legen die Überlegungen bislang nahe, die Gedichte jedoch – ob nun durch Hypo- oder Hyperintentionalität – auf jeden Fall.

Der äusserst dicht gefügte Anfang des Gedichts mit den ersten beiden Strophen ufert dann, nachdem noch das „rest-ich“ geblieben ist, in den Strophen drei und vier folgerichtig zusehends aus, bevor die fünfte Strophe von

Gänsefüsschen unbenutzbar.“ (Stolterfoht 2003, S. 49f.) Doch verhält es sich mit diesem „»zumindest«“ auch ähnlich, so ist damit die Referenz immer noch nicht geklärt. Denn die Quelle zu eruieren, muss, wie gesagt, beinahe ein Ding der Unmöglichkeit sein.

neuem ansetzt. Schliesslich scheint sich das „ich“ selbst abhandengekommen und etwas orientierungslos zu sein. Der Konvergenzpunkt – das „ich“ – dieser heterogenen Vielfalt ist kaum noch vorhanden. Letztlich „bleibt“, und nun nicht mehr „ich“, sondern viel allgemeiner, „man“ – ich: vermutlich lesendes genauso wie dichtendes Subjekt – „darauf“, also auf diesen Zeilen, „sitzen!“ Diese Zeilen stehen schwarz auf weiss vor Augen und sind insofern unveränderbar, sodass *man* durchaus – wenigstens metaphorisch – auf ihnen sitzen bleibt. Aber die Zeilen scheinen sich, trotz oder gerade aufgrund der Orientierungslosigkeit des „ich“, in jenen „Realismus zweiter Ordnung“ zurückziehen oder sich zu diesem aufschwingen zu wollen. Ob dies gelingen kann, scheint allerdings fraglich. Um noch einmal die *Ammengespräche* anzuführen: „Der Lyrik steht diese Revolution hoffentlich noch bevor.“¹³⁴ – Und das Gelingen eines solchen Unterfangens bleibt eben eher Gegenstand der Hoffnung.

Nach den „rest-ich“-Strophen endet das Gedicht abermals nicht. Sitzen-zubleiben ist gleichermassen zwingende Feststellung wie Unmöglichkeit. Die bedeutungsvolle Verstehensdynamik der Sprache fordert das Fortschreiten und die Erwiderung, sodass jeder vermeintliche Schluss vorläufig zu bleiben scheint. Jede Antwort auf eine Äusserung verlangt selbst wieder nach einer Erläuterung – womit sich auch das Zitat als Gestus in den Fachsprachengedichten im Besonderen und, bezogen auf die Sprache im Allgemeinen, gewissermassen das Selbstzitat, noch einmal erklärt. Das Ende des Gesprächs ist keine sprachimmanente Gegebenheit, sondern eher Äusserem geschuldet. Der Verweis in der fünften Strophe, „ach dass mans nochmal sagen darf“, nimmt jedenfalls gleichsam den letzten Teil des Hölderlin-Zitats – „Ach.“¹³⁵ – einfügend den Anfang wieder auf, um auch deutlich zu machen, was es mit dem enigmatischen Einschub „ES BLITZT“ auf sich hatte. Nun gibt sich dieser nämlich als Zitat zu erkennen, wenn auch indirekt: „«es wäre dies gerade eine solche entdeckung als die tiere zu vergrössern».“ Und daran angehängt ein Kommentar: „was immer das bedeuten mag zielt [//] es doch ausgesprochen ab.“ Was die Aussage zu bedeuten habe, bleibt vorderhand unklar – ihre unmittelbare Bedeutung ist auch nicht entscheidend. Aber Ausgesprochenes zielt als Ausgesprochenes, selbstredend, „ausgesprochen ab“ – sogar über den Bruch von einer Strophe zur nächsten hinweg. Eine Aussage bleibt eben, trotz aller Hoffnungen auf den Realismus zweiter Ordnung, kaum bloss selbstreferentiell – und wendet sich zumindest

134 Stolterfoht 2010, S. 33.

135 FHA Suppl. I, S. 185.

auch an einen Adressaten. Diese Aussage im Speziellen „zielt“ jedoch, mag sie, was aber nicht anzunehmen ist, auch inhaltlich bedeutungslos sein, im Sinn der obigen Umdeutungsmöglichkeit der Referenzfunktion abgesehen von Adressaten, d. h. den Rezipierenden des Gedichts, zumindest auf Georg Christoph Lichtenbergs Aphorismus 806 aus *Sudelbuch L* „ab“:

Wenn man nach gewissen Regeln erfinden lernen könnte, wie z. Ex. die so genannte Loci topici sind, oder wenn die Vernunft sich selbst in den Gang setzen könnte so wäre die[s] gerade eine solche Entdeckung, als die Tiere zu vergrössern [Hervorhebung F. S.], oder Sträucher zur Grösse von Eichbäumen auszudehnen. Es scheint, als wenn allen Entdeckungen eine Art von Zufall zum Grunde läge selbst denen, die man durch Anstrengung gemacht zu haben glaubt. Das bereits Erfundene in die beste Ordnung zu bringen, allein die Haupt-Erfindungs-Sprünge scheinen so wenig das Werk der Willkür zu sein als die Bewegung des Herzens. – Eben so kömmt es mir vor, als wenn die Verbesserung, die man den Staaten geben kann durch rasonierende Vernunft, bloss leichte Veränderungen wären; wir machen neue Species, aber Genera können wir nicht schaffen, das muss der Zufall tun. Versuche müssen daher angestellt werden in der Naturlehre, und die Zeit abgewartet, in den grossen Begebenheiten. Ich verstehe mich.

Hierher gehört, was ich an einem andern Ort gesagt habe, dass man nicht sagen sollte: ich denke, sondern *es denkt* so wie man sagt: *es blitzt* [Hervorhebung F. S.].¹³⁶

Lichtenbergs Aphorismus gibt gleich mehrere Hinweise und ich betrachte ihn, wenn nicht als Schlüssel – denn, so ein Fachsprachengedicht: „vermisst du doch den schlüssel“¹³⁷ –, so doch als Schlüsselstelle des Gedichts. In ihm findet sich die „Regel“, nach der die *fachsprachen* komponiert sind, nämlich „[d]as bereits Erfundene in die beste Ordnung zu bringen“, wenn auch eine genuin-eigene Erfindung, die sich aus dieser Ordnung ergeben könnte, immer ungewiss bleibt. Bereits Erfundenes, wie die Gedichtentwürfe Hölderlins, aber auch Lichtenbergs Aphorismus, bringen die Fachsprachengedichte in „die beste Ordnung“ – oder wenigstens in eine bzw. ihre Ordnung. Wie weit dieses Vorgehen jedoch reicht, muss sich erst weisen. Der Erfolg liegt nicht beim dichtenden Subjekt selbst. Vielmehr stellt das Gedicht – dem Gestus des Experimentalphysikers Lichtenberg gehorchend – ein Experiment dar, dessen Resultat sich im Nachhinein allenfalls selbst als Erfindung – und das

136 Lichtenberg 1971, S. 501.

137 *XXVIII-XXXVI*, S. 66.

Experiment selbst wiederum vielleicht sogar als ein „Haupt-Erfindungs-Sprung“ – erweisen wird.¹³⁸ Das Experiment ist, diesem Verständnis entsprechend, vor allem ein Prozess mit unbestimmtem Ausgang. Gedichte entnehmen somit ihr Verfahren, neben Anleihen bei der Popkultur, auch der experimentellen Naturwissenschaft, von der Lichtenberg im deutschsprachigen Raum einer der Begründer war. Obwohl ein „knick“ dann folgt, nimmt das ebenfalls (selbst-)reflexive Gedicht „(8)“ der „fachsprachen V“, das mit dem Titel einer Hölderlin-Ode, nämlich „**dichterberuf**“, beginnt und somit programmatischen Charakter zu haben scheint, diese Bestimmung des Gedichts wieder auf und spricht über „die erkenntnisgeschäfte in lyrik und prosa“¹³⁹ – Erkenntnis: ein Begriff der üblicherweise vor allem der (Natur-)Wissenschaft oder der Philosophie vorbehalten ist, wenn ich beispielsweise Peter Szondi glaube.¹⁴⁰ Weder der Sprache noch seines kompositorischen Geschicks bzw. des Gelingens der Komposition ist sich das dichtende Subjekt

138 Auf den experimentellen Charakter der Fachsprachengedichte weist Stolterfoht mehrfach in den *fachsprachen* selbst hin. Besonders pointiert geschieht dies beispielsweise in Gedicht „(5)“ aus „fachsprachen X“ als Suggestion eines Selbstzitats: „«hätte ich mich seinerzeit nicht zum experiment bekannt [//] – mein verleger liesse mich am ausgestreckten arm verhungern.»“ (*X-XVIII*, S. 21). Immer wieder scheinen die Gedichte auch Experimentbeschreibungen bzw. -protokolle zu mimen (vgl. bspw. *XXVIII-XXXVI*, S. 45).

139 *I-IX*, S. 72. Die Nähe zur Wissenschaft verdanken die Fachsprachengedichte nicht nur der expliziten Erwähnung von Wissenschaften und Wissenschaftlern sowie der offensichtlichen Verwendung von wissenschaftlicher Terminologie, sondern auch ihrem vielfach pseudowissenschaftlichen Gestus. Besonders auffällig ist diesbezüglich Gedicht „(6)“ aus „fachsprachen XXXIV“. Nach dem Aufbau einiger Konditionalstrukturen folgt als Resümee: „so knallig schallt der modus ponens.“ (*XXVIII-XXXVI*, S. 94) – folgerichtig finden sich später im vierten Band auch Pseudosonette (zwei Quartette und zwei Terzette ohne Reim und Metrum), die allerdings aufgrund ihrer Anlehnung an das Sonett dessen argumentative Struktur in Erinnerung rufen. Weitere Beispiele, die diesen pseudowissenschaftlichen Gestus mit „laboratmosphäre“ (*XXVIII-XXXVI*, S. 121) zu belegen vermögen: „artistik und germanistik gleich elektrifizierter [//] verstand“ (*X-XVIII*, S. 108); „baum = [//] baumrelation“ (*XXVIII-XXXVI*, S. 18). Oder dann das Wissenschaftsgedicht, das nach der Beschreibung einer Laborsituation am Ende lakonisch feststellt: „und wie man erst jahre später erkennt [//] wuchs das wissen in dieser nacht um über zehnt prozent.“ (*X-XVIII*, S. 48) und die programmatische Feststellung: „schönheit durch wissenschaft“ (*X-XVIII*, S. 81).

140 Vgl. Szondi 1978, S. 263.

also gewiss. Des Weiteren zeigt sich auch, dass die Einsicht des Gedichts, das Subjekt verfüge eben nicht (uneingeschränkt) über die Sprache, keineswegs dem Gedicht selbst gehört. Sie ist viel älter – „«zumindest»“ so alt wie Lichtenbergs Aphorismus.

Das Lichtenberg-Zitat ist eine Zusammenfassung dieser Einsicht mit anderen Worten. Der Mensch ist zwar – aufgrund seiner, wenn auch eingeschränkten, Sprachbegabung¹⁴¹ – nicht einfach ein Tier, doch der Natur gehört er trotzdem an. Und Tiere einfach zu vergrößern scheint zumindest vorderhand ein Ding der Unmöglichkeit – obwohl langwierige Zuchtverfahren diesbezüglich durchaus einen gewissen Spielraum eröffnen. Ebenso wenig gebührt es dem sprachbegabten Menschen, sich als Besitzer der Sprache zu wähnen – und schon gar nicht, wenn dieser Mensch ein dichtendes Subjekt ist – obwohl es vielleicht eine Überlegung wert wäre, trotz ihrer Ironisierung nach den Möglichkeiten einer Übertragung der Zuchtverfahren – wie in der Einleitung dargelegt im Sinn einer strukturellen Analogie – auf Gedichte zu fragen. Die uneingeschränkte Verfügung des dichtenden Subjekts über die Sprache jedenfalls „wäre [...] gerade eine solche Entdeckung als die Tiere zu vergrößern“, was jedenfalls (noch) ein Ding der Unmöglichkeit ist – zumindest *vorderhand*, aber die technischen Möglichkeiten wachsen beständig, wäre eine solche Annahme eine kolossale

141 Die Bestimmung des Menschen als sprachbegabtem Tier reicht bis in die Anfänge der europäischen, zumindest schriftlich überlieferten, Geistesgeschichte zurück. Bereits Aristoteles bestimmte den Menschen, indem er auf seine Sprachfähigkeit rekurrierte (vgl. Aristoteles 1991, S. 13ff./1253a ff.). Eine wesentliche Einschränkung erfuhr diese Bestimmung in der Aufklärung. Zwar drückt sich der Mensch sprachlich aus und ist insofern sprachbegabt. Doch trägt die Sprache auch verborgene Bedingungen mit sich, die den Menschen als Verwender der Sprache nötigen, in bestimmter Weise zu denken. Die bereits erwähnte Sprachkritik Nietzsches, wonach die Sprache ein illegitimes Verhältnis von Subjekt und Tätigkeit, von Ursache und Wirkung suggeriert, findet sich bereits bei Lichtenberg im oben angeführten Zitat: „Hierher gehört, was ich an einem andern Ort gesagt habe, dass man nicht sagen sollte: ich denke, sondern *es denkt* so wie man sagt: *es blitz*“ [Hervorhebung F.S.].“ Tatsächlich führt eine direkte Linie von Lichtenberg zu Nietzsche. Martin Stingelin hat dies anhand der Lesespuren Nietzsches, die sich an besagtem „andern Ort“ in Nietzsches Ausgabe von Lichtenbergs *Vermischten Schriften* finden, dargelegt (vgl. Stingelin 1996, S. 122f.). Die menschliche Sprachbegabung bezieht sich also eher auf seine Fähigkeit, Laute zu artikulieren und so zu sprechen, als auf einen Besitz der Sprache an sich.

Selbstüberschätzung und -überhöhung. Tiere und Pflanzen unterliegen bis auf weiteres nicht unserer uneingeschränkten Verfügung, sodass wir sie keinesfalls auf die uns passend erscheinende Grösse trimmen können und unser Handeln also gewissen Beschränkungen unterliegt.¹⁴²

An die Umkehrung der Besitzverhältnisse in den ersten beiden Strophen knüpft sich nun in der sechsten Strophe eine weitere Umkehrung, nämlich die Umkehrung der anfänglichen Entpersonalisierung. Entzog das Gedicht zu Beginn der Sprache das Subjekt im Sinn eines Zugrundeliegenden, so macht der weitere Verlauf des Gedichts das Sprachorgan durch die „vergötterung der stimme“ selbst zur Person. Das Subjekt hat unvermittelt wieder in das Gedicht zurückgefunden, schliesslich ist die Sprache auch wiederum auf ihr Gesprochenwerden, also auf eine Stimme, angewiesen. Und die „vergötterung“ weist zurück auf das anfängliche Subjekt: Gott. Doch in welcher Weise findet das Subjekt zurück, nachdem es durch das Gedicht gegangen ist – dem Gedicht zufolge so: „und groller donner [/] deutet an dass nun das blendwerk niederkommt“? „das blendwerk“, vielleicht ein Blitz, kommt herab und erleuchtet uns. Oder: „das blendwerk“, die Rätsel des Gedichts kommen zu einem Ende. Erst am Ende, in der letzten Zeile des Gedichts, findet sich, einer in den *fachsprachen* häufig anzutreffenden Verfahrensweise, nämlich dem häufigen Auftreten von Redewendungen, gewissermassen des

142 Der Mathematiker Karl Sigmund hat dies in Zusammenhang mit mathematischen Berechnungen zu den Reproduktionsrahmenbedingungen von DNA unter Verweis auf Goethe trefflich erklärt: „Gott, so Goethe, hat dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Das mag sein. Aber ohne Gott oder gar Goethe im mindesten korrigieren zu wollen, kann hinzugefügt werden, daß es eigentlich die Festigkeit des Holzes ist, welche die Grösse der Bäume beschränkt. Eine Eiche etwa kann nicht maßstabgerecht nach Belieben vergrößert werden. Bei doppelter Höhe wäre das Gewicht verachtfacht, aber der Querschnitt des Stammes und daher seine Tragfähigkeit nur vervierfacht. Ebenso legen Bauplan und Material der Landsäugetiere, den Insekten, und übrigens auch den Kathedralen und Markthallen Gröszenbeschränkungen auf. Die Beschränkung der Wortlänge durch die Fehlerrate ist von ähnlicher Natur.“ (Sigmund 1995, S. 111f.) Bei diesem ominösen, aber im Kontext der Fachsprachengedichte treffenden Verweis auf die Wortlänge geht es um einen Vergleich von Genen mit Worten. Die einzelnen Nukleinsäuren setzen sich zu Sequenzen, gewissermassen wie Buchstaben zu Worten, zusammen, deren Länge aufgrund von Einschränkungen der Kopiergenauigkeit beim Reproduktionsprozess nicht beliebig sein kann, sofern der Tod verhindert werden will.

Rätsels Lösung¹⁴³, d. h. möglicherweise eine Erklärung für die Rätselhaftigkeit der Form dieser Gedichte. Und „das blendwerk“ verhüllt vielleicht mit viel Aufwand eine unspektakuläre Pointe.

Obwohl das Verhältnis von Sprache und Subjekt am Anfang gebrochen erschien, ist es gegen Ende des Gedichts „ungebrochen / kreis geschlossen“. Zwar ist der Bruch graphisch durch den Schrägstrich, der hier im Zitat nicht den Zeilenbruch markiert,¹⁴⁴ sondern im Gedicht selbst erscheint, aufgehoben. Jedoch scheint sich der Kreis sowohl mit Hölderlin – vom Eingangszitat bis zum versteckten Zitat „ach“ – als auch mit dem Lichtenberg-Zitat tatsächlich geschlossen zu haben. Einerseits vollzieht das Gedicht eine Kreisbewegung – vom „ES BLITZT“ am Anfang über das Lichtenberg-Zitat bis zum „blendwerk“ und dem „abfall der spannung“, was ich als erneutes Aufgreifen der Blitzmetaphorik lese, ist der Blitz doch das sichtbare Zeichen einer Spannungsentladung. Und das Abzielen der Sprache als Ausgesprochener strebt entgegen allen dichterischen Anstrengungen zumindest Vollkommenheit, d. h. möglicherweise den erhofften geschlossenen Kreis gelungener Kommunikation – zwischen Sender und Empfänger – an, ebenso wie die Selbstreferenzialität der Dichtung überhaupt: „ausgesprochen [...] ungebrochen“ (der dritte Reim des Gedichts). Immerhin bleibt, so die *Ammengespräche*, das Verstehen zwangsläufig leitend: „Wahrscheinlich liegt im Verstehen das Hauptproblem. Aber der kryptische Text wird ja auch verstanden. Man kommt nicht raus aus dem Verstehen.“¹⁴⁵ Andererseits bleiben die Verhältnisse am

143 In diesem Kontext sehe ich auch die ebenfalls schwer zuzuordnende aber teilweise als Zitat gekennzeichnete Wendung „greifbar «mit händen»“ (vgl. Duden 11 2013, S. 320). Prominent findet bereits ins erste Gedicht von „fachsprachen V“ eine als Zitat gekennzeichnete Redewendung Eingang: „«leck mir den pelz aber mach [/] mich nicht nass»“ (*I-IX*, S. 65; vgl. Duden 11 2013, S. 820). Weitere Beispiele dafür aus „fachsprachen V“, auch wenn es sich teilweise um abgewandelte Redewendungen handelt: „der schuss ins kraut“ (*I-IX*, S. 66 – ins Kraut schießen; vgl. Duden 11 2013, S. 434) oder „den gefiederten satz“ (*I-IX*, S. 69 – das geflügelte Wort; vgl. Duden 11 2013, S. 855), was im Kontext von Redewendungen sogar selbstbezüglich ist.

144 Die Verwendung des Schrägstrichs mitten in Gedichten ist in Stolterfohts *fachsprachen* nicht unüblich. Speziell ist seine Verwendung in diesem Gedicht jedoch, weil eindeutig metrische und gereimte Strukturen abgesehen von den Hölderlin-Zitaten mit ihrer komplexen Metrik im Gegensatz zu anderen Gedichten fehlen. Der Schrägstrich nimmt als visuelles Mittel die ansonsten akustische Verseinteilung auf.

145 Stolterfoht 2010, S. 36.

Ende ambivalent. Die Syntax zerfällt in der zweitletzten Zeile des Gedichts wieder, und ein enigmatischer Orang-Utan – „greifbar «mit händen» [/] die utan-baumelnd erdung heucheln“ – baumelt an seinen langen Armen und heuchelt Erdung. Entgegen dieser angeführten Heuchelei wartet das Gedicht dann aber mit einem klaren und deutlichen Schluss auf, kurz und bündig, ohne syntaktische Kapriolen, obwohl durchaus lautmalerisch, steht da, streng jambisch und endbetont wie die Moral von der Geschichte: „in solchen sätzen spricht ein ich das sich versichert durch den wisch.“ (Hervorhebung F. S.)

Eine solche Moral ist im Besonderen ebenso unbrauchbar bzw. schwer anzuwenden wie sie im Allgemeinen zutreffend ist. Diesen letzten Satz in diesem Sinn zu lesen, stellt die ständige Suche nach der letzten und unumstößlichen Handlungsanweisung als lächerlich heraus, obwohl um sie kaum herumzukommen ist. Mithin: Man kann nur immer wieder handeln und steht deshalb ständig vor dem Entscheidungsproblem, so oder anders zu handeln. Jede Situation verlang von neuem nach der Moral von der Geschichte? Und so ist auch das „ich“, ob bloss als „rest-ich“ oder nicht, wieder zurück. Es scheint mir zwar einer Selbstversicherung zu bedürfen und ist insofern durchaus fragil bzw. bedarf gerade aufgrund seiner Fragilität einer Selbstversicherung. Allerdings erscheint es als Subjekt, das einer Selbstversicherung – gleichermaßen von sich selbst wie für sich selbst vorgenommen – durchaus fähig ist. Schliesslich lese ich diesen letzten Satz des Gedichts affirmativ. Sein verächtlicher Rückblick auf das Gedicht macht dies noch einmal deutlich. Nachdem das Subjekt durch das Gedicht gegangen ist, kann es das Gedicht als „wisch“ – als „wertloses Schriftstück“¹⁴⁶ – abtun, auch wenn es sich vielleicht immer wieder versichern muss. Oder mit anderen Worten: Der „wisch“ entpuppt sich doch als „blendwerk“, dessen Niederkunft die prekäre Geburt des dichtenden Subjekts ermöglicht – entsprechend der Geburtssage des griechischen Weingottes Dionysos, der nach dem Tod seiner irdischen Mutter Semele – Zeus hatte sich ihr in seiner wahren Gestalt als Blitz gezeigt und sie so verbrannt – unter recht eigenartigen Umständen aus dem Oberschenkel seines göttlichen Vaters Zeus geboren wird.¹⁴⁷

Wie prekär Geburt und Leben auch seien: Das Subjekt hat sich zumindest für diesen Moment, wie mit „wittgensteins leiter“¹⁴⁸, einer Allegorie am

146 <https://www.duden.de/node/206472/revision/206508>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

147 Vgl. *Griechische und römische Mythologie*, S. 60.

148 *XIX-XXVII*, S. 54.

Ende des *Tractatus logico-philosophicus*, durch das Gedicht über dieses hinausgearbeitet und braucht es nun – scheinbar – nicht mehr.¹⁴⁹ Und so kann diese – unspektakuläre – Schlusspointe auch heiter und selbstironisch sein: Das alles, so viel Aufwand, hat es zur Selbstversicherung gebraucht? Und diese Selbstversicherung ist ja noch nicht einmal so gewiss, wie es vielleicht scheinen mag. Zumindest musste das „ich“, so das Gedicht, gewundene Pfade beschleichen – und gerade das Indirekte dieser gewundenen Pfade, mithin das Beschleichen scheint der Bewegungsmodus des „ich“ sein zu müssen, so der noch unerwähnte zweite Reim: „rest-ich [...] beschlich“. Jedenfalls trifft dies im weiteren Kontext des Gedichts zu, wenn es um seine „begriffe“ geht. D. h., wenn ich es nach seinen Fähigkeiten beurteile, genauso wie wenn es um das Erringen seiner Denkwerkzeuge geht. Der Selbstversicherungsversuch mag zwar durchaus langwierig oder als abschliessender sogar vergeblich sein, allerdings ist er in seiner sprachlichen Variante immerhin zum vorliegenden Gedicht geronnen. Und dem Gedicht will ich soweit glauben, dass es sich um einen Selbstversicherungsversuch handelt.

Unter der Voraussetzung dieser Lektüre läuft das Ende des Gedichts auf eine paradoxe Pointe hinaus, schliesslich hat sich – entgegen der aristotelischen Bestimmung des Menschen – die Sprache für den Menschen bzw. das Subjekt als unverfügbar erwiesen und dennoch, so die Behauptung der Selbstbehauptung im Gedicht, „versichert“ sich das „ich“ mittels der verwendeten Sprache und vor allem „durch den wisch“ – also das vorliegende Blatt Papier mit dem besprochenen Gedicht darauf. Was kann vor diesem Hintergrund der subjektive Anteil an diesem Gedicht sein? Wo oder wie berühren sich, der Konfiguration des Gedichts zufolge, das dichtende Subjekt und das sprachlich-materiell vorliegende Gedicht? Sowohl die Thematik

149 Wittgenstein ist, erinnert sei beispielsweise an „zwei satzstöcke für gottlob frege“ aus „fachsprachen IX“, ein von Stolterfoht gern angeführter Autor: „6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)

Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.“ (Wittgenstein 2006c, S. 85)

In Stolterfohts Gedicht geht es zwar weniger um das richtige Sehen der Welt als vielmehr um das richtige Sehen seiner selbst. Dennoch will ich Wittgensteins Satz und Stolterfohts Gedicht als in ihrer Methode analog betrachten. Was jedoch der spezifische Unterschied zwischen dem philosophischen und dem dichterischen Sehen ist, bleibt damit noch ungesagt.

als auch die verwendete Sprache sprechen dem Subjekt die Verfügungsgewalt über sein (sprachliches) Handeln, mithin sein dichterisches Werkzeug, ab. Das Gedicht sagt das explizit, wenn auch im Modus des Konjunktivs, und überdies ist es aus Versatzstücken anderer – also fremder und nicht eigener – Texte zusammengefügt. Wenn also erstens die Sprache dem Subjekt – gewissermassen aus logischen Gründen – nicht zur Verfügung steht und zweitens die verwendete Sprache ohnehin aufgrund der vielen Zitate nicht die eigene ist, was kann dann das subjektive Element sein, mittels dessen das Subjekt sich seiner selbst als Handlungsfähiges versichern kann?

Das subjektive Element, so die Vermutung, besteht in der *eigenwilligen* Anordnung des Materials. Das Material – sowohl physisch als auch mental verstanden – ist dem Subjekt nicht eigen im Sinne bewussten Verfügens darüber. Hingegen das Arrangement, die Anordnung dieses Materials, welche sich eben nicht im Allgemeinen des Materials, sondern nur im Besonderen dieses bestimmten „wischs“ mit seiner Anordnung des Materials zeigt – so sich dies denn, erinnert sei an die Bemerkung zur Verselbständigung, auch in der Folge als richtig erweisen wird. Diese Einsicht erklärt zwar noch nicht die spezifische Form dieses Gedichts, doch macht sie auf jeden Fall deutlich, welche zentrale Rolle die Form spielt. Das Gedicht wirft über sich selbst hinaus ein Licht auf die rigide Formprogrammatische der Fachsprachengedichte. Die Form und mit ihr die Selbstvergewisserung wiederholt sich – über die bisherigen Fachsprachenbände hinweg im Fall dieses Formats – ‚siebenmal drei‘ – bereits 45-mal. Neunmal in *fachsprach I-IX*, neunmal in *fachsprachen X-XVIII*, neunmal in *fachsprachen XIX-XXVII* und achtzehnmal in *fachsprachen XXVIII-XXXVI*. Diese Programmatik und Praxis der Wiederholung selbst und weniger die jeweils spezifische und wiederholte Form regt im Fall der Fachsprachengedichte mein Nachdenken an.

Die Lektüre dieses Gedichts eröffnet einen möglichen Blick auf die Dichtung des Autors der *fachsprachen* im Allgemeinen und im Speziellen auf die Fachsprachengedichte. Nicht zuletzt spricht diese Fokussierung auf formale Aspekte aus den Übersetzungsarbeiten. In der „nachbemerkung“ des bisher letzten Übersetzungsbands, *was branko sagt* (2014), steht:

im sommer 2013 schenkte mir simone homem de mello ihren gedichtband „extravio marhino“ (atelie editorial 2010), und mir war schon beim ersten überfliegen der mir vollkommen unverständlichen, da auf portugiesisch geschriebene texte klar, dass da was zu übersetzen wäre – und noch in sao paulo begann ich mein schändliches tun, nicht ohne vorher simones erlaubnis eingeholt zu haben. nun bin ich auch heute noch weit davon entfernt, diese gedichte zu

verstehen. was ich, zumindest ein bisschen, verstanden habe, ist ihre struktur, ihr grundsätzlicher bauplan. was ich also entdeckt zu haben glaubte, war ein hochkomplexes geflecht aus wiederholungen, parallelsetzungen, symmetrien, homophonen und homonymen paaren, also ein ziemlich dichtes formales [Hervorhebung F.S.] gitter (raster!), das nicht zuletzt auch permanent über sich selbst zu sprechen schien. ein gefundenes fressen.¹⁵⁰

Angesichts dieser Vorliebe für Strukturen bei beinahe gänzlicher Ausblendung der Semantik bzw. Umgehung der gängigen Syntax scheint mir das kompositorische Prinzip der *fachsprachen*, nämlich das formale Arrangement als stabilisierendes Element gleichermassen der sprachlich-materiell vorliegenden Dichtung wie des dichtenden Subjekts, noch deutlicher. Und dies einmal ganz unabhängig von der Frage, wer dieses dichtende Subjekt ist. Die dargestellte Selbstversicherung, wie sie die obige Lektüre herausgearbeitet hat, ist – als sprachlich verfasste – eine Selbstbehauptung auf prekärtem Fundament. Und dies vollends, wenn ich der heute üblichen Ableitung einer älteren Bedeutung von ‚Versicherung‘ Rechnung trage, nämlich Versicherung als finanzielle Absicherung gegen alle möglichen Unvorhersehbarkeiten. Aber auf diese Rechnung ist vielleicht noch zurückzukommen. Nun, was wäre denn eine sprachliche oder gar dichterische Versicherung? Ist Selbstversicherung vielleicht die einzig mögliche Versicherung im dichterischen Sinn? Zumindest scheint die (Selbst-) Versicherung finanziell ebenso prekär wie sie es sprachlich gemäss der dargelegten Lektüre ohnehin ist. So erlangt diese selbstversichernde Selbstbehauptung erst in der Wiederholung Stabilität – in der Wiederholung in doppeltem Sinn von beiden Polen her gedacht, sowohl durch die Wiederholung im Einzelnen (Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“) als auch in der Wiederholung im Allgemeinen (*fachsprachen I-XXXVI*) über mehrere Gedichte hinweg. Erst die Einbettung in dieses Ganze bringt die nötige Stabilität zur Selbstbehauptung. Und Selbstbehauptung meint in diesem Sinn, so meine ich, die Herausbildung einer ganz eigenen Erscheinungsform – nicht mehr und nicht weniger als die Herausbildung einer eigenen *Art* vielleicht. Und so ist die Übersetzung von Steins Titel *winning his way* (Stein 2005) wohl treffend: Es geht weniger darum, wieviel Weg (way) man zurücklegt oder wieviel Boden man gutgemacht hat, sondern eben darum, *wie man seine art gewinnt*. Die mannigfaltigen Möglichkeiten der Rückübersetzung legen dann vielleicht ein noch beredteres Zeugnis ab

150 Stolterfoht 2014, „nachbemerkung“. Stolterfohts Übersetzungsbände, die bei Peter Engstler erschienen sind, sind nicht mit Seitenzahlen, sondern bloss mit Gedichtnummern versehen.

und spannen den Horizont zwischen folgenden beiden Polen auf: *winning your art*, vielleicht, oder *winning your kind* – und nicht zuletzt *earning your way*. Und ich bin versucht, hier den Reim mitzudenken: *pay* (und: *winning my bread*). So weit weg von Popkultur wäre das dann nicht mehr, trotz aller avancierten Experimentierfreude. Denn Popkultur fragt nicht (nur) nach Originalität, sondern auch nach Verkäuflichkeit. Oder: Originalität erweist sich als Verkäuflichkeit. – Die Frage stellt sich mir jedoch, inwiefern ich das Schlaglicht, das *fachsprachen I-IX* geworfen hat, in den folgenden Fachsprachenbänden wiederfinde. Verdichtet sich die anhand dieser Lektüre festgestellte generelle Wichtigkeit der Form in den *fachsprachen* zu einem spezifischen Sinn? Wie gestaltet sich die Form weiter aus? Von was für Gedichten ist hier die Rede?

fachsprachen X-XVIII: Raum

Obwohl die frischfröhliche Zitierwut keinesfalls abgenommen hat, sind die Kennzeichnungen dieser Zitate in *fachsprachen X-XVIII* verglichen mit *fachsprachen I-IX* spärlicher bzw. einheitlicher geworden. In *fachsprachen X-XVIII* sind beispielsweise keine fettgedruckten Passagen mehr vorhanden. Die Hinweise auf die Herkunft des Sprachmaterials bzw. auf die Art der Produziertheit der Gedichte in der „Nachbemerkung“, die auch *fachsprachen X-XVIII* nachgestellt ist, sind zudem äusserst knapp gehalten. Die Kommentare beschränken sich fast ausschliesslich auf die tatsächlichen Herkunftsnachweise des Materials. Dafür gewinnt die formale Anordnung eine Variante dazu. Während in *fachsprachen I-IX* alle Gedichte nach dem Prinzip mehrerer Strophen gegliedert waren, taucht in *fachsprachen X-XVIII* mit „*fachsprachen XVII*“ ein monostrophisches Format auf.

Zwar ist auch hier nicht (oder jedenfalls nicht abschliessend) zu klären, meine ich, warum genau dieses Format nun auftaucht. Die Entscheidung mag immerhin bloss mit Willkür erklärt werden können. Der vorangegangene Abschnitt hat jedoch zumindest einen Einblick in den ersten Fachsprachenband im Besonderen und darüber hinaus in die denkbaren Gründe für die strenge formale Gestaltung der Fachsprachengedichte im Allgemeinen gegeben: das Streben nach Selbstbehauptung – Selbstbehauptung als Wiederholung eines Akts, die in der Wiederholung eine Praxis (Schreiben genauso wie Lesen) konstituiert, Selbstbehauptung als Einbettung und als Spannung zwischen Einzelem und Ganzem. Und auch wenn *fachsprachen I-IX* damit nicht annähernd abschliessend behandelt sind, wohl auch nicht

hinsichtlich der Frage nach der Form, fordern die angestellten Überlegungen zur Einbettung dazu auf, bei aller Liebe zum einzelnen Detail das Ganze nicht aus dem Blick zu verlieren. Mit den aufgrund der Lektüre von *fachsprachen I-IX* gewonnenen Voraussetzungen im Hintergrund stelle ich im Folgenden also *fachsprachen X-XVIII* in den Vordergrund.

Ein hinsichtlich der Formthematik ähnlich prägnantes Gedicht wie Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ finde ich in *fachsprachen X-XVIII* nicht. Anhaltspunkte zum Nachdenken über die Form sind verstreut über ganz unterschiedliche Gedichte, von denen in den nachfolgenden Ausführungen vor allem vier mehr oder weniger oft zur Sprache kommen werden: Neben Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“, auf das ich den Fokus im Folgenden hauptsächlich richten möchte, sind dies die Gedichte „(2)“ und „(5)“ aus „fachsprachen XII“ sowie Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen XVII“. Ein strenges ‚close reading‘ eines einzelnen Gedichts, das im Fall von *fachsprachen I-IX* zumindest eine mögliche Perspektive auf die Formproblematik eröffnet hat, scheint sich im Fall von *fachsprachen X-XVIII* weniger anzubieten. Eher will ich durch die verstreuten Anhaltspunkte in *fachsprachen X-XVIII* die anhand von Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ aufgezeigten Aspekte verdeutlichen und die angestellten Überlegungen vertiefen. Meine Lektüre von Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“, die ich an den Anfang gestellt habe, bildet somit einen fruchtbaren Ausgangspunkt und bleibt für meine weitere Untersuchung der *fachsprachen* leitend. Mit den gewonnenen Einsichten aus der vorangegangenen Lektüre als Voraussetzung bietet nun Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“ einen Anknüpfungspunkt, um meine Lektüre über den nächsten Band hinweg fortzusetzen:

(8)

wie man es anderen mitteilt. und was. wort
oder stück holz. steht artgerecht auf fischen.
das abamseln «vielleicht». das «machmal» im
komplex-system: beginnt das dosenfleisch zu

plaudern / drückt sich entsprechend deutlings
aus. doch was bzw. über? zeichen über zeichen.
benutzung von gebrauch. erwiesenermassen aber
auch: das gleichnamig-problem «selbig so selbig bis

autonym». wohlfeile antwort «mir» oder «dem» auf
 berechnete frage: stelle sich wem? ähnlich bequem:
 wie man dinge sprachlich erledigt – in dieser rei-
 henfolge: treiben betreiben handeln verhandeln tun.

wie man es bebiegt. lang / breit / im besten sinne
 mein – so soll die formatierung sein. was immer man
 anschaut – es gerinnt zum gesicht. hab ich da vor-
 hin «gas» gehört? was sie nicht sagen. ist sagen.

noch während man brütet würgt es zurück: nattern –
 man halte es für ein gezücht. sich schöpfen lassen
 vom eigenen text: hinlänglich abkömmlich! klon! das
 hat man nun davon. oder anders: umstände sind dazu

da bedacht zu werden. man muss eben abstriche ma-
 chen. lassen. gegebenfalls sein lesen ändern. hab
 ich da etwa «schnitt» gehört? wahrscheinlich nicht –
 sonst stünde es geschrieben / teilte es sich mit.¹⁵¹

Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“, das im Format ‚sechsmal vier‘ erscheint, knüpft thematisch an das im vorherigen Abschnitt besprochene Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ an und scheint die dargelegte Lektüre zu bestätigen. Es hebt ähnlich (selbst-)reflexiv an, indem es ganz zu Beginn halb fragend halb konstatierend festhält: „wie man es ändern mitteilt.“ Was im Vordergrund steht, ist die Art und Weise – „wie“ – einer an sich beliebigen Mitteilung. Demgegenüber tritt der unbestimmte Gehalt dieser Mitteilung – „es“ (und dies entspricht meiner Lektüre im vorangegangenen Abschnitt, wo ich das Arrangement – die Art und Weise also – als subjektives Element ausgemacht habe) – in den Hintergrund. Dieser Gehalt ist der Eingangsaussage oder -frage wiederum mit halb fragendem, halb konstatierendem Gestus nachgestellt: „und was. wort“. Dass eine Mitteilung – zumindest im menschlichen Alltag – meist aus einem Wort oder mehreren besteht, liegt auf der Hand. Insofern werden in einer Mitteilung sicher Worte mitgeteilt. Nur: Worte allein werden es nicht sein. Das Gedicht jedenfalls stellt, akzentuiert durch den Zeilenbruch, diesbezüglich zumindest eine Frage: „wort [/] oder stück holz.“ – Kann also beides mittgeteilt werden? Und wird beides mittgeteilt? Einer logischen Deutung von „wort [/] oder stück holz“

151 X-XXVIII, S. 24.

folgend: sowohl „wort“ als auch „stück holz“. Meint „man“ also „holz“, wenn „man“ das „wort“ sagt? Und verstehen die „andern“ auch „holz“, wenn sie das „wort“ hören? Oder kann vielleicht nur eines von beiden mitgeteilt werden? Einer anderen logischen Deutung von „wort [/] oder stück holz“ folgend: entweder „wort“ oder „stück holz“? Ganz handfest beispielsweise bei einem Überfall im Wald: Wenn „man“ „andern“ ein „stück holz“ über den Schädel zieht, erst dann wird wirklich „holz“ mitgeteilt – und wenn „man“ bloss „stück holz“ sagt, so wird eben ein „wort“ mitgeteilt? Das hängt in diesem Gedicht im Besonderen, abgesehen von weiterreichenden sprachtheoretischen Problemen im Allgemeinen, von der ambigen logischen Struktur des Worts „oder“ ab. Es kann einschliesslich oder ausschliesslich sein, oder eben ebenso gut einschliesslich wie ausschliesslich.¹⁵²

Immerhin scheint mir die Kommunikationssituation selbst etwas weniger kompliziert bzw. der alltäglichen Vorstellung eher entsprechend: Sprecher („man“), Mitteilung („es“), Hörer („andern“). Das intrikate Referenzverhältnis innerhalb der Sprache, das Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ offengelegt hat, und weniger die Kommunikationssituation selbst scheint auch an dieser Stelle durch. Das Wort, so wäre vielleicht aus den obigen Überlegungen zu folgern, ist also bloss eine mögliche Art der Mitteilung. Denkbar wären eben auch andere, vielleicht unmittelbarere Arten der Mitteilung. Und es stellt sich dann unter allen Umständen die Frage, auf welche Art – „wie“ – je nach erhoffter Wirkung etwas mitzuteilen wäre. Aber: Immerhin geht es im gegenwärtigen Kontext um ein Gedicht. Und bei allen logischen Komplikationen entnehme ich dem Gedicht doch: Das Wort zielt auf etwas Anderes ab – nämlich das „stück holz“, das abgetrennt vom „wort“ erst in der zweiten Zeile pointierterweise selbst wiederum in Form eines Wortes genannt wird. Und durch den Zeilensprung wären also auch die sprachtheoretischen Probleme wieder eingefangen: Ist nun das „wort“ vom „stück holz“ notwendigerweise getrennt oder besteht eine geheime Verbindung zwischen beiden? Aber das „stück holz“ ist ja auch nur in Form von zwei Worten gegenwärtig und keinesfalls als Stück Holz. Sind also beide – das „wort“ und das „stück

152 Setze ich diese Wendung in Bezug zu einem Spruch (Karte oder Stück Holz), der beim Kartenspielen zu langes Nachdenken unterbinden und zum Spielen einer Karte animieren soll, so erscheint „wort [/] oder stück holz“ auch als ironischer Kommentar auf alle möglichen Überlegungen zur logischen Struktur. Es ist gleichgültig, was du tust, solange du tust und das Spiel daher weitergehen kann.

holz“ / Stück Holz – bloss Worte? Wobei dann das „wort“ wieder selbstreferentiell wäre, d. h. das „wort“ wäre ein Metawort?

Mittels der Sprache an das Holz selbst zu rühren, scheint dem Gedicht zufolge jedenfalls, wenn nicht gar ein Ding der Unmöglichkeit, so doch unheimlich schwierig zu sein, was die Hoffnung auf den „Realismus zweiter Ordnung“ – „wort“ eben als Wort und damit als Meta- oder Sprache nach der Sprache verstanden – fast schon zwingend fordert, um der Sprache gerecht zu werden. Eher scheint es eine Kuriosität und bei Gedichten vielleicht sogar ein Ärgernis zu sein, dass sich die Sprachpraxis, da Worte in den meisten Fällen (mit Ausnahme bspw. von onomatopoetischen Worten) ohnehin abstrakt sind, nicht schon längst gänzlich von den Gegenständen, auf die sie vermeintlich *abzielt*, gelöst hat. Immerhin wäre es denkbar gewesen, das „stück holz“ durch ein Piktogramm zu ersetzen, das einem Stück Holz schon wesentlich näher wäre. Und folglich stellt das Gedicht die verwunderte Frage – „wörter und sachen. ob es unterschiede gibt.“¹⁵³ – zusammen mit der wörtlich zu nehmenden Aufforderung: „betrachten sie [/] bloss: dieses schreiben fürs erste als gegenstandslos.“¹⁵⁴ Das Schreiben ist zwar gegenstandslos, wenn auch nicht ungegenständlich. Und so kann das Gedicht wiederum mit allem Recht fragen und gleichzeitig behaupten: „wörter und sachen. ob es unterschiede gibt.“

Wichtiger als die neuerliche Thematisierung des Referenzproblems scheint mir allerdings die Wiederaufnahme des Selbstversicherungsprozesses des dichtenden Subjekts zu sein. Dieses verbirgt sich in diesem Gedicht mehr noch als in Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ hinter dem allgemeinen „man“ – ein „man“, das bereits in Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ in Konkurrenz zum dichtenden Subjekt oder eben dem „ich“ stand. Sinnigerweise bildet es gewissermassen das Scharnier zwischen den beiden Teilen des Gedichts: „schön dass man [Hervorhebung F. S.] darauf sitzen bleibt!“ (am

153 X-XVIII, S. 71. Die gestellte Frage scheint sich, wie ich glaube, an Platons Dialog *Kratylos* zu lehnen, welcher der Frage nach dem Zusammenhang von Wörtern und Gegenständen gewidmet ist. Zwei Möglichkeiten stehen dort zur Diskussion: Wörter als Abbilder der Gegenstände oder Wörter als Konvention zur Bezeichnung von Gegenständen (vgl. Platon 1990b, 397, 383a-b). Je nach Ansatz ergibt sich ein fundamentaler Unterschied zwischen Wörtern und Sachen – oder eben nicht. Dieselbe Problematik versucht Benjamin im Rückgriff auf die Bibel zu fassen und zu lösen, indem der Begriff der Übersetzung zwischen den beiden Möglichkeiten vermittelt (vgl. Benjamin 1977b – GS II.1, S. 150).

154 X-XVIII, S. 66.

Ende der vierten Strophe) – „ach dass mans [Hervorhebung F. S.] nochmal sagen darf“ (am Anfang der fünften Strophe). Dieses „man“ tritt über die gesamten *fachsprachen* hinweg auffällig häufig an die Stelle des „ich“. Schon im ausführlich besprochenen Gedicht aus *fachsprachen I-IX* taucht es, wie gesagt, auf, um später nur noch mehr Raum einzunehmen, wie dies auch im Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“, das im Fokus steht, der Fall ist. Rein numerisch befindet es sich in diesem Gedicht im Verhältnis sieben zu drei in der Überzahl gegenüber dem „ich“ (inklusive Possessivpronomen „mein“). In *fachsprachen XIX-XXVII* wird es dann sogar heissen: „fichte entfernt sich vom ich. erobert das [/] wir. wir aber bleiben beim man.“¹⁵⁵

Dem eher selbstbezüglichen Selbstversicherungsgestus des bereits besprochenen Gedichts „(7)“ aus „fachsprachen V“ fügt Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“ die Aussenperspektive hinzu. Die Selbstversicherung ist über ihre Selbstbezüglichkeit hinaus auf die Bestätigung durch das Aussen, das eine Mitteilungs- oder Kommunikationssituation mitbestimmt, angewiesen. Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“ bestimmt Gedichte also auch als Kommunikationssituation – unabhängig vom Inhalt der Kommunikation. Die gemachte Mitteilung bezieht sich auf ein Aussen und bleibt – was sich fast von allein zu verstehen scheint – nicht bloss bei einer Selbstmitteilung stehen. Selbst dort, wo sich die Dinge selbst mitteilen (wenn sie das denn können), teilen sie sich jemandem mit und haben also einen Adressaten ausserhalb ihrer selbst. Die letzte Zeile des Gedichts macht dies, obwohl die Möglichkeit der Selbstmitteilung durch den Verweis auf das Geschrieben- und also Produziertsein des Gedichts, das nach einem Produzierenden – dem dichtenden Subjekt – verlangt, zumindest in Frage gestellt wird, deutlich:

chen. lassen. gegebenfalls sein lesen ändern. hab
ich da etwa «schnitt» gehört? wahrscheinlich nicht
sonst stünde es geschrieben / teilte es sich mit.¹⁵⁶

Neben der eigenartigen Verschiebung des „ich“ vom dichtenden bzw. produzierenden Subjekt hin zum rezipierenden Subjekt (und beim Schreiben besetzt das „ich“ wohl beide Positionen), das sich selbst im Gedicht meldet, und der eigenartig verwickelten Struktur von Hören, Lesen, Schreiben und möglicher Selbstmitteilung (des Worts oder des Schnitts?), ist vor allem eines zentral. Die einfache Mitteilung schon, noch unabhängig von den

155 XIX-XXVII, S. 48.

156 X-XVIII, S. 24.

dargelegten Komplikationen, ist nicht klaren Besitzverhältnissen bzw. Verfügungsmöglichkeiten unterworfen, spielt sie sich doch zwischen den beiden (oder mehreren) Polen der Kommunikationssituation ab. Diese Pole führt Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen XVII“ für die Gedichtssituation auch explizit an: „es ist uns gesetzt: der leser weiss immer mehr [/] als der text. am anderen ende lauert der autor.“¹⁵⁷ Das Gedicht, bzw. „der text“ verstanden als Mitteilung, befindet sich zwischen dem „leser“, der natürlich – ob er nun „dumm“ ist, wie das Gedicht „nominaltest. mustertext“ (XIX-XXVII, S. 60) unterstellt, oder nicht – mehr und vor allem auch anderes weiss, als der Text selbst ist bzw. sagt, und dem „autor“, der „am anderen ende lauert“. Lauert: vielleicht, weil ihm in der beschriebenen Situation die Deutungshoheit über das Gedicht bzw. den Text abhandenzukommen droht – und auch abhandenkommt.¹⁵⁸

Dennoch und vielleicht gerade deshalb, meine ich, kehrt Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“ zur Selbstversicherung zurück. So heisst es in der vierten Strophe: „lang / breit / im besten sinne [/] mein – so soll die formatierung sein.“ Zwar erstreckt sich die zitierte Passage über zwei Zeilen, doch gerade dieser Umstand wirft ein Licht auf die Frage nach der Form. Die genauere Beschreibung der „formatierung“ ist von dieser durch den Zeilensprung abgetrennt. So steht letztlich die allgemeine Forderung: „mein – so soll die formatierung sein.“ Die „formatierung“ ist dem schreibenden Subjekt eigen – und zwar ganz allgemein, unabhängig von ihrer spezifischen Ausgestaltung (könnte einem diese doch so „lang“ wie „breit“ sein, wenn sie nur vorhanden ist). Die „formatierung“ bräuchte im Falle der *fachsprachen* auch nicht näher beschrieben zu werden, ist sie doch augenfällig. Sie gehört – angesichts jedes einzelnen Gedichts – als jeweils bestimmtes Konzept dem dichtenden Subjekt bzw. ist dessen Anteil am Gedicht, so folgere ich im Anschluss an Gedicht „(7)“ erneut. Zumindest verlangt der Imperativ, dass es so sei – auch wenn es vielleicht anders denkbar ist.

157 X-XVIII, S. 108.

158 Allerdings kann die beschriebene Situation vom Leser auch fordern, sein Lesen zu ändern, sofern er sich dem Blick des Gedichts oder sogar des Autors gänzlich aussetzt. Denn die Forderung, „gegebenenfalls sein lesen ändern“ zu müssen, bezieht sich auf Rilkes Beschreibung des Zustands angesichts der kopflosen Apollostatue im Sonett „Archaischer Torso Apolls“ und der daraus gezogenen Schlussfolgerung: „Du mußt dein Leben ändern“ (vgl. Rilke 1975, S. 557). Rilkes kategorischen Imperativ relativiert Stolterfoht jedoch durch das vorangestellte „gegebenenfalls“. Wann der Fall jedoch gegeben ist, bleibt meines Erachtens unklar.

Diese gegenüber Gedicht „(7)“ affirmative Einsicht wiederum findet sich kurz und bündig zusammengefasst in Gedicht „(2)“ aus „fachsprachen XII“: „vom inhalt auf die form [//] gebrachte.“¹⁵⁹ Gedichte kommen, so lese ich diese selbstreflexive Passage, „vom inhalt auf die form“. Der Inhalt scheint damit *vorzuliegen* oder *vorhanden* zu sein, während er erst in der Form zum Gedicht wird. Und der Übergang „vom inhalt“ zur „form“, das Bringen des Inhalts auf die Form, ist der Anteil des produzierenden bzw. dichtenden Subjekts: Insofern ist das Gedicht weniger das Vorhandene als das von jemandem, eben dem dichtenden Subjekt, „gebrachte“. So zumindest scheint der Zeilensprung, der eine allgemeine und statische Bestimmung des Gedichts von seinem dynamischen Gemachtsein trennt und diese gleichzeitig aufeinander bezieht, das Gedicht zu charakterisieren. Das vorliegende Gedicht selbst jedoch geht in der Kommunikationssituation – zumindest was seine Interpretation betrifft und um diese ist kaum herumzukommen¹⁶⁰ – auf und gehört streng genommen also weder dem produzierenden noch dem rezipierenden Subjekt. Einem gängigen Bonmot folgend spricht es insofern bei jeder Lektüre für sich – aber nach der Publikation bleibt seine Erscheinung dieselbe: unabhängig von produzierende oder rezipierender Instanz.

Nach diesen Ausführungen scheint es fast so, als müsste ich die im letzten Abschnitt vorgenommene Zuordnung des „ich“ revidieren. Schien bislang das dichtende Subjekt unter der Chiffre des „ich“ im Vordergrund zu stehen, so hat sich die Bedeutung dieses „ich“ zu den Rezipierenden und in einer poetologisch-reflexiven Wendung letztlich zusehends zu den Gedichten selbst hin verschoben. Nicht von ungefähr bestimmt sich dieses „ich“, da es sich

159 *X-XVIII*, S. 42.

160 Dies ist Stolterfoht bewusst, wenn auch vielleicht schmerzlich. So schreibt er im poetologischen Text *Ammengespräche*, wie bereits erwähnt: „Mir scheint es, als wäre das Gefühl der Befreiung oft mit einer bestimmten Form von Rücksichtslosigkeit verbunden, im Fall der Amme mit einer Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Begriff des Verstehens bzw. besser: des Verstandenwerdens. So wie das Wissen über die Welt als Fundament der Ammenrede entfällt, so ist das Verstandenwerden auch nicht ihr Ziel, vor allem aber keine Kategorie, an der sie sich messen lassen müsste. Ganz anders als bei Gedichten, wo noch das dunkelste Raunen, die sprödeste Versuchsanordnung unter den Vorzeichen des Interpretierens und Verstehens gelesen wird, geht es der Amme letztlich nur darum, die Gesprächssituation aufrecht zu erhalten – dafür ist ihr jedes Mittel recht, auch das der Bezauberung durch Schönheit.“ (Stolterfoht 2010, S. 29-31).

„versichert“ [Hervorhebung F. S.], als ‚vers-ich‘¹⁶¹ – ein „ich“, das aus Versen besteht: das Gedicht. Weder die produzierende, während bzw. nach der Niederschrift des Gedichts, noch die rezipierende Instanz, nach der Lektüre des Gedichts, haben die uneingeschränkte Hoheit über das Gedicht – oder die Gedichte. Es sind vielmehr die Gedichte selbst, die ihre Hoheit behaupten.

Aber was heisst Gedichte? Ist nicht jedes Gedicht, als dieses bestimmte Gedicht, eigenständig? Das mag zutreffen. Das vormalig ausgemachte subjektive Element jedoch, nämlich die formale Gestaltung, hat sich verselbständigt und über mehrere Gedichte hinweg erhalten. Das zeigt sich in der Wiederholung der Formate – innerhalb einer Fachsprache im Einzelnen genauso wie über die *fachsprachen* im Ganzen hinweg. So ist auch der Imperativ – „mein – so soll [Hervorhebung F. S.] die formatierung sein“ – eher eine normative Forderung als eine objektive Beschreibung. Und ganz ähnlich verhält es sich dann mit der Wendung: „vom inhalt auf die form [/] gebrachte.“ Schliesslich ist diese Wendung allgemein gehalten und kommt gänzlich ohne grammatikalisches Subjekt aus. Folgerichtig kehrt sich das Verhältnis zwischen dichtendem Subjekt und Gedicht von Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ zu Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“ entsprechend der Überlegungen zum Behavioristen Skinner um: „sich schöpfen lassen vom eigenen text“ – so heisst es, gleichermassen Forderung wie Beschreibung, in Strophe fünf. Die folgende Empörung lese ich dann wiederum ironisch: „klon! das [/] hat man nun davon.“ Denn die Empörungformel ist auch eine blosser Feststellung: Das hat man eben davon. Ganz nüchtern: Das ist das Resultat (des Experiments). Genauso wie man sich also über diese geklonten, schwer bis nicht verständlichen Texte aufregen könnte, kann man aber auch nüchtern konstatieren: Die vorliegenden Gedichtbände sind das Resultat von menschlicher Arbeit. Diese vier Bände sind, was man von dieser Arbeit hat.

So würde ich folglich sagen: Nicht die Gedichte, sondern die abstrakt-konzeptuelle Form¹⁶² pflanzt sich fort. Beinahe unabhängig von ihrem

161 Dass eine solche Lesart im Kontext der *fachsprachen* durchaus denkbar ist, scheint beispielsweise eine Stelle im Gedicht „2: keuschheit“ aus „fachsprachen XXIII“ nahezulegen: „allein die wunde die der [/] igel reisst – die nenne neidlos wunderbar. [Hervorhebung F. S.]“ (*XIX-XXVII*, S. 66).

162 Die Charakterisierung der Form als „lang“ und „breit“ gilt für jede Gedichterscheinung – ob es nun aus einzelnen oder aus einer einzigen Strophe besteht. Jeder gedruckte Text ist zwingend lang und breit. Gerade aber die Wiederholung eines bestimmten Formats macht den rein konzeptuellen Anteil, den jeder einzelne dichterische Text am Konzept ‚Gedicht‘ hat, wie ich meine, besonders deutlich.

Produzenten und insbesondere unabhängig vom bestimmten Gedicht geschieht dies, so eine mögliche Beschreibung, welche die Gedichte beim Wort nimmt, nach einer Mechanik des Klonens: gewissermassen, den Worten eines weiteren Gedichts zufolge, „sich selbst organisierende formen.“¹⁶³ Das Leitgedicht dieser Untersuchung, Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“, endet dementsprechend auch nicht damit, ein bestimmtes „ich“, d.h. das „ich“ dieses bestimmten Gedichts zu nennen. Sondern es handelt sich um ein eher allgemeines bzw. beliebiges „ich“: „in solchen sätzen [/] spricht ein [Hervorhebung F.S.] ich das sich versichert durch den wisch.“¹⁶⁴ Ein beliebiges „ich“ versichert sich mittels dieses bestimmten Gedichts, das jedoch in seiner Erscheinungsform auch wieder mehr ist als nur dieses bestimmte Gedicht und zu den gleichartigen Fachsprachengedichten – im Sinn einer strukturellen Analogie – in einem Klonverhältnis zu stehen scheint.¹⁶⁵ Es selbst, das Gedicht, findet seine Versicherung also wiederum in der formalen Wiederholung. Ausgedrückt in der biologischen Terminologie des Motto-Zitats: Die Population der *fachsprachen* – das auf neun Bände angelegte Fachsprachenprojekt im Ganzen – findet ihre Stabilität in ihrer Gesamtheit, die jedoch nur deshalb – bzw. deshalb besonders – stabil ist, weil die Population in vielfältige Unterabteilungen – die wiederum aus mehreren Fachsprachen zusammengesetzten nummerierten Einzelblöcke – gegliedert ist. Etwas salopp hinsichtlich Produktion genauso wie Rezeption: Die nötige Beharrlichkeit in der Beibehaltung – und so Wiederholung – des Konzepts bei gleichzeitiger Variation der Formate schafft die Voraussetzung, dass durch die

163 *X-XVIII*, S. 79.

164 *I-IX*, S. 71.

165 Eine besonders griffige und für meine Zwecke ausreichende Definition von Klonen, die sinngemäss auch in anderen Nachschlagewerken zu finden ist, steht im *Schülerduden Biologie*: „Klon: alle durch ungeschlechtliche Vermehrung aus einem einzigen Lebewesen hervorgegangenen Individuen. Sie sind genetisch vollkommen gleich. Unterschiede zwischen ihnen können nur durch Umwelteinflüsse entstanden sein.“ (*Schülerduden Biologie*, S. 301) Klone sind also keineswegs in ihrer Erscheinung exakt gleiche Kopien. Vielmehr sind ihre genotypischen Voraussetzungen gleich. Im Verlauf ihres Lebens sind die Phänotypen jedoch unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt. Dementsprechend entwickeln sie sich anders. Eine ähnliche Gleichheit der Voraussetzungen sehe ich in den *fachsprachen*, wenn zwar die Thematik von Gedicht zu Gedicht und von Gruppe zu Gruppe variieren kann – nicht jedoch das Format. Innerhalb einer Gruppe kann sich das Format als Voraussetzung überhaupt nicht ändern. Und über die Gruppen hinweg kommen Formate auch mehrfach vor.

Einübung gleichartiger Gedichte die Gewandtheit in der Lektüre und somit der Spass an der Lektüre zunimmt, ohne dass die Lektüren deshalb langweilig würden – Wiedererkennung hält sich mit Überraschung die Waage. Mit aller Wahrscheinlichkeit deckt sich diese populationsbiologische Beschreibung der Fachsprachengedichte mit einer Erläuterung der Textentstehung im *deutschen Dichterabzeichen*:

Wildtexte, die noch vor Zeiten weite Teile Europas besiedelten, haben sich mittlerweile den immer spezielleren Anforderungsprofilen unterworfen. Durch sich verschärfenden Wettbewerb, Verlagsübernahmen, eingerissene Referenz- und Bezugnahmebänder entstanden autochthone Textpopulationen. Ein Austausch fand nicht statt. Im Laufe seiner innigen Partnerschaft mit dem Text hat der Dichter bestimmte Eigenschaften gefördert, gemindert oder vermischt und so eine stattliche Anzahl von lyrischen Typen geschaffen.¹⁶⁶

Ob nun mit den Typen unterschiedliche Fachsprachen oder überhaupt ganz unterschiedliche *Arten* des Dichtens gemeint sind, sei dahingestellt.¹⁶⁷ Jedenfalls in den Worten eines weiteren Gedichts: „dann scheint die zucht gelungen“¹⁶⁸. Aus dieser populationsbiologischen Optik erscheinen die *fachsprachen* als Ganzes, das von der Ebene des einzelnen Gedichts bis hin zum Gesamtprojekt in vielfältige Stufen bzw. Ebenen gegliedert ist: das einzelne Gedicht – seine Fachsprachen als Gruppe von neun Gedichten – gleichzeitige ein ganzer Fachsprachenband und übergreifend ähnliche Gedichtgruppen – die gesamten *fachsprachen*: eine *Art* von Dichtung.

Meine Aufmerksamkeit hat sich also vom einzelnen Gedicht weg hin zu den *fachsprachen* überhaupt verschoben. Dennoch liefert Gedicht „(8)“, wie ich meine, eine weiterführende Präzisierung meiner Antwort auf die Frage nach der Form der *fachsprachen*. Neben der expliziten Thematisierung der „formatierung“ wird diese trotz ihrer Augenfälligkeit eigens als vornehmlich visuell ausgewiesen – und dies aufgrund ihres der Buchform geschuldeten spezifischen medialen Charakters.¹⁶⁹ Zur Beschreibung der *fachsprachen*

166 Stolterfoht 2012, S. 17.

167 Sicher ist hingegen, dass Typen sich auf Phänotypen beziehen. Bei einer kurz darauf folgenden Erklärung dichterischer Begriffe ist zumindest auch vom „Phänotyp“ (Stolterfoht 2012, S. 21) die Rede.

168 *X-XVIII*, S. 79.

169 Bereits in „fachsprachen II“ wird dies bemerkbar, heisst es doch in Gedicht „(8)“: „so sieht die neue dicht- [//] kunst aus.“ (*I-IX*, S. 36) Nicht, dass sie klänge: Die neue Dichtkunst hat vor allem ein Aussehen.

gehören ausschliesslich räumliche Attribute bzw. zwei der Dimensionen des Raums: Länge und Breite – entsprechend der formalen Anordnung der Fachsprachengedichte, die sich über diese räumlichen Attribute definieren und weniger über traditionell auditive Parameter wie Reim oder Metrum. Auch wenn Reim und Metrum als Stilmittel entsprechend der Poetologie in den Ammengesprächen – bspw. „sprunghaftes, oft klanggeleitetes Assoziieren“¹⁷⁰ – immer wieder (und so auch in diesem Gedicht) Verwendung finden: „wohlfeile antwort «mir» oder «dem» auf [/] berechnigte frage: stelle sich wem? ähnlich bequem“ [Hervorhebung F.S.], sind seine räumlichen Dimensionen dem schriftlichen Gedicht im Gegensatz zu seiner möglichen auditiven Wiedergabe primär. Dass die dritte räumliche Dimension, die Tiefe, in diesem Gedicht fehlt, leuchtet insofern ein, als einzelne gedruckte Gedichte auf einer Buchseite vorderhand – wenn auch im Raum, so doch – für sich selbst zweidimensional erscheinen. Die Dimension der Tiefe, so bin ich allerdings versucht zu folgern, gewinnen die Gedichte gerade nicht im Einzelnen, sondern durch die Wiederholung ihrer formalen Gestaltung – durch die zweidimensionalen Einzelseiten jedes Fachsprachenbands und durch die Bände selbst hindurch.

Die Fachsprachengedichte orientieren sich also vornehmlich am Raum – und zwar nicht nur aufgrund ihres Mediums, des Buches. Die einzelnen Gedichtstrophen selbst erscheinen, bis auf wenige Ausnahmen, diesen räumlich-geometrischen Parametern entsprechend. Sie bilden unabhängig von der jeweiligen Zeilenzahl der Strophen mehr oder weniger exakte Rechtecke, die sich über Länge und Breite definieren – dies, wenn auch bloss teilweise, im Gegensatz zu den Parametern Reim und vor allem Metrum, die Gedichte zeitlich strukturieren und definieren. Natürlich bewegt sich auch das Lesen primär schriftlicher Gedichte vor allem entlang der Zeit. In den *fachsprachen* scheint dennoch der Raum im Vordergrund zu stehen – vielleicht nach der Maxime des Gedichts „(5)“ aus „fachsprachen XII“, das die Schablonenhaftigkeit – „es bildet hand- [/] liche schablonen aus“¹⁷¹ oder – vorgreifend auf *fachsprachen XIX-XXVII* – das Meta-Schematisieren¹⁷² der fachsprachlichen, d. h. in einzelne Fächer abfüllenden, Produktionsweise beschreibt: „füllung des [/] textes bis ins letzte glied.“¹⁷³ In dieser paradoxen Maxime schwingt meines Erachtens das rein konzeptuelle Verständnis der Formgebung mit,

170 Stolterfoht 2010, S. 28.

171 *X-XVIII*, S. 80.

172 Vgl. *XIX-XXVII*, S. 41.

173 *X-XVIII*, S. 45.

das in den Überlegungen zur „formatierung“ aufschien. Schliesslich muss ein präexistenter Raum angenommen werden, der erst gefüllt werden kann. Der präexistente Raum des Gedichts ist jedoch noch nicht selbst ein Text und kann es nicht sein. Der Text selbst besteht ja erst nach seiner Niederschrift. Und in einem weiteren Vorgriff: Entsprechend der Verselbständigungsthese – hier in der Abwandlung des zweiten Bands: „wie unter zwang geht alles [/] seinen gang“¹⁷⁴ – betont der vierte Band die Vorgegebenheit des Texts – „das höchste erstreben / den text! der aber scheint in teilen [/] vorgegeben.“¹⁷⁵ – und führt dann auch die geometrische Form des Rechtecks explizit an: „unterm rechteck meiner denke kauern sich verähnlicher – in einem, [/] so ahn ich, quantennetz, art zappa-text, strengem fixier.“¹⁷⁶ Das Denken selbst ist dementsprechend bereits rechteckig geworden. Die Verschiebung der *fachsprachen* in einen konzeptuellen Raum bestätigt sich, dieser Passage zufolge, also noch einmal, wie ich meine.

fachsprachen XIX-XXVII: Konzept

Im Gegensatz zum zweiten Fachsprachenband, *fachsprachen X-XVIII*, erweitert *fachsprachen XIX-XXVII* den Bestand an Formaten wesentlich signifikanter. Nicht nur amalgamiert er das bereits etablierte Format ‚siebenmal drei‘ mit dem erwähnten monostrophischen Format der ‚fachsprachen XVII‘ zu einer Art ‚siebenmal drei Monostrophe‘, deren Form durch die Einrückung der jeweils ersten Zeile der ansonsten kontinuierlich und ohne Absetzung aneinandergereihten Dreierblöcke gekennzeichnet ist. Er führt auch neue – fast will ich sagen: gewagtere – Formate ein. ‚fachsprachen XXVI‘ beispielsweise versammeln unter dem Untertitel ‚lyrikbedarf 1: sätze und wendungen‘¹⁷⁷ skizzenhafte Versatzstücke, die ich als Elemente eines Baukastens für zukünftige Gedichte betrachte. Allerdings bleibt ‚fachsprachen XXVI‘ dennoch strophisch organisiert, wenn auch auf reduzierte

174 *X-XVIII*, S. 44.

175 *XXVIII-XXXVI*, S. 24. Der Text erweist sich als im doppelten Sinn vorgegeben. Zwar steht an dieser Stelle die formale Vorgabe im Vordergrund. Doch die zitierte Textstelle macht auch deutlich, dass der Text zumindest teilweise strukturell vorgegeben ist, wie sich anhand des Reims zeigt. Darüber hinaus ist er formal natürlich ebenfalls vorgegeben, nämlich in „teilen“, d. h., Strophen.

176 *XXVIII-XXXVI*, S. 66.

177 *XIX-XXVII*, S. 99.

Weise. „fachsprachen XXVII“ führt diese Reduktion dann zur letzten Konsequenz, indem bloss noch elf alphabetisch geordnete, einwortige Zeilen ohne Absetzung voneinander die neun Gedichte dieser Fachsprache mit dem Untertitel „lyrikbedarf 2: thesaurus“¹⁷⁸ bilden. Diese Formate erscheinen weniger streng als die bisherigen, bleiben aber durchaus im formalen Rahmen der *fachsprachen*. Insbesondere finden diese Formate vorläufig keine Fortsetzung, kehrt doch der vierte Band, *fachsprachen XXVIII-XXXVI*, eher wieder zu den klareren Formaten des ersten Bands zurück.

Hinsichtlich der Frage nach der Form bzw. hinsichtlich der Fachsprachenpoetik ist, meiner Meinung nach, neben weiteren über den Band verstreuten Gedichten – bspw. die Gedichte „(1)“ und „(3)“ aus „fachsprachen XXI“ – vor allem „fachsprachen XXIV“ aufschlussreich: Diese stechen durch den programmatischen Untertitel „dogma für dichtung“¹⁷⁹ hervor. Dieser Untertitel lässt vor dem Hintergrund meines Themas aufhorchen und poetologisch Anregendes vermuten – sei dies im dogmatischen oder im ironischen Sinn: positiv oder negativ. In den vorangegangenen Fachsprachenbänden zumindest fand ich nirgends einen ähnlich programmatischen Titel, was möglicherweise auf eine Verfestigung des Produktionsverfahrens bei gleichzeitig erweiterter Reflexion anhand der beiden Lyrikbedarf-Fachsprachen hindeutet. Zum Ausgangspunkt der weiterführenden Überlegungen zur Form anhand von *fachsprachen XIX-XXVII* will ich das stark an den technisch-handwerklichen Aspekten des Schreibens orientierte Gedicht „(1)“ aus „fachsprachen XXIV“ nehmen, das mit dieser Reflexion des Technischen an die räumliche Charakteristik schriftlicher Gedichte anknüpft, wie ich sie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt habe. Es stellt geradezu einen paradigmatischen Fall der *fachsprachen* dar, weil es (natürlich nur im Originaldruck) die rechteckige Schablone eines ‚fünfmal fünf‘ Formats besonders genau einhält (die Silbentrennung des „lärmgebil- [/] des“ macht diese besonders deutlich):

(1)

gedichte schreibt man von hand. so viel ist glaub ich
bekannt. «ich» scheint demnach in maßen möglich –
bleibt allerdings semantisch leer. der schrieb erfolgt
am original-schauplatz (schreibtisch). elektrische be-
leuchtung stellt eine ungeheure erleichterung dar. für

178 XIX-XXVII, S. 111.

179 XIX-XXVII, S. 75.

umstände wie inhalt gilt: hauptsache anstrengend. be-
drängend. das metrum laste schwer darauf. anschluss-
sätze werden notdürftig verschränkt. wo tiefere bedeutung
fehlt hilft reim. notfalls kanns assonanz. sprache
gerinne zum tanz. gefrorener plantsch. dafür die axt.

das beil. das steif geseifte weil: man welt im satz nur
probeweis zusammenstellt. dann irgendwie zur seite
gesprochen. abgebrochen. zweiter anlauf / etwas im
schilde. drecks-ich bei der errichtung eines lärmgebil-
des. den umständen entsprechend quälend. stark. wie

nun die passenden formate finden? das schmalbuch-
analog-system mit minion-optik bietet bestmögliche
textwiedergabe auf allerengstem raum. schlappner
macht ihnen bindungen. für grossergebnis sollte sorg-
falt walten. eine letzte bemerkung vielleicht: wer

hätte sich je ohne scham zur gerichteten dichtung
bekannt? radikalisierte herz-jesu-anrufung in grell
schmachtendem pastellton hätte man gerade noch
akzeptiert – truthuhn in eigenblut nie! geschrieben
verbessert und für rund befunden. durchgewunken.¹⁸⁰

Gedicht „(1)“ aus „fachsprachen XXIV“ fügt dem dichtenden Subjekt, das ich bereits thematisiert habe, einen weiteren Aspekt hinzu. Nachdem die Überlegungen im vorangegangenen Abschnitt als Kritik an der Selbstversicherung des dichtenden Subjekts hätte verstanden werden können, weil das dichtende Subjekt dort als keineswegs souveräner Teil einer Kommunikationssituation begriffen wurde, so wird diese Kritik am Subjekt nun explizit, obwohl sie ambivalent bleibt: „gedichte schreibt man von hand. so viel ist glaub ich [/] bekannt. «ich» scheint demnach in massen möglich – [/] bleibt allerdings semantisch leer.“ Das Gedicht weist das „ich“, so meine Lesart dieser Passage, als allgemeinen Platzhalter aus, der in dieser Unbestimmtheit auf seine deiktische Funktion reduziert semantisch beinahe beliebig zu füllen ist. Insofern das „ich“ im Allgemeinen bedeutungslos ist, erscheint es eigentlich als überflüssiger Ausdruck, der geradesogut ganz weggelassen werden könnte – die häufige Verwendung des „man“ verstärkt diesen Eindruck, obwohl das „ich“ im Besonderen durchaus mit Bedeutung ausgestattet

180 XIX-XXVII, S. 77.

ist.¹⁸¹ Im Fall von (abstrakten) Gedichten, die keine genauere Bestimmung des „ich“ vornehmen, ist seine besondere Bedeutung allerdings fraglich, das „ich“ bleibt auf seine allgemeine Funktion reduziert. Und selbst wenn es nicht explizit genannt wird, geistert es als allgemeine Funktion durch die Gedichte – vielleicht als Sprechinstanz. Wenig später spitzt sich die Kritik am „ich“ noch zu. Es mutiert vom beinahe bedauernswerten „rest-ich“ in Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ zum verachteten „drecks-ich“: „drecks-ich bei der errichtung eines lärmgebil- [/] des.“

Trotz des Versuchs, das „ich“ hinter dem „man“ zu verbergen oder es gar durch das „man“ zu ersetzen und die Gedichte sich selbst zu überlassen, ist um das „ich“ – auch im Sinne des dichtenden Subjekts – kaum herumzukommen. Das ist nichts weiter als trivial, was eigentlich schon der vorangegangene Band, *fachsprachen X-XVIII*, mit einer satirischen Warnung am Anfang des Gedichts „(9)“ aus „fachsprachen XV“ allzu deutlich gemacht hat: „achtung: das dichtende subjekt ist anwesend.“¹⁸² So könnte ich zwar mit Braun feststellen: „[D]as Ich-Sagen im Gedicht ist für den Fachsprachen-Forscher offenbar der Sündenfall der modernen Poesie.“¹⁸³ Dieser Sündenfall geht zurück auf die seit Hegel geläufige Bestimmung des Gedichts als subjektiver

181 Zwar ist dem „ich“ eine Bedeutung eigen, nämlich Markierung der Sprechinstanz zu sein. Allerdings ist diese Bedeutung gewissermassen rein formal und ohne ‚Gehalt‘. Seinen Gehalt erhält das „ich“ erst in einer konkreten Sprechsituation, indem es auf einen bestimmten Sprecher verweist und diesen meint. Roman Jakobson hat unter dem von Otto Jespersen übernommenen Begriff des „shifter“ die Personalpronomen strukturell untersucht und festgehalten, dass sich *shifter* durch ihre unbedingte Bezogenheit auf die vorliegende Botschaft, d. h. den – schriftlich oder mündliche geäußerten – Satz auszeichnen (vgl. Jakobson 1971, S. 131-133). Überzeichnend bin ich versucht zu sagen, dass das „ich“ im Allgemeinen gerade deshalb überflüssig ist, weil doch in jeder konkreten Sprechsituation ohnehin klar ist, wer spricht. Die Botschaft könnte also auch ohne die Markierung durch ein Personalpronomen direkt auf die sprechende Instanz bezogen werden. Statt also vom „ich“ auszugehen, das persönliche Glaubenssätze („glaub ich“) markiert, könnte ebenso gut vom „man“ ausgegangen werden, das Sätze mit allgemeinem Gültigkeitsanspruch markiert. Der Normalfall wären dann, falls nicht anders gekennzeichnet, eben Ich-Sätze. Die Frage stellt sich natürlich: Was würde diese Auslassung bzw. Verselbstverständlichung des Personalpronomens genau an der Sprechsituation verändern? Wäre das ‚bloss‘ eine atmosphärische Veränderung?

182 *X-XVIII*, S. 85. Diese Wendung könnte auf die Performance von Marina Abramović – *The Artist is Present* – verweisen.

183 Braun 2009, S. 247.

Ausdruck.¹⁸⁴ Demzufolge ist das Gedicht diejenige literarische Gattung, in der sich das Subjekt ausdrückt. Dagegen scheinen sich die *fachsprachen* zu stellen. Dennoch bleibt dieses „ich“ – oder vielleicht etwas distanzierter formuliert: eben „das dichtende Subjekt“ – immer in den Gedichten. Es äussert Vermutungen – wie: „glaub ich“ – und lässt sich trotz aller Kritik an ihm selbst durch die Denunziation „drecks-ich“ nicht gänzlich vertreiben. Eine eindeutige Zuordnung des „ich“ scheint so beinahe unmöglich zu sein. Es oszilliert zwischen seinem Bezug zum dichtenden Subjekt, dem lesenden Subjekt, dem einzelnen Gedicht selbst und der abstrakt-konzeptuellen Form in doppeltem Sinn.

Ähnlich wie die abstrakt-konzeptuelle Form als Bezugspunkt der einzelnen Gedichte im Grunde selbständig (wenn auch nicht manifest) ist¹⁸⁵ und in ihrer Konkretion eine Vielzahl von möglichen Inhalten beherbergen kann, so ist auch das „ich“ ein Konzept, das sich vielfältig manifestiert, ohne jedoch in diesen Manifestationen aufzugehen. Das ist nicht nur im Allgemeinen der Fall, sondern auch – mit Blick auf die oben angesprochene schwierige Verortung des „ich“ – in den Fachsprachengedichten. Der „Sündenfall“ des „Ich-Sagen[s]“ in „der modernen Poesie“ entpuppt sich daher als eher lässliche Sünde. Entweder ist die Sünde kaum der Rede wert, weil das Ich-Sagen (und mit Blick auf die *fachsprachen* eigentlich vor allem das Ich-Schreiben, was die obige Überlegung zur Engführung von Form und „ich“ erst glaubwürdig macht) angesichts der Klonhaftigkeit dieses Ichs, trotz derselben Voraussetzungen in jedem Fall von Fall zu Fall nicht dasselbe, sondern nur das Gleiche zu sein, kaum eine Rolle spielt. Oder, so legt der „ironische[r] Haltbarkeitstest“ der „alten Texte“¹⁸⁶ nahe, das Ich-Sagen erweist sich vielmehr als logische Unsinnigkeit, denn – und die Rede vom Sündenfall würde das suggerieren – als moralisches Vergehen. Schliesslich muss unter den geschilderten Voraussetzungen das Ich-Sagen im modernen Sinne (eben mit starker Betonung der eigenen Person, d. h. bspw. der Autorschaft) als grosses Missverständnis entlarvt werden. Ich zu sagen, ist – entgegen der subjektivistischen

184 Vgl. Hegel 1970, S. 415ff.; Braun 2009, S. 246.

185 In der analysierenden Lektüre des einzelnen Fachsprachengedichts treten das konkrete Gedicht und seine abstrakt-konzeptuelle Form, welche das einzelne Gedicht als Fachsprachengedicht kenntlich macht und in eine grössere Ordnung einreicht, auseinander. Diese Eigenart des Verhältnisses von Form und Inhalt hat Adorno in der *Ästhetischen Theorie* im Allgemeinen treffend auf den Punkt gebracht: „[D]ie Vermittlung von Form und Inhalt ist nicht zu fassen ohne deren Unterscheidung“ (Adorno 1990a, S. 15).

186 Braun 2009, S. 246.

Definition der traditionellen Lyrik – gerade derjenige Akt, der trotz scheinbar unmittelbarer Nähe sehr weit, wenn nicht gar am weitesten vom Individuum entfernt ist und dieses überhaupt nicht trifft, obwohl er natürlich in jedem Fall dieses „ich“ meint. Und *niemand* kommt umhin, „ich“ zu sagen. So wird das „Ich-Sagen“ fast schon zu einem heiter-ironischen Spass im besten Fall – und im schlechtesten Fall zu einem zwanghaften Akt, begleitet von einem verschämten Kichern.

Unabhängig von dieser Bewandnis mit dem „Ich-Sagen“, macht Gedicht „(1)“ meines Erachtens deutlich, dass die ursprünglichen Gründe für die Wahl eines bestimmten Formats wohl kaum mehr zu eruieren sind: „wie [//] nun die passenden formate finden?“ Die paradoxe Formulierung – „sprache [/] gerinne zum tanz.“ – ist wohl einerseits auf den „reim“ mit der „assonanz“ und nicht auf eine „tieferere bedeutung“ zurückzuführen, wie das Gedicht selbst sagt. Andererseits drückt sich in ihr auch wieder die Unbegründbarkeit der Gedichterscheinung aus. Einer Herleitung des Tanzes Walter Benjamins zufolge haben sich die heutigen Tänze von einem astrologischen Ursprung, als durch tänzerische Bewegung Sternbewegungen und -bilder nachgeahmt wurden, abgelöst. Die Verbindung der Bewegungsabläufe zu den Sternbildern, d. h. ihre Ähnlichkeit, erschliesst sich heute jedoch nicht mehr und so erscheinen diese Tänze ohne Grund.¹⁸⁷ Das Verb stellt dabei gleichermassen einen Zusammenhang mit dieser Herleitungsfrage her, verweist es als konjunktivische Markierung indirekter Rede, selbst bezugslos erscheinend, doch auf eine unbekannte Herkunft ausserhalb des vorliegenden Gedichts, wie es als Imperativ diese Bezugslosigkeit, dem „Realismus zweiter Ordnung“ entsprechend, auch fordert.

Das Gedicht steht nun da – nur wie es dazu gekommen ist, kann ich aus ihm selbst nicht mehr ablesen. Die Frage nach der spezifischen Form, d. h. in diesem Fall nach dem Format ‚fünfmal fünf‘, bleibt offen. Hingegen bestätigt sich dem Gedicht zufolge die Raumorientierung der Fachsprachengedichte: „das schmalbuch- [/] analog-system mit minion-optik bietet bestmögliche [/] textwiedergabe auf allerengstem raum.“ Abgesehen von der expliziten Erwähnung der „textwiedergabe auf allerengstem raum“,

187 Die von Benjamin im Fragment „Über das mimetische Vermögen“ (Benjamin 1977a – GS II.1, S. 210-213) dargelegte Deutung des Tanzes fand ich in ähnlicher Weise, allerdings bezogen auf das Verhältnis von Tanz und Musik, auch bei Adorno: „Die dem Anschein nach reinsten Formen, die traditionell musikalischen, datieren bis in alle idiomatischen Details hinein auf Inhaltliches wie den Tanz zurück.“ (Adorno 1990a, S. 15).

was in meinen Augen die bereits besprochene Beschreibung der strophischen Anordnung – „lang / breit“ – sowie das Füllen des Textes¹⁸⁸ aufgreift, begründet diese Vorgabe – wenigstens teilweise – auch die formale Anordnung der *fachsprachen* im Weiteren. Denn was anderes als eine ironische Selbstbeschreibung unter pragmatischem Vorzeichen sind diese Zeilen? „[A]nalog“ erscheinen die *fachsprachen* auf jeden Fall, nämlich als Buch – oder sogar als „schmalbuch“. Denn besonders dick sind die Bände nicht. Eher handelt es sich bei ihnen um Exemplare der bekannten ‚schmalen Lyrikbändchen‘, die – und im Fall der *fachsprachen* augenfällig – in Hülle und Fülle vorhanden sind. Und um das Gesagte abzurunden: Systematisch aufgebaut sind sie, die *fachsprachen*, auf jeden Fall, was dann das „schmalbuch- [/] analog-system“ ergibt. Des Weiteren könnte die „minion-optik“ möglicherweise auf die fast ausschliesslich – mit Ausnahme der Nachbemerkungen – in Minuskeln verfassten Fachsprachengedichte verweisen. Sicher bezieht sich die „minion-optik“ aber auf das Schriftbild.¹⁸⁹ Alles in allem lese ich diese Zeilen also als Fachjargon gemässe Selbstbeschreibung der Gedichte in ihrer formalen Gestaltung.

Trotz dieser Selbstreflexion oder sogar -ironie scheinen sich die Gedichte durchaus dezidiert für formale Strenge auszusprechen – was angesichts ihrer Erscheinung eigentlich selbstredend ist. Explizit stellt dies jedoch Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen XXIV“ fest: „formung meint immer an- [/] raum durch zaum.“ Zumindest die Definition aus der zweiten Zeile ist kurz und bündig. Sie stellt nicht nur eine neuerliche Verbindung zur Formbestimmung in *fachsprachen X-XVIII* – „lang/breit“ – her, sondern macht, wie ich meine, auch die Notwendigkeit der Strenge – „zaum“ – deutlich.¹⁹⁰ Unmittelbar

188 Vgl. *X-XVIII*, S. 45.

189 Alle Fachsprachenbände sind „gesetzt aus der Minion“, wie jeweils dem Impressum der einzelnen Bände zu entnehmen ist.

190 Die eigenwillige über den Trennstrich erzeugte Wortschöpfung „an- [/] raum“ könnte möglicherweise eine weiter Bestimmung des Raums sein. Schliesslich bestehen voneinander abgegrenzte Räume, wie es die einzelnen Gedichtstrophen, aber auch die Gedichte und Gedichtblöcke bis hin zu den einzelnen Fachsprachenbänden sind, bloss in der Nachbarschaft zu den *angrenzenden*, voneinander vielleicht durch Zäune getrennten und so erst geschaffenen Räumen. Die Wortschöpfung erklärt sich möglicherweise auch über die Anlehnung an die Praxis der russischen Futuristen, mittels Neologismen eine poetische Sprache – genannt „Zaum‘-Sprache“ (Gretcho 1999, S. 9) – zu schaffen, die „hinter der Schwelle des Verstandes liegt“ (Gretcho 1999, S. 10) – eine Metasprache also, die – dem „Realismus zweiter Ordnung“

vor dieser Definition findet sich darüber hinaus ein bissiger Kommentar, nur leicht relativiert durch seine Frageform. In ihm liegt möglicherweise die Begründung für die dezidierte formale Strenge: „was bedeutet heute «form-glaukom»?“ – Der allenfalls erwartete Formglaube beschleicht an dieser Stelle „gewundene pfade“. Denn die Enttäuschung der Erwartung, abgesehen von einer durch die Verballhornung des Worts ‚Formglauben‘ implizierten Kritik an einem sturen Formtraditionalismus, lindert vielleicht die Semantik des Worts: ‚Glaukom‘ ist nichts anderes als der fachsprachliche Ausdruck für den grünen Star, der Gesichtsfeldausfälle zur Folge hat, sofern er bei fortgeschrittenem Krankheitsverlauf nicht zur gänzlichen Erblindung führt.¹⁹¹ Zumindest scheint die (wiederholbare/wiederholte) Form im Allgemeinen, oder wenigstens die formale Gestaltung der *fachsprachen* im Besonderen, von einem Gesichtsfeldverlust der Gegenwartskultur betroffen zu sein. Sie ist bislang trotz ihrer Beharrlichkeit ein Randphänomen geblieben – wenig verfolgt, noch keine (pop-) kulturelle Praxis, obwohl durchaus in der Lage (wie es scheint), sich zu verkaufen. Zwar stellt sich mir die Frage nach der Bedeutung dieses Form-Glaukoms. Soweit ist das Gedicht zurückhaltend. Es hält jedoch fest, dass es „heute“ – wenn noch nicht ausgeprägt, so doch – vorhanden ist. So führt diese Diagnose fast zwangsläufig – in einem Doppelsinn – zur folgenden Feststellung in einem weiteren Gedicht: „absolut formwut.“¹⁹² Denn nicht nur produziert die gegenwärtige Blindheit gegenüber formaler Strenge Wut, eine berserkerhafte Formwut wird über ihre Antriebskraft hinaus zum gestalterischen Prinzip. Umgekehrt sind auch die Fachsprachengedichte selbst einer Art „«form-glaukom»“ unterworfen, beschränken sie doch den Raum – oder eben das Gesichtsfeld – ganz eindeutig, womit sich letztlich auch eine positive Antwort auf die Frage anbietet. Auf der untersten Ebene will ich zumindest festhalten: „«form-glaukom»“ hat diesen Überlegungen gemäss „heute“ angesichts der Fachsprachengedichte durchaus noch eine Bedeutung – und so vielleicht im Gegensatz zur Krankheit sogar eine positiv konnotierte. Im Weiteren würde ich überdies sogar folgern, dass eine Kritik an sturem Formtraditionalismus zweierlei heissen könnte: Zum einen heisst eine solche Kritik keinesfalls zwangsläufig, die Strenge der Form gänzlich zu verabschieden. Vielmehr könnte es um die Etablierung neuer Formen, wie eben die *fachsprachen*, gehen. Zum anderen

nicht unähnlich – nach der konventionellen Sprache kommt, über dieser liegt oder auf diese folgt, um gewissermassen vor die Sprache zurückzukehren.

191 Vgl. *Psyhyrembel*, S. 386f.

192 *XIX-XXVII*, S. 80.

könnte eine Absage an den Formtraditionalismus nach der Etablierung des freien Verses, den ich durchaus gewillt bin, als popkulturelle Praxis wenigstens im Bereich der Gedichte zu verstehen, vielleicht wieder strenge Formen einfordern.

Diesen Formüberlegungen gegenüber steht als folgerichtige Ergänzung die Charakterisierung des Inhalts bzw. die abfällige Formulierung von Forderungen bezüglich des Umgangs mit Inhalt in Gedichten: „für [//] umstände wie inhalt gilt: hauptsache anstrengend.“ Nicht nur drückt die geforderte Strenge im Adverb „anstrengend“ [Hervorhebung F. S.] durch, sondern nach einer technischen Beschreibung des Schreibvorgangs mit den benötigten Utensilien schiebt sich dieser Verweis auf den Inhalt von Gedichten auch recht lapidar dazwischen, bevor es wieder um die stilistische und formale Gestaltung geht:

drängend. das metrum laste schwer darauf. anschluss-
sätze werden notdürftig verschränkt. wo tiefere bedeutung
fehlt hilft reim. notfalls kanns assonanz. sprache
gerinne zum tanz. gefrorener plantsch. dafür die axt.¹⁹³

So sagt diese Strophe nicht nur, worum es in Gedichten geht – nämlich weniger um Inhalt¹⁹⁴ als um bspw. stilistische Gestaltung, sie führt es auch gleich vor und scheint damit ihre Aussagen zu beglaubigen. Die als Stilmittel angeführte „assonanz“ steht selbst in zumindest teilweise assonantischem und konsonantischem Kontext: „notfalls kanns assonanz.“ [Hervorhebung F. S.] Und wo der Inhalt bzw. der Gedankengang ins Stocken gerät, überbrückt ein Reim die Verlegenheit. *Notfalls hilft* auch eine altertümliche Auslassung von Silben, um den rhythmischen Fluss zu erhalten: „das beil. das steif geseifte: weil man welt im satz nur [/] probeweis [Hervorhebung F. S.] zusammenstellt.“ Diese Stelle verdeutlicht gerade die Gleichgültigkeit gegenüber dem Inhalt noch einmal. Verstärkt das Gedicht im Gegensatz zu Wittgenstein, von dem der Satz übernommen ist, den Probecharakter durch das „nur“, so konterkariert die schriftliche Festgesetztheit des Gedichts auf der Buchseite diese Vorläufigkeit. Inwiefern das Gedicht mit einem Sachverhalt

193 XIX-XXVII, S. 77.

194 Allenfalls ist der Inhalt in der Funktion des Gedichts, Euphorie zu erzeugen (vgl. „Poetologischer Exkurs: Wurlitzer Jukebox Lyric FL“), zu suchen. Denn die angeführte Strophe endet möglicherweise mit einer Anspielung auf Kafkas Sentenz: „[E]in Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.“ (Kafka 1999, S. 36).

korrespondiert, spielt kaum mehr eine Rolle. Das schiere Bestehen des Gedichts als Lärmgebilde schafft wiederum einen Sachverhalt – im besten Fall «zweiter Ordnung» – in sich selbst.¹⁹⁵ So nimmt dann auch bspw. Gedicht „(9)“ aus „fachsprachen XXIV“ durch seine rhythmische Gestaltung und die häufigen Reime schnell Fahrt auf:

regeln des flegelns. heiteres danebenschwaben. nur stämme
überleben. kratz dir die alte borke ab. verschwinde unter fri-
scher rinde. schnitz dir einen kiel. die wörter aber wie gewöhn-
lich stiehl. es liegt genug für alle rum. sei in gewissem sinne¹⁹⁶

Nach dieser weiteren virtuosen Sequenz scheint mir die Konsequenz zwingend: Die Herkunft des Inhalts ist, so das Gedicht, nicht entscheidend. Er kann, wo er einem nicht einfach zufällt, geradezu illegitim aneignet werden. Schliesslich darf, was zumindest für Wörter und Gedichte gilt, angefügt werden: „es liegt genug für alle rum.“ Bereits vorher ist im dritten Fachsprachenband vom Stehlen die Rede: „der dichter stiehlt wie ein [/] dieb indem er meta-schematisiert.“¹⁹⁷

Dieses – inhaltlich recht kalte und technische, gestalterisch aber virtuose – selbstbehauptende Beharren der Gedichte auf stilistischen und formalen Aspekten, wenn es um Gedichte geht, steigert sich so weit, dass es sich endlich fast dem Mystischen zuwendet. Zumindest probeweise, denn die Favorisierung der Form ist ja nicht zwingend aus der Ablehnung des Inhalts zu erschliessen. Sie könnte durchaus eigenständig sein:

man hieraus wurzelnden hass gegen alle materie erschliesst oder
mystische liebe zur form. [...] ¹⁹⁸

195 Wittgenstein notierte am 29.09.1914 in seinem Tagebuch: „Im Satz wird eine Welt probeweise zusammengestellt. (Wie wenn im Pariser Gerichtssaal ein Automobilunglück mit Puppen etc. dargestellt wird.)“ (Wittgenstein 2006c, S. 94f.) Stellt das Gedicht ebenfalls probeweise eine – oder vielleicht seine – Welt zusammen, so bleibt es auf jeden Fall ausserhalb der juristischen Sphäre von Urteilen über Sachverhalte. Zwar kommt dem Gedicht ebenfalls zu, in einer „zweidimensionalen Schrift“ Abbildungen festzuhalten, nicht aber zwingend „alle *logischen* Eigenschaften der Sachverhalte“, denn diese Sachverhalte sind für das Gedicht vielleicht gar nicht relevant.

196 XIX-XXVII, S. 85.

197 XIX-XXVII, S. 41.

198 XIX-XXVII, S. 43.

Es ist also weniger die Abneigung gegen den Inhalt bzw. die Materie als vielmehr, von diesem durch den Zeilensprung abgetrennt: „mystische liebe zur form.“ Diese mystische Liebe erscheint für sich selbst genommen auf einer eigenen Zeile gleichsam affirmativ und schon beinahe als Forderung – völlig unabhängig vom Vorangehenden.

Liebe zu – also zu einem Ding, das man nicht besitzt. So zumindest lautet eine klassische Definition des Eros in Platons *Gastmahl*. Und nicht zuletzt richtet sich dieser Eros im Fall der Philosophie Platons auf etwas Abstraktes, nämlich das Schöne schlechthin.¹⁹⁹ Vor diesem Hintergrund, wenn ich den Gedichten glaube, folgt umgekehrt bereits im ersten Band – trotz des Vorbehalts gegen die „barbarei der abstraktion“, die nämlich unmittelbar darauf affirmiert wird: „dichtung hurra!“²⁰⁰ Und: „schön ist nur was [/] abstrakt ist.“²⁰¹ So braucht es nicht viel, um hinter dieser Schönheit die Form zu vermuten. Nicht nur ist das bei Platon der Fall, diese Verbindung hat auch rund zweitausend Jahre später, bei Kant (dessen Überlegungen ich, wie in der Einleitung dargelegt, zum Ausgangspunkt genommen habe), noch Bestand, wenn es um Ästhetik bzw. ästhetische Urteile geht.²⁰² Mag die Form nun schön sein oder nicht, ein weiteres Gedicht kommentiert diese Verbindung

199 Sokrates leitet seine Rede über den Eros mit einem kurzen Dialog mit seinem Vorredner Agathon ein und fasst am Ende zusammen: „Wohlan denn, habe Sokrates gesprochen, laß uns das Gesagte zusammenrechnen. Nicht wahr, Liebe ist zuerst Liebe zu etwas und dann Liebe zu dem, wonach jemand ein Bedürfnis hat?“ Und Agathon stimmt zu. (vgl. Platon 1990a, S. 309, 200e) Sokrates schliesst seine Ausführungen mit der Darlegung der Stufenleiter des Schönen: „gleichsam stufenweise von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Gestalten, und von den schönen Gestalten zu den schönen Sitten und Handlungsweisen, und von den schönen Sitten zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen endlich zu jener Kenntnis gelangt, welche von nichts anderem als eben von jenem Schönen selbst die Kenntnis ist, und man also zuletzt jenes selbst, was schön ist, erkenne“ (Platon 1990a, S. 349, 211c).

200 *I-IX*, S. 60.

201 *I-IX*, S. 36.

202 Der Zusammenhang von Form und Schönheit ist bei Kant äusserst vielfältig. Und mit jeder Erwähnung der Form in der *Kritik der Urteilskraft*, verschiebt sich der Begriff um eine Nuance. Dennoch will ich hier ein beispielhaftes Zitat anführen: „Ein Geschmacksurteil, auf welches Reiz und Rührung keinen Einfluss haben (ob sie sich gleich mit dem Wohlgefallen am Schönen verbinden lassen), welches also bloss die Zweckmässigkeit der Form zum Bestimmungsgrunde hat, ist ein reines Geschmacksurteil.“ (Kant 2006, S. 75).

jedenfalls ironisch: „poesie ist immer das machwerk des [/] beautiful.“²⁰³ Die Verbindung zwischen der Form und dem Schönen ist demgemäss, und sicher nach der Moderne, fraglich. Das sagt jedoch noch nichts über die Form und ihre Bedeutung für die Kunst bzw. die Poesie – und insbesondere die Fachsprachengedichte. Dennoch oder eher folgerichtig verbirgt sich hinter diesem Liebesverhältnis etwas Wichtiges, das in den *fachsprachen* in einer neuerlichen Reimkaskade auch explizit wird:

halt. dass man ihn einfach so hinknallt: die neue kunst wird
 klein sein / wird radikal NEIN sein! vor allem wird sie un-
 mein sein. [...] ²⁰⁴

Der Zeilensprung, noch durch die Worttrennung akzentuiert, greift das Liebesverhältnis wieder auf. „mein sein.“ – diese Wendung drückt wiederum eine Forderung bzw. einen Wunsch aus. Und die Liebe zur Form ergibt sich dann gerade dadurch, dass sie eben „un- [/] mein“ ist. Die Form ist eigenständig, und als Eigenständige kann sie Gegenstand der Liebe sein. Und wie die platonische Philosophie bleiben auch die fachsprachlichen Experimentalgedichte „im ungesicherten spekulativ.“²⁰⁵ Gerade dieser spekulative oder gleichbedeutend auch experimentelle Charakter der Fachsprachengedichte erklärt überdies die Abneigung gegen das „ich“. Trotz der zweimalig herausgestellten Possessivbeschreibung, die einen persönlichen Besitz anzeigt, ist Kunst kein Besitz – etwas ist Kunst oder es ist keine Kunst und sicher nicht eine persönliche Kunst, d. h. meine oder deine, auch wenn sie natürlich „schon irgendwie von“²⁰⁶ einem Autor ist, wie die zitierte Passage weitergeht. Denn das Experiment verbürgt entgegen der oder ergänzend zur obigen Bestimmung als Prozess mit ungewissem Ausgang, gerade aufgrund seiner strengen Anordnung die unpersönliche Wiederholbarkeit. Dabei steht nun im Gegensatz zur vormaligen Bestimmung des Experiments weniger die Unsicherheit des Gelingens im Vordergrund als vielmehr die notwendige Möglichkeit der Wiederholung eines gelungenen (oder auch misslungenen) Experiments. Die Strenge und Klarheit seiner Anordnung ist dem Experiment also wesentlicher als seine Bestimmung, wonach das Experiment ein Prozess mit ungewissem Ausgang sei. Die unpersönliche Wiederholbarkeit

203 XIX-XXVII, S. 42.

204 XIX-XXVII, S. 79.

205 XIX-XXVII, S. 79.

206 XIX-XXVII, S. 79.

hat jedoch ebenso viel, wenn nicht mehr, mit Kultur zu tun, wie der Schutz des Einzelnen. In dieser unpersönlichen Wiederholung entsteht Kultur. Sie besteht in ihren Strophen, um die Klonhaftigkeit wieder aufzugreifen, aus: Zellen – auf allen Ebenen.

Gedichte stelle ich mir nach diesem langen Weg also entgegen der Feststellung, Gedichte bräuchten „sanften zwang“, auch „als etwas das sich selbst in gang bringt“ vor. Das wäre die geforderte Konsequenz aus der bereits erwähnten Sprachkritik Nietzsches. Ist – es – vorstellbar, dass Gedichte einfach geschehen, ohne dass ein dichtendes Subjekt schriebe oder spräche bzw. ohne dass die Gedichte selbst als Subjekt fungierten? – Die bereits im vorhergehenden Abschnitt zitierte Passage in Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“ mit ihrer Verschiebung des „ich“ zeigt in diese Richtung. Das explizit genannte „ich“ ist nicht mehr mit dem produzierenden Subjekt gleichzusetzen. Vielmehr ist das produzierende Subjekt in einer ironisch-reflexiven Volte zum rezipierenden Subjekt geworden – genau im Sinne der Analyse des „man“ in Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“. Dies ist, vorgreifend auf *fachsprachen XXVIII-XXXVI*, ein wiederkehrendes Muster in der Fachsprachengedichte, die sich so, zumindest in meiner affirmativen Lektüre, als gegenüber jeglichem Subjekt unabhängige erweist. Diese eigenartige Aufteilung der ich-Position wird besonders anhand der rhetorischen Fragen im bereits erwähnten Gedicht „deklaration des *wust*“ aus „fachsprachen XXXV“ deutlich.²⁰⁷

menzieht. trug-wust. davon tonnen auf halde. wussten sie

übrigens, dass heinrich zille in fürstenwalde hochzeit hielt?

nein, das wusste ich nicht. sapir und whorf in schorfheide?

nein, das wusste ich nicht. auch das ist mir vollkommen neu.²⁰⁸

Die angedeutete Möglichkeit, einer selbstreflexiven Zuordnung des „ich“, wonach das „ich“ das jeweilige Gedicht selbst bezeichnete, unterläuft an dieser Stelle ein Dialog. Welcher Status diesem Dialog zukommt, ist jedoch fraglich. Denn genauso wie ich sonst in den Gedichten dem „ich“ keine eindeutige Position zuordnen konnte, so scheint mir das auch in diesem Dialog nicht möglich. Der Dialog ist einerseits in einen Kontext

207 Vgl. speziell zu diesem Gedicht meinen Aufsatz „Ulf Stolterfohts *fachsprachen*. Die eigentümliche Unpersönlichkeit von Form und Erkenntnis“ (Schwitter 2019b).

208 XXVIII-XXXVI, S. 103.

hineinmontiert – bspw. beginnt das Gedicht mit einer ungenannten Sprechinstanz, die sich dann doch als wir („unser lyrik-[/]programm) herausstellt, nur um vom altbekannten „man“ abgelöst zu werden, nach dem noch ein du angesprochen worden ist („da stockt dir der atem“) – und wird (dem Füllwort „übrigens“ entsprechend) unvermittelt angefügt. Andererseits sind seine Sprechinstanzen über die grammatikalischen Indizes hinaus ebenso unkenntlich wie alle anderen Sprechinstanzen des Gedichts. Als Montage hebt der Dialog die Problematik, dass das „ich“ nicht eindeutig zuzuordnen ist, also eher auf eine höhere, vielleicht zweite, Ebene und eröffnet somit bestenfalls einen Zugang zum „Realismus zweiter Ordnung“. Diese Gedichte sind letztlich ein rein gedankliches Konstrukt, d. h. ein Konzept, das mehr oder weniger kontingente Erscheinungen zeitigt. Sie ist – vielleicht – ein genotypischer Selbstläufer mit phänotypischen Ausläufern: „phänotyp phrygisch“²⁰⁹; oder vielleicht sogar mehrere solcher genotypischer Selbstläufer verstanden als unterschiedliche „lebensformen“²¹⁰ bzw. Arten. Und es ist vielleicht nicht einmal mehr Lyrik – als intentionale Befolgung vorausgesetzter Gattungsregeln, denn die Lyrik blieb, in der bereits erwähnten Passage, in der vorangegangenen Zeile hängen: „etwas“ – „lyrik [/] als etwas das sich selbst in gang bringt.“²¹¹

fachsprachen XXVIII-XXXVI: Eigenleben

Wie ich bereits erwähnt habe, präsentiert sich *fachsprachen XXVIII-XXXVI*, was seine formale Gestaltung betrifft, weniger ‚experimentell‘ als sein Vorgängerband. Er folgt den beinahe schon ‚klassischen‘ Strophenformen der früheren drei Bände. Allerdings taucht, worauf ich ebenfalls schon hingewiesen habe, erstmals ein Gedichtblock auf, der sich aufgrund von Zeilenzahl und Strophenordnung an das Sonett anlehnt.²¹² Dafür nimmt die stilistische Ausführung dieses vierten Fachsprachenbandes umso mehr Tempo auf. Im Vergleich mit den Vorgängerbänden häufen sich weniger Reime (und andere Stilmittel wie Assonanzen und Konsonanzen) als vielmehr lakonisch-selbstbezügliche Kommentare. Der Tonfall der Gedichte ist noch heiterer und

209 *XIX-XXVII*, S. 61.

210 *XIX-XXVII*, S. 33.

211 *XIX-XXVII*, S. 81.

212 Vgl. *XXVIII-XXXVI*, S. 99ff.: „fachsprachen XXXV“ mit dem Untertitel: „gedichte für eine neue gesellschaft“.

verspielter – aufgrund der häufig direkten Fragen aber auch angriffiger und herausfordernder. So bspw. am Ende des Gedichts „that’s underground. für norbert wehr“: „aber wie hört es auf? ganz [/] einfach: wirf dich in schale / erklimm eine bühne / und schwächle.“²¹³ Ich komme kaum umhin, diese Verse selbstbezüglich zu lesen. Das ganze Gedicht führt sich wie „witschkraft“ auf, wirft in spielerischer Nachahmung magischer Handlungen und Beschwörungen mit Bezeichnungen um sich – Musikstile, Ortschaften, ein bisschen Politik – und ist ganz „in schale“ geworfen weniger Gehalt als vielmehr Kostüm. Und so auch das Gedicht „deklaration des *gestüm*“ – ein besonders treffendes Beispiel, wie es sich am Ende der ersten Strophe selbst kommentiert: „das klingt bis hierher gar nicht schlecht.“ – und von der zweiten zur dritten Strophe folgt die selbstbezügliche, eigentlich bereits im Voraus beantwortete Frage: „wie viele zeilen hab [/] ich noch?“²¹⁴ Zwar ist es das erste Gedicht des Sonett-Blocks. Allerdings nehme ich dennoch an, dass die Anzahl Zeilen im Voraus gegeben war. Ein weiteres Beispiel, das sowohl Reim und Kommentar verknüpft als auch eine Reflexion auf das Medium beinhaltet, ist in meinen Augen Gedicht „(2)“ aus „fachsprachen XXX“: „bei [/] gedackten zapfen hing der ton buchstäblich in der luft. [/] präambel verpufft. [Hervorhebung F. S.]“²¹⁵ Gerade die Verbindung von „ton“ und „buchstäblich“ zusammen mit dem Reim verortet das Gedicht, wie ich meine, im Spannungsfeld zwischen schriftlichen Gedichten und potenzieller Vertonung – ein Spannungsfeld, das sich bereits früher immer wieder öffnete und aufbaute.²¹⁶ Der „ton“ zielt auf den mündlichen Vortrag, während das

213 *XXVIII-XXXVI*, S. 20.

214 *XXVIII-XXXVI*, S. 101.

215 *XXVIII-XXXVI*, S. 42.

216 Dass Stolterfohts Fachsprachengedichte sehr stark schriftlich konzipiert sind, habe ich bereits im Unterkapitel „Raum“ angesprochen. Diese Eigenheit der Fachsprachengedichte konterkariert der Inhalt jedoch häufig, der sich immer wieder der Musik zuwendet (vgl. bspw. *I-IX*, S. 22: „(elektro)“, S. 29: „mixo-lydisch“, S. 36: „jetzt alle:“ und dann folgt im Gegensatz zur dritten Strophe dem Gedicht nachgestellt, was sonst nie vorkommt, „(refrain)“; *X-XVIII*, S. 68: „hör bube [/] wie es schwächtigt rockt“, S. 94: „groove- [/] monster“, S. 113: „ländler schwanzt.“; *XIX-XVII*, S. 30: „derek bailey rockt das [/] haus. dann cecil taylor. beide aylers. even parker. coxhill“, S. 45: „mo- [/] dalangriff auf das auditive system. subwoof. zwei schlagzeuge [/] zwei bässe kontrafagott. sonischer schrot“, S. 49: „skeletons geoffenbarte crew: cora frith zeena perkins“, S. 65: „*the language & the damage done*“), S. 71: „früh- [/] form des rap“; *XXVIII-XXXVI*, S. 20: „pop“, „artrock“, „core“, „camp“, „improvisierte

Gedicht eigentlich „buchstäblich“ auf der gedruckten Seite steht. Was jedoch die Selbstkommentierung betrifft, so ist meines Erachtens das Gedicht „konstruktives verfahren“ am aussagekräftigsten. Nicht nur bedient es sich des längst bekannten Topos der Schwierigkeit des Anfangens, es enthält in jeder der fünf Strophen mindestens einen Kommentar wie beispielsweise in der mittleren Strophe: „so eilt man durch den mittelteil.“²¹⁷

Und waren schon in den vorangegangenen beiden Bänden die Anhaltspunkte zur Form im Gegensatz zum ersten Band verstreut, so wuchert *fachsprachen XXVIII-XXXVI* noch viel mehr – ganz dem am Ende des letzten Abschnitts ausgemachten biologischen Einschlag entsprechend und einer Forderung im Gedicht „8: machung“ aus „fachsprachen XXIII“ folgend: „wuchern in form einer rhythmisierten epistel.“²¹⁸ In fast allen Blöcken finde ich Anhaltspunkte zum Nachdenken über die formale Gestaltung, über die „funktionen des ICH“²¹⁹, dieses grammatikalischen Platzhalters, und über poetologische Maximen. So bietet mir der vierte Band weniger Gelegenheit, neue Aspekte hinzuzugewinnen, als vielmehr bereits Auseinandergesetztes an unterschiedlichen Stellen noch einmal aufzugreifen und zu vertiefen. Insofern wird dieser Abschnitt zum letzten Fachsprachenband eher Rekapitulation sein, als dass er neue Aspekte und Charakteristika zutage fördern würde.

Das „ich“ beispielsweise ist mittels lapidarer Feststellungen entsprechend seiner bisherigen Infragestellung zusehends selbstbezüglich ironisiert: „ich schliesse hier mit kolon ab.“²²⁰ Es ist selbstverständlich so, dass jemand – vermutlich das schreibende Subjekt – beim Verfassen der Gedichte tätig ist bzw. war. Folgerichtig: „ich hab das alles gedacht und selbständig verfasst.“²²¹

musik“, „kraut“, S. 30: „dir wollt ich [//] berichten vom punk“, S. 34: „bob dylan singt den körper elek- [/] trisch“, „das rockt“, S. 31: „elek- [//] trobass“, S. 42: „platten-legen“, „versuch über das [/] schwingen von körpern beim erklingen von funk“. Gerade im vierten Band liesse sich die Liste beliebig fortführen. Und wenn die Affinität der Fachsprachengedichte zur Musik nicht vom Motto der Anmerkungen zum ersten Fachsprachenband deutlich gemacht worden sind, so sicher durch Stolterfohts Münchner Rede zur Poesie, deren Titel „wurlitzer jukebox“ bereits im Gedicht „that’s underground. führ norbert wehr“ aus „fachsprachen XXVIII“ auftaucht (*XXVIII-XXXVI*, S. 20).

217 *XXVIII-XXXVI*, S. 68.

218 *XIX-XXVII*, S. 72.

219 *I-IX*, S. 47.

220 *XXVIII-XXXVI*, S. 68.

221 *XXVIII-XXXVI*, S. 71.

Dazu wäre – im Zeitalter mehr oder weniger politischer Plagiatsskandale – jedenfalls zu gratulieren. Die Karriere ist vorerst gerettet. Ansonsten sind die Gefahren bekannt. Und die letzte Pointe zum „ich“, die gleichzeitig die erwähnte Sprachkritik Nietzsches in einer Abwandlung wieder aufgreift: „alles was ich [/] bin verdank ich der syntax.“²²² Einerseits erscheint das „ich“ also banal, andererseits ist es vollkommen von der Syntax determiniert. Konsequenterweise, so nehme ich an, darf dann auch gesagt werden: „lyriker legitimieren sich nicht.“²²³ Nicht nur scheint es so, als legitimierten sich Lyriker nicht. Sondern auch der Dichter selbst scheint ausser Frage zu stehen und braucht sich deshalb nicht zu legitimieren – er scheint als irrelevanter Bestandteil (und dennoch notwendige Voraussetzung²²⁴) der Gedichte gar nicht in Betracht zu kommen. So heisst es schon im zweiten Fachsprachenband lakonisch: „das ich steckt irgendwie nicht drin.“²²⁵ Und „vielleicht ein spürchen zu extrem“: „es hat mich nie gegeben.“²²⁶ Schliesslich legitimieren sich die Gedichte selbst – oder halt eben nicht. Diesbezüglich mache ich einen weiteren aufgrund der rhetorischen Frage am Ende ironisch-doppeldeutigen Kommentar aus: „der lyriker müht sich doch [/] eben nicht, sätze eines anderen lyrikers zu widerlegen. dies leistet [/] das gedicht. etwa nicht?“²²⁷ Zwar müht sich der Lyriker redlich ab, wie die Passage vor dem Zeilenbruch behauptet. Allerdings nicht, so geht es nach dem Zeilenbruch weiter, um sich gegenüber anderen zu behaupten. Die (Selbst-)Behauptung obliegt dem Gedicht: „etwa nicht?“ – Die Frage bleibt offen.

Poetologischer Exkurs: Wurlitzer Jukebox Lyric FL

Diejenige Einsicht ins dichterische Schaffen, welche die Zunahme der stilistischen Kapriolen und Selbstbezüglichkeiten zumindest zu erhellen vermag, finde ich in Stolterfohts Münchner Rede zur Poesie: *Wurlitzer Jukebox Lyric FL*. Zwar geht es Stolterfoht dabei um Gefühle. Entgegen einem

222 *XXVIII-XXXVI*, S. 17.

223 *XXVIII-XXXVI*, S. 83.

224 An dieser Stelle bietet sich eine weitere Erläuterung der Klonhaftigkeit an. Diese geht, wie mir scheint, als Konzept genau von dieser Struktur aus, dass es ganz spezifische Voraussetzungen gibt, die notwendigerweise dieselben bleiben, ohne dass die Folgen dieser Voraussetzungen gänzlich identisch wären.

225 *X-XVIII*, S. 91.

226 *X-XVIII*, S. 109.

227 *XXVIII-XXXVI*, S. 91.

romantischen Verständnis des Gedichts, wonach dieses oder jenes Gefühl mittels eines Gedichts ausgedrückt werde bzw. zu evozieren sei, handelt es sich bei Stolterfoht jedoch immer um dasselbe Gefühl, das Gedichte und überhaupt künstlerische Erzeugnisse – wie beispielsweise Popmusik – hervorrufen sollen: Euphorie. Und diesbezüglich gibt sich Stolterfoht ohne falsche Bescheidenheit als Experte aus:

Es ist nun aber so, dass ich zwar wenig über Gedichte weiss, viel weniger als die meisten von Ihnen, die Sie mir, wie es aussieht, weiter zuhören müssen, dass ich aber leider einiges weiss über meine Erfahrungen und Empfindungen beim Lesen von Gedichten, und dass ich mich Ihnen, nach der sympathischen Zurückgenommenheit zu Beginn, jetzt ganz grossspurig als Experte für Euphorie andienen möchte.²²⁸

Diese Euphorie verbindet Stolterfoht vor allem mit einer Befreiung vom Zwang des Verstehens im herkömmlichen Sinn (erinnert sei an den „Realismus zweiter Ordnung“). So bekräftigt er noch einmal „erkenntniskritische Grundeinsichten, die es [auch und vor allem ihm] verbieten, in Gedichten >über< oder >von< etwas zu schreiben, etwas >zum Ausdruck zu bringen<, womöglich auch noch >aus sich selbst zu schöpfen<.“²²⁹ Dementsprechend stellt Stolterfoht den schwerverständlichen Gedichten, die „Leser zu hermeneutische Bestleistungen“ zwingen und damit als „aristokratische, elitäre und hierarchische Gedichte“²³⁰ begriffen werden können, die „demokratisch und unhierarchisch“ unverständlichen Gedichte gegenüber. Unverständlichkeit bestimmt sich vor allem darüber, dass weder die herkömmliche Semantik noch innerliterarische Verweise wichtig sind. Unverständlichkeit frönt der „Struktur pur“²³¹. Allerdings unter der bereits erwähnten Bedingung, dass Langeweile dennoch unter allen Umständen vermieden werden will. Folgerichtig, auch wenn sie als Forderung eigentlich widersinnig ist, die Forderung: „intensität – nie aber intention.“²³² Es bleibt jedenfalls fraglich, auf welche Weise von Intentionlosigkeit zu sprechen wäre: rein performativ implizit, gar nicht, oder doch umso direkter explizit?

Die Befreiung, welche unverständliche Gedichte gemäss Stolterfoht im besten Fall zu bewirken vermögen, braucht jedoch nicht notwendigerweise

228 Stolterfoht 2015b, S. 7.

229 Stolterfoht 2015b, S. 15.

230 Stolterfoht 2015b, S. 11.

231 Stolterfoht 2015b, S. 13.

232 *XXVIII-XXXVI*, S. 92.

bereits Freiheit zur Voraussetzung zu haben. Vielmehr können sie durchaus einer Unfreiheit entspringen, wie Stolterfoht anhand eines Gedichts von Ernst Herbeck, der den grössten Teil seines Lebens in einer psychiatrischen Klinik verbrachte, zeigt.²³³ Bezogen auf Stolterfohts Fachsprachengedichte scheint mir das zu heissen, dass Befreiung trotz oder gerade wegen strenger formaler Vorgaben und deren Einhaltung möglich wird und Freiheit eben daraus resultiert – ohne dabei natürlich auf die extremen Bedingungen angewiesen zu sein, die Herbecks Leben wohl bestimmt haben. Das lässt sich vielleicht auch anhand einer Passage aus Gedicht „(9)“ in „fachsprachen XV“ begreifen: „sprengung der satzgeschlossenheit durch füllungs- [/] freie verse.“²³⁴ Freiheit entsteht demnach weniger durch das Lösen formaler Beschränkungen, wie der freie Vers es mit Reim und Metrum tat, als vielmehr durch das Material, d. h. „entsemantisierte [/] partikel“, im Sinne des „Realismus zweiter Ordnung“.

Die Vermeidung der Langeweile gelingt dabei wiederum weniger durch das Brechen der formalen Vorgaben als vielmehr durch den Kontrast, den die strengen Vorgaben mit dem vielfach wild kompilierten Sprachmaterial erzeugen. Die Ironie bezeichnet die Spannung zwischen diesen beiden Polen: Strenge der Form und Heiterkeit des Gesagten. Während die wiederholten Formen eine unerschütterliche Statik suggerieren, rast das Gesagte dahin – bis zur lapidaren Schlusspointe, wie ich sie im bereits angesprochenen Gedicht „(1)“ aus „fachsprachen XXIV“ finde: „geschrieben [/] verbessert und für rund befunden. durchgewunken.“²³⁵ In diesem Kontrast oder in dieser „Differenz“ erkennt Stolterfoht auch die Qualität eines Gedichts von Ernst Jandl: „franz hochedlinger-gasse“. Die Qualität ist weniger auf die „Komplexität“ des Gedichts als vielmehr auf die „Differenz zwischen elaborierter Form und restringierter, zertrümmerter Sprache“²³⁶ zurückzuführen. Ähnlich verhält es sich mit Stolterfohts Fachsprachengedichten. Zertrümmert ist die Sprache auch. Allerdings ist dann eher die Form restringiert und die Fügung des Sprachmaterials elaboriert.

Zumindest irritierend, wenn nicht sogar paradox erscheint mir dann Stolterfohts Schlussfolgerung angesichts seiner Gedichte: „Plan- und Pflichterfüllung sind schlechte Euphorieproduzenten.“²³⁷ Vielleicht besteht der Reiz

233 Vgl. Stolterfoht 2015b, S. 18.

234 *X-XVIII*, S. 85.

235 *XIX-XXVII*, S. 77.

236 Stolterfoht 2015b, S. 27.

237 Stolterfoht 2015b, S. 29.

von Stolterfohts Fachsprachengedichten jedoch gerade darin, dass die „Plan- und Pflichterfüllung“ in Sachen formaler Anordnung im Einzelnen banal und unwichtig *erscheint* – ganz im Sinn der Willkürlichkeit, die Braun in den Versen ausgemacht hat, die „mit einer gewissen Willkür zu Vierzeilern organisiert sind“²³⁸. Trotz allem: Befremdlich und daher fragwürdig bleibt die Konsequenz, mit welcher Stolterfoht seine Gedichte im Allgemeinen organisiert bzw. anordnet. Nun, eben banal: Vielleicht verlören Stolterfohts Fachsprachengedichte ihren Reiz, wären sie statt ihrer mathematischen „Peinlichkeit“²³⁹ als freie Verse arrangiert – wäre eben jedes Gedicht anders. Und dies, obwohl natürlich jedes Gedicht in jeweils bestimmter Hinsicht anders ist. Mehrere Einzelfälle mögen ermüdend wirken, die strenge Programmatik bzw. Wiederholung erregt jedoch Verdacht und weckt die Neugierde. Im Fall von Stolterfohts Fachsprachengedichten: Langeweile verhindert nicht das einzelne Gedicht, sondern die ganzen *fachsprachen* verhindern Langeweile.

Zurück also zu den *fachsprachen* – soweit sie bislang als Ganzes überschaubar sind. Das ironische Spiel mit dem „ich“ scheint mir nach mittlerweile vier Bänden hinlänglich bekannt und fand meines Erachtens bereits im zweiten Band seinen Höhepunkt: „achtung: das dichtende subjekt ist anwesend.“²⁴⁰

Interessanter ist für mich der bereits erwähnte biologistische Einschlag. „fachsprachen XXX“ führt unter Beibehaltung der „grundform [...] strophe“ auch in den – entsprechend der „erkenntniskritischen Grundeinsichten“ und des resultierenden „Realismus zweiter Ordnung“ – dunklen Wald und auf die Jagd: „etwas dunkleres findest du nicht.“²⁴¹ Gleichermassen ironisch wie programmatisch ist das Dunkle des Waldes wohl einerseits als Seitenhieb auf „das schwer verständliche, hermetische Gedicht“²⁴² zu begreifen und andererseits – dem Komparativ entsprechend – durchaus affirmativ als absolute Dunkelheit, wo es ohnehin nie etwas zu verstehen gegeben hat. Ein Schelm, wer sich auf die Suche nach Bedeutung begäbe. In diesem äusserst dunklen Wald fungieren Gedichte als etwas, das gejagt werden will (was angesichts der Dunkelheit schwer genug fallen wird): „der kapitale oder der abnorme – viele jäger schauen sich bereits im [/] april ihren wunschtext

238 Braun 2009, S. 247.

239 Stolterfoht 2015b, S. 31.

240 *X-XVIII*, S. 85.

241 *XXVIII-XXXVI*, S. 43.

242 Stolterfoht 2015b, S. 11.

aus.²⁴³ Die Szenerie entwickelt sich weiter: „die büchse bellt. und [//] noch während das laufbündel glüht verstört die ladung [/] den körper in den sie gehört.“ Und „kurz darauf fiel das ziel.“²⁴⁴ Das Gedicht ist erlegt und „bis spätestens zur messe“²⁴⁵ – im Herbst – bereit. Ein Kapitaler ist im Fall der *fachsprachen* jedoch, zumindest auf typografischer Ebene, nicht herausgekommen, sind sie doch allesamt in Kleinbuchstaben geschrieben. Bei allem Spass ist also nichts Grösseres gelungen, und das ist vielleicht gerade das Erleichternde.

Paradoxerweise sind die Gedichte demzufolge zuerst lebendig, werden dann vom Jäger getötet und auferstehen – eingenommen vom beschriebenen konzeptuellen Eigenleben der Fachsprachenform – als Texte in den Gedichtbänden. Der Reim „verstört [...] gehört“, im Gegensatz zum Reim „fiel [...] ziel.“, ist nicht bloss Effekt, sondern bekräftigt diesen Zusammenhang noch und weist auf die Programmatik – wohl nicht bloss dieses Gedichts, sondern der *fachsprachen* überhaupt. Denn die „ladung“ könnte, die Allegorie weiterführend und ihre inverse Struktur aufzeigend, als das nunmehr in die *fachsprachen* eingereihte Gedicht begriffen werden. So – entsprechend der poetologischen Forderung: „Es darf auf gar keinen Fall langweilig werden!“²⁴⁶ – ist sein Zweck, den Körper, auf den es trifft, d. h. die Rezipierenden, möglichst zu verstören: nur nichts Gewohntes oder zumindest – selbst innerhalb der *fachsprachen* – Erwartbares. Leitend scheint mir bei diesem Vorgang allerdings, wenn ich das Gedicht selbstreflexiv lese, eine Maxime zu sein, die einem gewissen „höllerhoff“ in den Mund gelegt wird: „«du bist [/] ein geiles teilchen! pflanze dich fort!»“²⁴⁷ Die Gedichte sind, zumindest aus diesem Blickwinkel, in doppelten Sinn lebendig. Zum einen müssen sie erjagt und dadurch erlegt werden.²⁴⁸ So sind sie festgeschrieben und unveränderlich auf der Seite – als wären sie wie das erlegte Wild tot. Zum anderen pflanzen sie sich fort, indem sie beispielsweise Klone bilden. Diese Klonhaftigkeit überlagert aber an dieser Stelle auch die Möglichkeit zu geschlechtlicher Fortpflanzung. Unabhängig von der Art scheint mir aber entscheidend, dass die Gedichte sich selbst überhaupt in die Nähe des Konzepts der Fortpflanzung rücken.

243 XXVIII-XXXVI, S. 48.

244 XXVIII-XXXVI, S. 49.

245 XXVIII-XXXVI, S. 48.

246 Stolterfoht 2015b, S. 16.

247 XXVIII-XXXVI, S. 42.

248 Vgl. „fachsprachen XXX – kritische wälder“.

Die Lebendigkeit des dichterischen Textes wird unmittelbar nach dem Block „kritische Wälder“²⁴⁹ – als Variation der Verselbständigungslogik nach Skinner – nach einem aufgrund seiner Position am Anfang des ersten Gedichts eines Blocks referenzlosen „bzw.“ noch einmal festgehalten: „bzw. seht nur diesen text! wie er einmal angestossen wächst. und [/] wächst.“²⁵⁰ Diese Fortführung der Waldgedichte hält einerseits das bereits Gesagte noch einmal fest und richtet den Blick andererseits zurück auf ein früher schon erwähntes Charakteristikum der Fachsprachgedichte: Visualität – Raum und Schriftlichkeit (der in Anspruch genommenen Unverständlichkeit gehorchend genügte es eigentlich auch, die Gedichte bloss anzuschauen statt zu lesen). Erstens wächst der Text, „einmal angestossen“, von allein, so die Behauptung und Forderung des Gedichts. Zweitens wird er als visuelles Phänomen angesprochen. Dieser Aspekt vertieft sich später in *fachsprachen XXVIII-XXXVI* noch einmal: „geschrieben haut das halbwegs hin. ob es jedoch [/] gehört verstört – ich weiss es nicht!“²⁵¹ Die Verortung der Fachsprachgedichte im Spannungsfeld zwischen Schriftlichkeit und möglicher Mündlichkeit ist ein bereits ausgewiesenes Charakteristikum. Die Fachsprachgedichte scheinen jedoch, trotz aller auditiver Referenzen (häufige Thematisierung von Musik) und Elemente (stilistische Mittel wie Reim), hauptsächlich visuell gedacht. Das unmittelbar folgende Gedicht bestätigt dies. Bei „süsse bestimmung“ handelt es sich um ein besonders prägnantes Beispiel visueller Rhythmisierung. Zwar springt die musikalische Anlehnung – bspw. an Sprechgesang wie den Rap – ins Auge. Doch das Gedicht ist nicht im herkömmlichen Sinn – mittels Zeilensprüngen – rhythmisch notiert, sondern folgt der üblichen Strophen- und Verseinteilung des Formats ‚fünfmal fünf‘. Allerdings ist das Gedicht unter fast gänzlichem Verzicht auf Satzzeichen durch Schrägstriche in rhythmische Einheiten gegliedert – und dies im Gegensatz zur ansonsten häufigen Verwendung der Schrägstriche konsequent durch das ganze Gedicht hindurch:

249 Der Titel „Kritische Wälder“ kommt von Herders „Kritischen Wälder[n] zur Ästhetik“ (vgl. Herder 1993, S. 9). Herder selbst kommt in der „kritischen Wäldern“ im Besonderen zwar ebenso wenig vor wie in den *fachsprachen XXVIII-XXXVI* im Allgemeinen. Allerdings taucht er zuvor mehrmals auf (vgl. *X-XVIII*, S. 103; *XIX-XXVII*, S. 41; 53).

250 *XXVIII-XXXVI*, S. 53. Das Wachsen ist an dieser Stelle zweideutig. Es kann sich ebenso auf organische wie auf anorganische Materie beziehen (vgl. Celan 1999, S. 100; 105).

251 *XXVIII-XXXVI*, S. 68. Die neuerliche Verwendung desselben Reims in nun explizitem Kontext unterstreicht noch einmal die vorherige Deutung.

süsse bestimmung²⁵²

als reihe / baum-baum-reihe / reihe kaum / gelesenheit abstamm
donau isar zwei / kaum-kren-reihe / feld wald abspalt welt /
balde bäumest du auch / -reihe / als liste / iltis als liste / marder
als matrix / welt / einschub welt: als adam grub / -liste / käfer
flegel schmachterverdacht / luchs wucht / alles als nennung gedacht /

iltis listenreich und luchs / hoher wuchs / luchs wuchs / bepinselung /
die wochentage / fassung fassung stallung welt / aber immer aufge-
mulcht / -liste / gleise geleise gelass / habenschaften / listen davon /
reihen von kranichen und reihern / einschub krems / quatsch / graz
beginnt unterm schuh / st. veit flieht den stiefel / bludenz hat in sich

ruh / stoische miene / reihe biene / biene biene biene / liste /
schnittke / sommers auswurf karst' n' phrast / einschub zwei / kein
apfel kein schnittke kaum baum / ehstens abspenst / -liste / reihe /
froschnatur und täuscher / brittle brille windelband / und was sich /
einschub / alles fand / wombat und infant / ein EIN / eine zwillie

ein phase eine abdeckerphrase / ein zunächst aber immer nur /
problem der struktur / reihe als süsse bestimmung / IST GLEICH-
einschub / baum = baum / obst = keller / nacht = wacht / obacht
und schutz / und angepasst / der vater kommt / liste FROMMT /
reihe heiland bis netz gespannt / unter den bäumen netz gespannt /

alles verschwand / zunächst zunächst / dann wirklich nur annähernd /
welt / zusammenfassung des gesagten / einer tut dies / einer tut das /
keiner sagt: bremen im schuh / trinkglas trinkglas köln / keiner sagt:
mainz / apfel-apfel-reihe / kiesel-liste / blendung rückkehr kiesel anfang
welt / blendung dauert / bestimmung ist süss / kleiner nachklapp / flap²⁵³

Besonders charakteristisch ist die Reihung von „biene“. Nur die Schrägstriche erlauben es, „reihe biene“ als selbstbezügliche Benennung (Reihe: Biene), prospektive Ankündigung (Es folgt die Reihe ‚Biene‘) und anschließend nachgekommener Aufforderung (Reihe Biene!) zu lesen: „biene biene biene“. Zudem macht der „einschub“ am Ende der dritten Strophe deutlich, dass er lediglich als notwendiges Füllmaterial fungiert, um die visuelle

252 Ein ähnlich gebautes Gedicht steht bereits in *fachsprachen XIX-XXVII*: „die zerstörung des fisches durch wasser“ (*XIX-XXVII*, S. 58).

253 *XXVIII-XXXVI*, S. 69.

Form, d. h. die Zeilenlänge, in etwa einzuhalten. Die Phrase „und was sich [...] alles fand“ gehörte der Syntax und der Semantik entsprechend ohne den rein selbstreferenziellen und inhaltlich leeren „einschub“ eigentlich zusammen. Die unmittelbar folgende Strophe verdeutlicht dies: „eine zwille [//] ein phase eine abdeckerphrase [Hervorhebung F.S.] / ein zunächst aber immer nur / [//] problem der struktur [Hervorhebung F.S.]“. Eine Phrase dient gemeinhin ebenso als Füllmaterial wie das „problem der struktur“ darauf aufmerksam macht, dass die Struktur (oder die Form) gegenüber dem Inhalt Vorrang hat. Ebenso scheint es sich mit dem Schluss des Gedichts zu verhalten, wo ein „nachklapp“ mit dem Gewinn eines Reims zusammen mit einem nichtssagenden, allenfalls onomatopoetischen „flap“ des logischerweise folgenden Seitenumblätterns die Zeile füllt – wie es die „füllung des [//] textes bis ins letzte glied.“²⁵⁴ verlangt. Und zwar exakt, nicht mehr und nicht weniger, so deute ich zumindest folgende Abkürzung, wäre die Zeile doch sonst zu lang: „wohlgetan: du nahmst die sprache der dt. [Hervorhebung F.S.] mystiker an.“²⁵⁵

Selbstredend geht es, auch nach allen bisherigen expliziten oder impliziten poetologischen Ausführungen, um das „problem der struktur“. Die Gedichte sollen immanent – gemäss der anfangs gestellten Forderung einer selbstreferenziellen Sprache – funktionieren, ohne dass zwingend – direkt – auf Äusseres verwiesen werden müsste. Bereits im zweiten Fachsprachenband klang dies an: „während die zeichen nun (vom aussendienst [/] befreit) im inneren für ordnung sorgen.“²⁵⁶ Die strenge Form grenzt einen Raum ein, konstituiert ihn dadurch erst und entbindet die Zeichen damit vom Aussendienst, sodass sie nun eine innere Ordnung, d. h. eine Struktur, bilden können. Entsprechend den korrespondierenden Feststellungen zum Inhalt bekräftigt Gedicht „(3)“ aus „fachsprachen XXXIV“ am Schluss noch einmal, dass Inhalt im Kontext der Fachsprachengedichte sekundär ist: „satzinhalt wie immer der lieblichste gast.“²⁵⁷ Zwar scheint der Inhalt willkommen – der Ton ist also nicht mehr ganz so abwertend wie im bereits besprochenen Gedicht

254 X-XVIII, S. 45.

255 XXVIII-XXXVI, S. 19.

256 X-XVIII, S. 104.

257 XXVIII-XXXVI, S. 91. Und auch wenn diese Passage mit ihrem Verweis auf „russell“ (XXVIII-XXXVI, S. 91) durchaus einmal mehr als Seitenhieb gegen die moderne Logik betrachtet werden kann, so treffen sich die moderne Logik und Stolterfoht doch in ihrer formalen Strenge. Bei beiden ist der Satzinhalt sekundär: Wichtig ist die Struktur. In Sachen Gedichte gilt für den Inhalt gemäss dem *deutschen Dichterabzeichen* ohnehin: „Es gibt ihn. Wird

„(1)“ aus „fachsprachen XXIV“: „für [//] umstände wie inhalt gilt: hauptsache anstrengend.“²⁵⁸ Inhalt, ob im Fall der Fachsprachengedichte vor allem als Material oder auch als Bedeutung, ist ein notwendiger Bestandteil jedes Gedichts. Dennoch: Form und Struktur bilden die Voraussetzung der Fachsprachengedichte. Ihre Architektonik ist ein Rohbau, der fast mit beliebigem Wortmaterial ausgefüllt werden kann – solange nur keine Langweile entsteht: mithin mit dem ausgewählten Material mittels aller möglicher Stilmittel (Reim, Assonanz, Konsonanz, Rhythmus, Selbstironie...) genügend überraschende Effekt erzeugt werden können.

Diese Strenge nicht nur gegenüber dem Inhalt, sondern auch in der Konstruktion greift auch der vierte Fachsprachenband wieder auf – im selben Block, in dem auch das visuell-rhythmische Gedicht „süsse bestimmung“ steht. Neben den „kritischen Wäldern“ führt auch dieser Gedichtblock, „fachsprachen XXXII“, ins Reich der Tiere. Er erstreckt sich vom Gedicht „babel“ und dem „leopold-zoo“²⁵⁹ über die „ameisenform“ im Gedicht „übertragene reste“²⁶⁰ bis zu den „ameisen“ selbst in den Gedichten „das können ameisen auch“ und „das können ameisen besser“²⁶¹.

Die „ameisenform“ am Ende von „übertragene reste“ wird gleich am Anfang des folgenden Gedichts, „das können ameisen auch“, zur „kalkülform“ – der mathematischen Gesamtform der *fachsprachen*, so bin ich versucht zu sagen, Rechnung tragend. Und zu Beginn des dritten Ameisengedichts, „das können ameisen besser“, erfährt diese Steigerung eine Fortsetzung: „strenger jetzt. jetzt strenger: [...] sprachverschlag.“ Das wäre zumindest die logische Konsequenz aus der vollständigen Fokussierung auf Form und Struktur – und sprachlos Form und Struktur einhalten können Ameisen tatsächlich besser als Menschen. Die ordnungsliebenden und streng organisierten Ameisen zumindest, aber so genau wissen wir das vielleicht gar nicht, reden nicht. Immerhin: Auch dieses Gedicht geht weiter und endet mit einem „ausschnitt aus dem genom der pfeife, die ich darstelle. bin.“ – Sowohl der biologische Einschlag ist an dieser Stelle noch zugespitzt bzw. von der Makroebene des Phänotyps bis zur Mikroebene des Genotyps – eben des Genoms – verfolgt (das „genom“ taucht bereits im vorangehenden Gedicht

aber meistens durch den Leser / den Hörer rekonstruiert.“ (Stolterfoht 2012, S. 28).

258 XIX-XXVII, S. 77.

259 XXVIII-XXXVI, S. 65.

260 XXVIII-XXXVI, S. 71.

261 XXVIII-XXXVI, S. 72f.

auf), als auch die (Selbst-)Ironie wieder angebracht. Von einer Pfeife ist die Rede – ob damit nun das „dichtende Subjekt“ oder das Gedicht selbst gemeint ist, sei dahingestellt. Sicher ist jedoch, dass das Gedicht keine Pfeife darstellt – und auch das „dichtende Subjekt“ kann bestenfalls metaphorisch eine Pfeife sein. Allenfalls nennt das Gedicht eine Pfeife und weckt in den Lesenden eine Vorstellung davon. Aber eine Pfeife darstellen?

René Magrittes²⁶² Pfeifenbilder, welche dieses verwirrende Spiel meisterhaft treiben, wurden – nicht zuletzt wegen eines Aufsatzes von Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife* – berühmt. Foucault schloss seine Abhandlung über Magrittes Bilder mit der Feststellung einer Desidentifikation in der modernen Malerei. Das Bild lasse keinerlei Repräsentation, d. h. Referenz, mehr zu und treibe nur noch ein endloses Spiel von Gleichartigkeiten unabhängig vom Prinzip der Ähnlichkeit, das, nach Foucault, Repräsentation erst ermöglicht habe. Letztlich führen Magrittes Bilder in Foucaults Ausführungen zu Andy Warhols Popart-Serie der Campbell-Suppendosen. In diesem seriellen Verfahren, das ein völlig hierarchie- und endloses Spiel von Gleichartigkeiten treibe, konstatierte Foucault die Befreiung der Malerei von der Repräsentation, welche noch die klassische Malerei beherrscht habe.²⁶³

Mag dieser Schritt weg von der klassischen Repräsentation der Malerei nun tatsächlich gelungen sein oder nicht: Gedichte haben noch einen Schritt weiter zu gehen. Schliesslich ist die Abstraktion, d. h. der Schritt weg von der Ähnlichkeit, mit der Sprache selbst schon vollzogen. Dennoch ist die Anspielung auf Magrittes Bilder und Foucaults Aufsatz nur folgerichtig, um

262 René Magritte wird im vorangehenden Gedicht „das können ameisen auch“ auch tatsächlich genannt: „magrittehunde“ (*XXVIII-XXXVI*, S. 72).

263 Die Unterscheidung zwischen dem Prinzip der Ähnlichkeit und dem Prinzip der Gleichartigkeit möchte ich anhand der folgenden Gegenüberstellung verdeutlichen: „Ähnlichkeit setzt eine erste Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert. Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten. Die Ähnlichkeit dient der Repräsentation, welche über sie herrscht; die Gleichartigkeit dient der Wiederholung, welche durch sie hindurchläuft. Die Ähnlichkeit ordnet sich dem Vorbild unter, das sie vergegenwärtigen und wiedererkennen lassen soll; die Gleichartigkeit lässt das Trugbild (*simulacrum*) als unbestimmten und umkehrbaren Bezug des Gleichartigen zum Gleichartigen zirkulieren.“ (Foucault 1997, S. 40) Besonders die Hierarchielosigkeit fällt im Kontext von Stolterfohts Fachsprachengedichten ins Auge. Aber nicht nur sie, sondern auch die Wiederholung.

Gedichten die Richtung zu einem „Realismus zweiter Ordnung“ zu weisen. Schliesslich scheint der Malerei dieser Schritt, Foucault zufolge, gelungen zu sein, auch wenn sich die Aufgabe für Gedichte anders stellt. In einer Adaption nimmt das Gedicht „das können ameisen besser“ Magrittes Programm, wie es Foucault erläutert, wieder auf: „darüber hinaus der beweis, dass baum [/] kein wort ist.“²⁶⁴ Und dies, obwohl sich am Ende dieses Gedichts, man müsste das Erreichen der „zweiten Ordnung“ daraus schliessen, die Vermutung wieder einstellt: „baum scheint womöglich doch ein wort zu sein.“²⁶⁵ Oder auf andere Weise zugespitzt: „baum = [/] baum-relation.“²⁶⁶ Was ist dem „baum“ gleich oder kommt ihm zumindest nahe? Die Antwort ist eine enigmatische Relationalität: „baum-relation“. Nicht nur erinnern diese Zeilen an das bereits erörterte Verhältnis von „wort“ und „stück holz“ im Gedicht „(8)“ aus „fachsprachen X“, sondern sie lehnen sich auch an Magrittes negierenden Satz – „Ceci n'est pas une pipe“ – unter der Abbildung einer Pfeife an. Selbstverständlich ist „baum“ ein „wort“. Allerdings ist das „wort“ „baum“ kein „baum“. Der Baum teilt sich in diesem Kontext auf in die Darstellung seiner Bezeichnung (und vielleicht jeglicher Bezeichnung überhaupt) und die Referenz dieser Bezeichnung. Während jedoch Foucaults Überlegungen ihren Ausgangspunkt beim Kalligramm nahmen, das zwei Modi der visuellen Darstellung – Bild und Schrift – in sich vereint, verschiebend die *fachsprachen* die Problematik hin zur bereits erwähnten Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Paradigmatisch dafür scheint mir die Reimserie in der ersten Strophe des Gedichts „das können ameisen besser“ zu sein. Über drei Zeilen hinweg reimen sich die Worte „nun“, „<huhn>“, „huhn“, „falun“ und „<swoon>“ – allerdings nur scheinbar. Denn während „falun“ graphisch durchaus einen Reim darstellt, bestätigt sich dieser akustisch nicht. Weder liegt die Betonung auf der zweiten Silbe, noch wird die schwedische Stadt mit einem deutschen ‚u‘ ausgesprochen. Umgekehrt stellt das englische Wort „swoon“ graphisch keinen Reim dar, bestätigt den Reim jedoch akustisch. Der wiederholte Verweise auf den „o-ton“ im Gedicht treibt dieses Spiel genauso weiter wie die paradoxe Pointe am Schluss: „und: nur schreien ist schöner.“ Gerade das macht das Gedicht jedoch nicht. Weder schreit es, noch gibt es einen Ton von sich. Folglich bleibt es hinter dem Schöneren oder gar Schönsten zurück, was noch einmal zurück auf das Verhältnis von Erotik, Schönheit und Form verweist.

264 XXVIII-XXXVI, S. 73.

265 XXVIII-XXXVI, S. 73.

266 XXVIII-XXXVI, S. 18.

Die abbildende Form eines Kalligramms ist den *fachsprachen* zwar nicht eigen, hingegen haben sie durchaus eine sehr bestimmte Form, die ich als seriell bezeichne möchte. Auf der graphischen Ebene nähern sie sich insofern den von Foucault angeführten Campbell-Suppendosen Warhols an. Die gänzliche Hintertreibung jeder Repräsentation bzw. Referenz scheint jedoch sowohl in der Malerei als auch in Gedichten schwierig. Restbestandteile bleiben immer. Zwar kann bei den Campbell-Suppendosen kein Original mehr ausgemacht werden, wie Foucault mit der Feststellung der Desidentifikation meint, sie haben aber dennoch ihr gegenständliches Pendant. Genauso verhält es sich mit Worten. Zwar mögen sie nicht mehr einwandfrei verständlich sein, weil sie bspw. keinen sinnvollen Kontext mehr zu bilden scheinen oder weil sie der Syntax entraten sind. Einen Rest an Semantik und damit Referenz behalten sie dennoch, solange es sich nicht um Kunstworte handelt, die bewusst referenzlos kreiert wurden (und selbst dort bleibt die Referenzlosigkeit fraglich).

Das Unterlaufen der Referenz spielt sich also eher auf einer strukturellen (im Falle der Fachsprachengedichte) bzw. technischen (im Falle der Campbell-Suppendosen) Ebene ab. Durch ihren seriellen Charakter kreieren die Werke einen eigenen „Raum“²⁶⁷ – dieser ist vielleicht gar nicht so instabil, wie Foucault annahm. Denn ein „Realismus zweiter Ordnung“, wie ihn die Fachsprachengedichte anzustreben scheinen, wäre wohl durchaus in der Nähe der griechischen Geometrie zu finden. Einzig, dass dieser „Realismus zweiter Ordnung“ die Hypothese nicht mitträgt, die simplen und klaren Prinzipien der Geometrie liessen sich auch in der Welt – unmittelbar – wiederfinden. Ein abstrakter Raum also, der in sich durchaus stabil ist, jedoch notwendigerweise keine Entsprechung in der Welt finden kann – mithin irreduzibel ist. Die mathematisch genaue Anordnung der Fachsprachenbände lässt dies auf jeden Fall vermuten: Jeder Block ist selbst als Quadratzahl angelegt und bildet über den ganzen Band hinweg wieder ein Quadrat, sodass sich die *fachsprachen* potenzieren.

Wie es sich nun tatsächlich mit der Pfeife verhält – und ob sie so weit trägt, wie ausgeführt: Das ist schwer zu entscheiden. Frappierend ist hingegen vor allem, dass der „wisch“ auch im vierten Band wieder und gleich mehrfach auftaucht. Ein elaboriertes, sechzehnpointiges Regelwerk – „jetze-beackering. für brigitte struzyk“ – bereits im ersten Gedichtblock von *fachsprachen XXVIII-XXXVI* versetzt den „wisch“ vom Schreibtisch des „dichtenden

267 Foucault 1997, S. 51.

Subjekts“ in eine Kneipe.²⁶⁸ Über dem „stammtisch“ hängt er nun – folgerichtig Geständnis und Ironisierung: „bier formte diesen wundersamen sang.“²⁶⁹ – und auf dem „bierwisch“²⁷⁰ steht, es war zu ahnen: „du sollst formal gerettet sein.“ Die bereits erwähnte „mystische liebe zur form“²⁷¹ klingt an, mag diese Stelle nun ironisch gelesen werden oder nicht. Unmittelbar darauf folgt jedenfalls mit Punkt fünfzehn die Bekräftigung: „15. schlichtestens beipflicht. verschränkungsabsicht. mäusegesicht.“ Und spätestens das Ende des Gedichts, das Eigenleben der Gedichte bestätigend, lässt an der Validität einer gänzlich ironischen Lesart zumindest zweifeln: „dies alles zeigt sich durch eigenbewegung an.“²⁷²

Und wäre der „wisch“ kein so prominentes Wort, wie es mittlerweile zu sein scheint, so könnte er in Gedicht „(3)“ aus „fachsprachen XXIX“ überlesen werden. Dort fügt er sich nämlich weder in eine Schreib- noch eine Kneipenszene ein (und vielleicht sind Schreib- und Kneipenszene auch dieselbe²⁷³), sondern steht bloss noch aufgrund seines Lautmaterials in der

268 Bereits in *fachsprachen X-XVIII* taucht der „wisch“ in ähnlichem Kontext wieder auf – allerdings nicht mehr als eigenständiges Wort. Zwar ist mit dem in Klammern gesetzten „(bierwisch)“ (*X-XVIII*, S. 84) die Szenerie von *fachsprachen XXVIII-XXXVI* vorweggenommen, im sächsischen „rode-wisch“ (*X-XVIII*, S. 72) scheint er aber keine Eigenständigkeit mehr zu haben. Und sein Auftritt in *fachsprachen XIX-XXVII* im Kontext eines syntaxlosen Gedichts, das aus lyrik- und philosophiegeschichtlichen Versatzstücken zusammengebaut scheint und dennoch fast wie eine Google-Übersetzung daherkommt, beraubt den „wisch“ vollends jeglicher Bedeutung: „das trinken den mund [/] sand wisch doch wichtig nach arbeit [/] mit heissen dornen zu machen es aber [/] auch sollte nichtend verwerten was leibt [/] sind die reste: das trinken den mund“ (vgl. *XIX-XXVII*, S. 89).

269 *XXVIII-XXXVI*, S. 68.

270 *X-XVIII*, S. 84.

271 *XIX-XXVII*, S. 43.

272 *XXVIII-XXXVI*, S. 21.

273 In seiner Münchner Rede zur Poesie erzählt Stolterfoht jedenfalls von einem Lektüreerlebnis mit Pastiors *Wechselbalg*, das zielsicher in die Kneipe führte: „Ich schwänzte das samstägliches Mittagessen und verkroch mich mit den Wechselbälgern in die Gaststätte Stadtbad, um sie dort noch zweimal komplett zu lesen. Die Euphorie hielt an, auch durch einige Biere befeuert, und ich, der ich mich an diesen endlos langen Nachmittag tatsächlich noch genau erinnern kann, begann allmählich zu begreifen, was es mit diesen Gedichten auf sich hatte.“ (Stolterfoht 2015b, S. 11).

passenden Reihe: „tuschel tuschel schleier wisch.“²⁷⁴ Er bedeutet – ganz den poetologischen Forderungen entsprechend – nichts mehr, aber er verweist natürlich zurück: vor allem auf Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“. Aber das tut eigentlich das ganze Gedicht „(3)“ aus „fachsprachen XXIX“.²⁷⁵ Mit dem „wisch“ scheint sich zumindest vorläufig – ganz entsprechend dem Ausgangsgedicht dieser Untersuchung – ein Kreis zu schliessen. Denn kamen die ersten vier Bände der *fachsprachen* noch innerhalb von zehn Jahren in regelmässigem Abstand heraus,²⁷⁶ so sind mittlerweile – seit dem Erscheinen von *fachsprachen XXVIII-XXXVI* – beinahe zehn Jahre vergangen.²⁷⁷ Sicher ist jedoch, dass die anfängliche Notwendigkeit zur Selbstvergewisserung – wie es auch die Überlegungen zur Legitimierung der Lyriker nahegelegt haben – weitaus kleiner geworden ist. Der „wisch“ hat sich, wie bereits angesprochen, verselbständigt. Und dies durchaus im Sinn experimenteller Gedichte, die nicht bloss darauf abstellen, einen Prozess mit ungewissem Ausgang *anzustossen*, sondern die mögliche Wiederholung des Experiments ins Zentrum stellt,²⁷⁸ sodass sich die getroffenen Annahmen mit jeder Wiederholung von neuem bestätigen: Es, was auch immer es ist,

274 *XXVIII-XXXVI*, S. 31.

275 Neben dem „wisch“ führen auch beispielsweise die „spannung“ und vor allem der „runenrausch“ zurück zu „fachsprachen V“. Diese heben gewissermassen mit dem „runenrausch“ (*I-IX*, S. 65) an. Thematisch gibt es ebenfalls Parallelen – so beispielsweise „geschundene leiber“, die daran erinnern, wie versucht wird, „das fell vom tier zu sondern.“ (*I-IX*, S. 65) oder die auch die Kriegsstimmung aus Gedicht „(4)“ wieder wachruft.

276 Zur Erinnerung: *fachsprachen I-IX* – 1998; *fachsprachen X-XVIII* – 2002; *fachsprachen XIX-XXVII* – 2005; *fachsprachen XXVIII-XXXVI* – 2009.

277 Diese Publikationsgeschichte hat vornehmlich damit zu tun, dass der Verlag Urs Engeler Editor den Betrieb grösstenteils einstellen musste. Dementsprechend wurde *fachsprachen XXXVII-XLV* im Herbst 2018 auch im Verlag kookbooks publiziert.

278 Die Unterscheidung zwischen dem wissenschaftlichen und dem ästhetischen Experiment ist so alt wie die Ästhetik als Kunstwissenschaft selbst. Demnach unterscheiden sich die beiden Arten von Experimenten gerade durch das Kriterium der Wiederholbarkeit, worauf auch Menke hingewiesen hat (vgl. Menke 2013, S. 83ff.) Dennoch würde ich im gegenwärtigen Kontext vorschlagen, diese Unterscheidung weit weniger streng zu ziehen als dies üblich ist. Darüber hinaus ist es eine ironische Pointe der (Natur-)Wissenschaftsgeschichte, dass wissenschaftliche Experimente zwar daraufhin angelegt sind, wiederholt und bestätigt zu werden, diese Arbeit hingegen allzu selten unternommen wird. Schliesslich lassen sich im kompetitiven Wissenschaftsbetrieb

funktioniert. Dieser Logik des Experiments folgend heisst es im Gedicht „(1)“ aus „fachsprachen XXXIV“: „wir sehen die zukunft in szientistischer lyrik.“²⁷⁹ Szientistische Lyrik besagt meines Erachtens jedoch nicht nur, dass sie sich dem Experiment in seinem doppelten Sinn – von (natur-)wissenschaftlicher Parameterbestimmung und künstlerischer Offenheit – verpflichtet fühlt (Szientismus wird in diesem Kontext wohl kaum bloss die naive Aneignung naturwissenschaftlicher Methoden durch geisteswissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit bedeuten, sondern eher eine Anlehnung an solche Methoden, was auch – wiederum in einem experimentellen Sinn – ihre Prüfung einschliesst). Vielmehr sind die *fachsprachen* ebenso wissenschaftlich informiert, wie sie sich wissenschaftlichen Sprachmaterials bedienen.²⁸⁰ Und die dazugehörige Ontologie liefert wiederum Gedicht „(3)“ aus „fachsprachen XXXIV“, wo bereits die Frage nach der Legitimierung aufgeworfen war: „kleine skizze einer lyrischen ontologie: ein [/] text besteht auch dann, wenn sich niemand aktuell mit ihm beschäftigt. [/] ist also wahrnehmungsunabhängig.“²⁸¹ Fast scheint es, als ginge es beim Schaffen von Gedichten allgemein, aber besonders bei den *fachsprachen*, tatsächlich um mehr oder weniger ewige Gesetze, die sich allenfalls in einem einzelnen Gedicht manifestieren – aber unabhängig vom einzelnen Fall Geltung haben.

Ob es nun solche Gesetze geben mag oder nicht: Angesichts der Euphorietheorie oder vor allem -forderung, wie sie in der *Wurlitzer Jukebox* steht, ist es vielleicht verfehlt, eine Formtheorie hinter den *fachsprachen* zu vermuten – mithin ein Programm, das zuverlässig umgesetzt würde. Gemäss der Münchner Rede zur Poesie kann das auch kein Ziel von Gedichten sein: „Plan- und Pflichterfüllung sind schlechte Euphorieproduzenten.“²⁸² Inso-

mit Überprüfungen kaum Meriten gewinnen – es sei denn, es gelänge eine spektakuläre Widerlegung der Resultate eines Experiments.

279 *XXVII-XXXVI*, S. 89.

280 So bildet bspw. die formale Logik bzw. Sprachtheorien des 20. Jahrhunderts einen Hintergrund der Fachsprachengedichte, wie sich anhand der Überlegungen zu Gedicht „(7)“ aus „fachsprachen V“ gezeigt hat. Sondern bereits der erste Fachsprachenband verweist in der „Nachbemerkung“, wie ebenfalls schon erwähnt, bspw. auf einen „geologischen Führer“ (*I-IX*, S. 125) als Herkunft des verwendeten Sprachmaterials.

281 *XXVIII-XXXVI*, S. 91. Der Text verschiebt sich in die Virtualität, sodass er weder vom schreibenden noch vom lesenden Subjekt abhängig ist.

282 Stolterfoht 2015b, S. 29.

fern mag die Anordnung durchaus einer gewissen Willkür entspringen.²⁸³ Dennoch scheint sich gezeigt zu haben, dass dieser Ursprung – „einmal angestossen“²⁸⁴ – qua Ursprung auf jeden Fall zum Selbstläufer wurde. Und dass dadurch ein Effekt zustande kommt, steht mittlerweile wohl ausser Frage. Gilt es also nicht, ein im Vornherein verstecktes Geheimnis hinter den *fachsprachen* zu lüften, so erklärt sich auch im Nachhinein noch einmal, dass die Untersuchung lediglich Anhaltspunkten folgen konnte. Nicht Anhaltspunkten im Sinne von Hinweisen, die es wie in einem Kriminalfall zu sammeln gälte, um einen Sachverhalt aufzuklären. Sondern Anhaltspunkte, die kaum miteinander verbunden sein mögen, aber dennoch das Nachdenken zum Anhalten bewegen und hinsichtlich derselben Frage – und in diesem Fall hinsichtlich der Frage nach der Form – anregen. Anhaltspunkte mithin, die vielleicht in die Nähe des entstandenen Effekts und folglich des Sinns dieses eigenwilligen Vorgehens mit seinen ebenso eigenwilligen Erscheinungen führt.

Am Ende dieser Ausführungen will ich zusammenfassend behaupten: In den *fachsprachen* geht es der Titelübersetzung des Steingedichts (*winning his way / wie man seine art gewinnt*) entsprechend tatsächlich darum, wie man (s)eine Art gewinnt. Das ist, gerade wenn es um Kunst bzw. Gedichte geht, ein beinahe selbstverständlicher Topos. Wie fange ich an? Wie kann ich es mir erlauben, einfach so – völlig *willkürlich* und ohne äussere, vielleicht auch formale, Legitimation, wie es ein Dichterabzeichen vielleicht wäre – Kunst zu machen? Was ist Kunst überhaupt, und was ist denn meine Kunst?

Mögen diesen Fragen in Kunstsachen bekannt sein, so sind die fachsprachliche Ausdeutung dieser Fragen und die Verschiebung, die diese *Art* von Band zu Band mitmacht, dennoch bemerkenswert. In einem Akt der Selbstversicherung, so meine Lektüre, ermöglichte das Finden einer bestimmten, vielleicht seiner, Kunst, d. h. des *subjektiven Elements*, die Selbstbehauptung des dichtenden Subjekts, wie sie sich anhand der Überlegungen zu einem Gedicht aus dem ersten Fachsprachenband herausgestellt hat. Darin liegt, so meine Schlussfolgerung aus den obigen Überlegungen, der Sinn der formalen Gestaltung im Einzelnen. Denn entscheidender als die Erscheinung ist der Akt der ständigen Selbstversicherung: Die Eigenwilligkeit der formalen

283 Die schönste Formel der Willkür findet sich im Gedicht „erschlossener sinn“ aus „fachsprachen XXXII“. Es endet: „vermutlich alles aufgrund.“ (XXVIII-XXXVI, S. 70).

284 XXVIII-XXXVI, S. 53.

Gestaltung macht darauf aufmerksam, dass jedes einzelne Gedicht keinesfalls ‚selbstverständlich‘ ist. Dem Einzelnen ist immer eine „gewisse Willkür“ eigen, die Fragen aufwirft und damit diese Selbstversicherung erst nötig macht.

Die *fachsprachen* bleiben jedoch keineswegs an dieser Stelle stehen. Denn die beschriebene Selbstbehauptung im Einzelnen erweist sich im Ganzen in Anlehnung an den Praxisbegriff, wie ich ihn in der Einleitung skizziert habe, als zuverlässige Wiederholbarkeit einer bestimmten künstlerischen Praxis – und in dieser Wiederholbarkeit scheint vielleicht zum ersten Mal die erwähnte formale, wenn auch immer prekäre Legitimität auf: eine (Selbst-) Legitimation, die als Akt letztlich zirkulär oder willkürlich ist und durch das einzelne Gedicht selbst gewährleistet sein muss, allerdings nur durch die Gedichte im Ganzen gewährleistet werden kann. Überdies braucht es dieses bestimmte – eben *subjektive Element*, das dem dichtenden Subjekt eigen ist und das die einzelnen Texte als Texte dieses dichtenden Subjekts ausweist (selbst wenn dieses subjektive Element auf den Autorennamen als nach wie vor geltende rechtlich-ökonomische Instanz reduziert würde). Ich möchte diesbezüglich im Fall von Stolterfoht, seiner Hinwendung zur Popkultur folgend, von *branding* sprechen. Ein *branding*, das – dem „Realismus zweiter Ordnung“ entsprechend – beinahe unabhängig vom einzelnen Produkt auf einer zweiten Ebene vor allem an der Fortführung und Verbreitung der Marke interessiert ist, auch wenn diese Fortführung an einzelne Produkte gebunden bleibt. Und darin klingt schon die zweite Bedeutung an: Es geht also nicht nur um meine Kunst (engl.: *art*), sondern auch um meine Art (Leute, Menschen), die ich mit meiner Kunst – eben meinem *brand* – zu gewinnen habe, damit Fortführung und Verbreitung gelingen.²⁸⁵ Erst dann ist das Experiment erfolgreich – unabhängig davon, ob man Erfolg nun finanziell oder anders deuten möchte. Genau diese Hinwendung zur Art im zweiten Sinn vollzieht sich, meines Erachtens, über die einzelnen Fachsprachenbände hinweg. Es sind nämlich nicht nur die eigenen Leute, die man für

285 Die konsequente Weiterführung dieses Gedankens bedeutete auch die Lösung des *brands* vom Erfinder. Coca Cola ist diesbezüglich das einschlägigste Beispiel. Bei diesem Getränk handelt es sich um einen omnipräsenten *brand*, dessen Herkunft kaum jemandem mehr bekannt ist. Überdies sind auch die federführenden Leute bei der vermarktenden Firma selbst kaum bekannt und Coca Cola wird schon lange nicht mehr mit Stars beworben, sondern orientiert sich an den anonymen Gruppen oder sogar Massen, welche den Stars folgen. Der Slogan *Always for the fans* ist diesbezüglich sprechend. Bei Coca Cola handelt es sich also recht eigentlich um einen vollständig entpersonalisierten *brand*.

sich und seine Kunst zu gewinnen hat, sondern die Art kann auch eine dichterische Gesamtpopulation sein, in die sich das einzelne Gedicht einschreibt. Und es ist die Kunst, eine solche Gesamtpopulation zu schaffen. Erst in dieser ganzen Population geht das einzelne Gedicht auf, kann es ‚lebendig‘ sein. Das Schaffen einer solchen Population könnte als (Skinner’sche Selbst-) Zucht – die Strenge des Experiments spricht aus diesem Wort und die Wiederholbarkeit sowohl abstrakt, aufgrund der bestimmten und festgehaltenen Parameter des Experiments, als auch konkret, da Zucht ein wiederholter Vorgang ist – bezeichnet werden. Das dichtende Subjekt wiederum hat den gezüchteten Texten seinen Stempel aufgedrückt, sein Zeichen eingebrannt: *branding* im ursprünglichen Sinn, stammend aus der Rinderzucht. So scheinen mir Stolterfohts *fachsprachen branding* ebenso für sich selbst zu nutzen, wie sie dessen Funktionsweise transparent machen.

Die anfängliche Selbstbehauptung ist also nicht nur eine Frage der Subjektivität bzw. der Individualität (ob des dichtenden Subjekts oder des einzelnen Gedichts), sondern auf darunterliegender Ebene eine Frage des Lebens in umfassenderem Sinn. Und im Leben, das nach dem Tod Gottes, auch für den Menschen endgültig ein Selbstzweck – mithin ohne äussere Referenz – ist,²⁸⁶ findet sich die Analogie zum sprachlich geforderten „Realismus zweiter Ordnung“, der ebenso referenzlos und selbstbezogen zu sein hätte. Und erst in dieser Weise würde die Sprache dem Leben vielleicht angemessen. In diesen Zusammenhängen, so scheint es mir, ist der Sinn der Form in den *fachsprachen* zu suchen – auch wenn diese Zusammenhänge noch einer Präzisierung bedürfen.

Die Überlegungen zu den *fachsprachen* einerseits und das in der Einleitung primär anhand und aufgrund der Evolutionstheorie dargelegte Denkmodell führen mich zu einer Reihe von Parallelen zwischen den *fachsprachen* und der Biologie. Parallelen, die meines Erachtens die formale Gestaltung über die angeführt Willkür hinaus erhellen – und das Betrachten der *fachsprachen* unter dem Aspekt der Zucht als Reflexionsbegriff für ein poetisches Verfahren und unter dem Aspekt der Population als Reflexionsbegriff für die formale Gestaltung der Gedichte zu bedenken geben. Diese Parallelen – sowohl die Begrenzung des einzelnen Gedichts als auch die Organisation im Ganzen hinsichtlich des Verhältnisses von Einzelfnem und Ganzem betreffend – möchte ich abschliessend als Denkraum noch einmal kurz darlegen, ohne sie im Detail zu erläutern. Sie fungieren an dieser Stelle ebenso als Abschluss meiner Überlegungen wie als Ausblick.

286 Vgl. Thüning 2012, S. 18.

Zum einen zeichnet sich das naturwissenschaftliche oder eben biologische Experiment durch die auf Wiederholbarkeit angelegte klare Bestimmung seiner Rahmenbedingungen aus. Dies rückt die *fachsprachen*, so wie ich sie betrachte, von ihrem Produktionsverfahren her in die Nähe der Naturwissenschaft. Zum anderen, und die *fachsprachen* nun weniger vom Produktionsverfahren als vielmehr von ihrer formalen Erscheinung her gesehen, überlebt eine Population nur in einem bestimmten Rahmen. Sie ist im Einzelnen wie auch im Ganzen abhängig sowohl von den äusseren Bedingungen, als auch von innerer Stabilität. Das einzelne Individuum der Population steht nicht einfach für sich selbst, sondern es gehört auch einer bestimmten Lebensform an. Die Selbstbehauptung – als *Arterhaltung* – ist demzufolge nur als Einbettung in das Ganze, d. h. das dichterische Konzept der *fachsprachen*, möglich. Die Form, diese an sich banale an der Geometrie orientierte Strophenanordnung, ist dasjenige Element, das dieser dichterischen Gesamtpopulation Stabilität verleiht.

In analoger Weise führte die Weiterentwicklung der Evolutionstheorie auch formale „constraints“²⁸⁷ in den kontinuierlichen Evolutionsfunktionalismus Darwins ein. Diese „constraints“ sind sowohl negativ im Sinn einer Begrenzung als auch positiv im Sinn einer Kanalisierung, die Entwicklungen beschleunigen kann, zu verstehen.²⁸⁸ Der Analogie entsprechend könnten bestimmte Bedingungen, wie die räumliche Begrenzung durch festgelegte Strophen, mit der Zeit zu einer Beschleunigung des Verfahrens führen – unabhängig von dieser Spekulation über das Produktionsverfahren gewinnen die *fachsprachen* mit zunehmender Zahl an Wiedererkennungseffekt, was im besten Fall vielleicht zu immer zuverlässigerer Euphorieerzeugung führt.

Neben der Einführung eines Konzepts von „constraints“ in die Evolutionstheorie Darwins differenzierte sich diese ursprünglich als „single-level theory of selection on organisms“²⁸⁹ entworfene Evolutionstheorie mit zunehmender Kenntnis der Organismen zu einer Theorie mit unterschiedlichen Ebenen der Selektionswirksamkeit (z. B. Gen, Zellen, Organismus, Population) aus. Nach einem meines Erachtens analogen Modell verschiedener

287 Gould 2002, S. 80.

288 Vgl. Gould 2002, S. 80ff.

289 Gould 2002, S. 128. Einer der Gründe für die Annahme von Organismen als einziger Aktivitätsebene der natürlichen Selektion lag darin, dass Organismen sowohl der Beobachtung als auch dem Experiment (Zucht) zugänglich waren (vgl. Gould 2002, S. 127). Darwin zog viele seiner Schlüsse für die Evolution im Ganzen per Analogie aus der Zucht von Tauben (vgl. Gould 2002, 336).

Ebenen – von der einzelnen Strophe bis hin zu den gesamten Bänden – sind auch die *fachsprachen* aufgebaut. Verlangt die beschriebene Selbstbehauptung nach dem Rahmen der *fachsprachen* im Ganzen, bilden – in Anlehnung an die Einsicht des Biologen Wright – die *fachsprachen* als Gesamtpopulation mit vielen Unterabteilungen sogar einen besonders guten Rahmen.²⁹⁰ Der Lebensraum der *fachsprachen* beherbergt Populationsgruppen mit unterschiedlicher Grösse, wobei die kleinste mögliche Zahl an Individuen zur Bildung einer Gruppe neun zu sein scheint – die bislang zahlenmässig stärkste Gruppe umfasst 63 Individuen.

Neben dieser Deutung im Grossen thematisieren die *fachsprachen* ihre Rahmenbedingungen aber auch auf vielschichtige Weise in unterschiedlichen Kontexten im Kleinen – fast möchte ich von der biologischen Nische der *fachsprachen* sprechen. Die Selbstreflexion als Voraussetzung für eine gelungene Selbstbehauptung bzw. als Innewerden der eigenen biologischen Nische, führt auch zu einer genaueren Selbstbestimmung. Folgerichtig spielt die Reflexion des eigenen Mediums eine zentrale Rolle. Die räumlich-geometrische Bestimmung der Form ist dementsprechend auf den schriftlichen Charakter der Fachsprachengedichte zurückzuführen, während die Lebendigkeit der Population aus Produktions- ebenso wie aus Rezeptionssicht durch Euphorie (Kontrast von äusserer formaler Strenge und innerer Freiheit und Verspieltheit) entsteht.²⁹¹

Die Form stellt also unterschiedliche Fragen zum Rahmen – neben Polen einer inneren Spannung, Selbstbehauptung und Population, finden sich auch Reflexionen zum äusseren Rahmen: die Sprache als Rahmen der

290 Die Feststellung des amerikanischen Biologen Sewall Wright, wie sie von Karl Sigmund nachgezeichnet wurde, basiert darauf, dass einerseits das Gesetz der grossen Zahl bei einer grossen Population statistisch keine Veränderungen zulässt und andererseits eine kontinuierliche Anpassung ständig Veränderungen voraussetzt. Veränderungen verlaufen in der Evolution jedoch keinesfalls linear vom Schlechteren zum Besseren. Der Umweg über eine temporäre Verschlechterung, d.h. kurzfristig nachteilige Mutation, ist allenfalls notwendig, um langfristig einen Vorteil zu erreichen. Damit diese nachteiligen Mutationen jedoch nicht gleich wieder verschwinden, müssen sie als Minderheit gewissermassen geschützt werden, was bei einer Aufteilung einer grossen Population in kleine Gruppen möglich ist (vgl. Sigmund 1995, S. 132-134).

291 Menke hat die Kunst unter anderem unter dem Aspekt des Rauschs betrachtet: „Das Schöne ist nur dadurch und dazu da, daß sie die Kräfte des Lebens zu Tun und Ausdruck so gesteigert werden, daß sie alles gewöhnliche Maß und Maßhalten überschreiten [...]“ (Menke 2013, S. 50).

Selbstbehauptung, der Rahmen einer Kommunikationssituation, der Rahmen des Experiments (Füllung des Texts bis ins letzte Glied) und – in einer weiten Öffnung des Blicks – der Rahmen des Lebens selbst. Sicherlich könnte ich diese Liste entsprechend der Zahl von Fachsprachengedichten ergänzen. Ich brauche aber, so glaube ich, kaum anzufügen: Jede Kunstproduktion bewegt sich in einem Rahmen, d. h. unterliegt gewissen Bedingungen. Die *fachsprachen* versuchen sich diesen Rahmen mit ihrer Form, die immer wieder gefüllt wird, im wahrsten Sinn des Worts selbst zu geben.

Das Fortleben der *fachsprachen*: Das amortisiert sich eben doch

Wenn ich von einem Eigenleben spreche, so stellt sich unweigerlich auch die Frage nach einem Fortleben. Dass dem so ist, scheint Stolterfoht geahnt zu haben: Der ironische Schluss von Gedicht „(6)“ aus „fachsprachen XXIV“ könnte beinahe als prophetisch verstanden werden. Die naiv-affirmative Aufforderung zur Nachahmung – immerhin: „geahme bürgt für qualität. zitāt verleiht der denkung kraft.“²⁹² – nach der Frühpensionierung der Avantgarde steht zumindest in einem krassen Gegensatz zu Filippo Tommaso Marinettis Zukunftsvisionen nach dem Futurismus, der eine der ersten Bewegungen der klassischen Avantgarde war.²⁹³ Das Gedicht im Format ‚fünfmal fünf‘ endet

292 *XIX-XXVII*, S. 65.

293 Zur Verdeutlichung des Kontrasts möchte ich ein längeres Zitat aus Marinettis *Manifest des Futurismus* (1909) anführen: „Unsere Nachfolger werden uns entgegentreten; von weither werden sie kommen, von allen Seiten, sie werden auf dem beflügelten Rhythmus ihrer ersten Gesänge tanzen, ihre gebogenen Raubvögelkrallen werden sie ausstrecken und an den Türen der Akademien werden sie wie Hunde den guten Geruch unseres verwesenden Geistes wittern, der bereits den Katakomben der Bibliotheken geweiht ist. Aber wir werden nicht da sein!... Sie werden uns schliesslich finden – in einer Winternacht – auf offenem Feld, unter einem traurigen Hangar, auf den ein eintöniger Regen trommelt, sie werden uns neben unseren Flugzeugen hocken sehen, zitternd und bemüht, uns an dem kümmerlichen Feuer zu wärmen, das unsere Bücher von heute geben, die unter dem Flug unserer Bilder auflodern. Sie werden uns alle lärmend umringen, vor Angst und Bosheit keuchend, und werden sich, durch unsere stolze, unermüdliche Kühnheit erbittert, auf uns stürzen, um uns zu töten, und der Hass, der sie treibt, wird unversöhnlich sein, weil ihre Herzen voll von Liebe und Bewunderung für uns sind.“ (Marinetti 2009, S. 79).

folgendermassen: „das quintett ist komplett. vorhut [das deutsche Wort für Avantgarde, Anmerkung F.S.] hat ruh. jetzt du.“ Selbstredend ist das Quintett mit der Fertigstellung der fünften Strophe vollendet. Doch damit will ich die Arbeit an den *fachsprachen* bzw. an deren Logik nicht abbrechen – ganz abgesehen davon, dass es – mit Blick auf *fachsprachen XXVIII-XXXVI* – nach dem dritten Fachsprachenband Stolterfohts natürlich „noch lange nicht schluss“²⁹⁴ ist mit den *fachsprachen*. Schon im zweiten Fachsprachenband antizipierte Stolterfoht die Notwendigkeit eine Generationenfolge, will das (Eigen-)Leben der Fachsprachengedichte, um mit einem Wort unserer Zeit zu sprechen, nachhaltig sein. Denn schliesslich wird Stolterfoht selbst einmal „das letzte gedicht“ geschrieben haben, und dann – selbstverständlich – „stehen jüngere in der pflicht.“²⁹⁵ So wird sich mit der Zeit zeigen, wie stark das Eigenleben der Fachsprachengedichte ist – oder ob die erwähnten Populationen nicht doch vom Aussterben bedroht sind: „etwas stirbt ab. anderes kommt hoch.“²⁹⁶

Eine vorausschauende Andeutung, ohne jedoch deren Stichhaltigkeit unbedingt zu behaupten, möchte ich dennoch wagen: *das amortisiert sich nicht* (kookbooks, 2013) ist der erste Gedichtband des um eine Generation jüngeren Tristan Marquart. Zwar übernimmt er Stolterfohts Fachsprachengedichte (zumindest über den ganzen Band hinweg gesehen) nicht exakt, doch ich finde unterschiedliche Merkmale wieder. So erscheinen die meisten Gedichte – wenn auch der ganze Band nicht nach denselben strengen mathematischen Vorgaben konzipiert ist – nicht nur in ähnlicher Strophenanordnung wie bei Stolterfoht, sondern der Tonfall scheint vor allem im Abschnitt „ZIRPN“²⁹⁷ ebenfalls mit den *fachsprachen* – zumindest – verwandt:

urbarer ruf / gespinst mit verdienst / kruderer unterton – das alles
kannten wir schon. das las sich wie sennung bei glut / blutig ge-
stimmte körperchen und traf im grunde die sache ganz gut. wer etwa
andern einen graben grübe, müsse selbiges im schilde haben, führte

zu wirksamkeitsverheiss und verlor sich mit der zeit. was blieb, war
der HIEB. noch jahre nach der ersten nennung wandelte sich stift zu
hand, syntax zu gelenk. man tat dann eingedenk und harrte des spatens:
wohlweisslich stichfest bis gerinnung zu pose. wuchtsame prägung.

294 *XXVIII-XXXVI*, S. 41.

295 *X-XVIII*, S. 73.

296 *XIX-XXVII*, S. 56.

297 Marquardt 2013, S. 61ff.

ortszeit: new york '55, bochum '09 – es konnte überall sein, wo ein wort zum schaufelding mutierte. wenn man sie währte, die bagger, v-männer der wirksamkeit, *shrieked with delight ± hollow-eyed*. das sass. das besass ausmass. und hiess aber auch: die unerfahrenheit des

terminus urwald in sachen ursprünglichkeit war zwar eine unter vielen, doch beim HIEB griff das nicht. der HIEB war ständig in bewegung. *yacketakking screaming vomiting whispering facts*: da schrak der hase, beileibe geradestand / er vor – der offensive. als HIEB hatte er nicht

nur vier buchstaben, sondern auch eine richtung. und weil die, kaum griffig, dickicht blieb, sass der HIEB in letztlich jeder begebenheit. *i saw potato salads at cny lectures on dadaism*: da entsprang – aus prinzip – der wunde punkt in sachen welt. london im frühjahr 2011.

mit Allen Ginsberg
für Ulf Stolterfoht²⁹⁸

Abgesehen davon, dass die Widmung die Verbindung zwischen Marquardt und Stolterfoht explizit macht, zeigt sich eine weitere heitere Verwandtschaft auch im Titel: *das amortisiert sich nicht*. Die finanzielle Situation des Lyrikers und das Beschaffen von Geld bleiben, zumindest unterschwellig, über alle Fachsprachenbände Stolterfohts hinweg Thema: „neben erwerb“,²⁹⁹ „am monats- [//] ende wird es eng“³⁰⁰ und kurz darauf „honorarbedürfnis“³⁰¹, „lerne von lyrik zu leben“³⁰² und „ich trage zum beispiel [//] «schengen rules okay» auf der brust. das wurde seinerzeit bezuschusst“³⁰³. Oft – und vor allem in seinem Hörspiel *Das deutsche Dichterabzeichen* – beschreibt Stolterfoht den Lyriker, wohl gleichermassen selbstironisch scherzhaft wie mit zähneknirschendem Zynismus, innerhalb einer Konkurrenz- und explizit einer Wettbewerbssituation. Inwiefern sich nun Marquardts Gedichte entgegen der Ankündigung amortisieren werden und ob sich Stolterfohts Gedichte bereits amortisiert haben – vor allem ob Amortisation in diesem Kontext wirklich ausschliesslich materiell bzw. finanziell zu denken ist oder

298 Marquardt 2013, S. 66.

299 I-IX, S. 101.

300 X-XVIII, S. 81.

301 X-XVIII, S. 83.

302 XIX-XXVII, S. 85.

303 XXVIII-XXXVI, S. 65.

ob es allenfalls Alternativen gäbe, das alles will ich vorderhand dahingestellt lassen. *Versichert* sei jedoch, dass die formale Abstraktion ihre materiale Konkretion noch auf ganz anderem Gebiet als der Sprache allein zu finden hat.

Zeit-Räume: Oswald Eggers *nihilum album*

Dabei läßt sich gar nicht bestreiten, dass mathematische Modelle einen immer breiteren Raum in der Biologie einnehmen. Spätestens seit den fünfziger Jahren wurden sie (wohl im Gefolge der Fortschritte von Molekularbiologie und Computertechnologie) als unerlässlich erkannt. Und doch trifft man, sobald man den engsten Fachkreis verläßt, auf ein tiefsitzendes, manchmal fast schon fundamentalistisches Mißtrauen: »Nie werden Sie mit Ihren trockenen Formeln das Leben erfassen«, oder so ähnlich. Widerspruch fällt da schwer: Ich kenne ja tatsächlich keinen Kollegen, der jemals in nüchternem Zustand die Absicht geäußert hätte, das Leben zu erfassen. Auch lassen sich die meisten wohlweislich nicht dazu provozieren, eine Definition des Lebens zu versuchen; selbst dann, wenn ihnen vorgehalten wird, daß dies doch offenbar ihre erste Aufgabe sein muß, bleiben sie standhaft. Und recht so! Die Physiker können ja auch nicht definieren, was etwa die Zeit ist oder der Zufall oder Materie. (Karl Sigmund: *Spielpläne*)

Im Idealen, das ist hier das Stetige – es sei das »Mögliche« – geht das Ganze vor den Teilen: im Realen – das ist die aus Monaden diskret aufgebaute Welt – sind die Teile vor dem Ganzen. Figuren und Grund vexieren beständig nach Aktionsart und Aspekt der Betrachtung. Wenn ich die eine Ebene mit der anderen verwechselte, verirrte ich mich in einem Wald von Widersprüchen, die das Unaufhörliche und das Ununterbrochene betreffen: Punkte existieren im Kontinuum der Möglichkeit nach, potentiell, als mögliche Teilstellen für die Zerschneidung des Kontinuums; sie existieren nicht gegenwärtig, und das fließende Kontinuum (konkret: die Zeit) ist nicht aus Punkten zusammengesetzt; Bewegtes bewegt sich nicht sondernd, aber augenblicklich, im Nu, in beständiger Transkreation des Jetzt. (Oswald Egger: *Diskrete Stetigkeit*)

nihilum album: eine annähernde Verortung

Ich würde gerne, meiner eigenen Faszination für Wiederholungen gehorchend, auf dieselbe Weise beginnen: mit einer Werkeinteilung, wie sie mir im Fall von Stolterfohts Büchern auf der Hand lag und so auch leicht von der Hand ging. Aber abgesehen von ihrer Fülle (sowohl von der Zahl der Bücher als auch teilweise von ihrem Umfang her), die mich vor der Aufgabe eines Überblicks zurückschrecken liess, neigt in meinen Augen fast jedes von Eggers Büchern dazu, seinen eigenen Ort irgendwo zwischen den traditionellen Kategorien (wie Gedicht, Essay, Prosa, Erzählung...) zu schaffen,

sodass ich keine zwei unter derselben Bezeichnung fassen will – es sei denn unter der rein funktionalen Bestimmung aller möglichen *Trans*-Begriffe: Transposition, Translokation, Transaktualität...³⁰⁴ Eggers Bücher bilden, so wie ich sie sehe, eher eine Umgebung als Gebiete – eine Umgebung, in der sich an unterschiedlichen Orten immer wieder Ähnliches in verschiedenen Variationen aktualisiert. Der Versuch einer Gebietseinteilung drängt sich mir nicht auf. Eher böte sich – die „Figurenreihen“ (Egger 1999, S. 12) aus *Herde der Rede* auf die Ebene der Bücher selbst gehoben – eine einzige Reihe der Bücher in meinem, leider lückenhaften, Bestand an.³⁰⁵ Eine Reihe, die vielleicht den Jahreszahlen entsprechend aufstiege – und so in dieser parzellenlosen Umgebung, wie in Rincks Feld mit ihren perspektivenabhängigen Vorhöfen,³⁰⁶ ein hierarchieloses Vorher und Nachher konstituierte: *Die Erde der Rede* (1993), *Gleich und Gleich* (1995), *Blaubarts Treue* (1997), *Herde der Rede* (1999), *Nichts, das ist* (2001), *-broich – Homotopien eines Gedichts* (2003), *Prosa, Proserpina, Prosa* (2004), *nihilum album* (2007), *Diskrete Stetigkeit – Poesie und Mathematik* (2008), *Die ganze Zeit* (2010), *Euer Lenz* (2013), *Gnomen & Amben* (2016) *Val di Non* (2017), *Harlekinsmäntel & andere Bewandnisse* (2017) ...

Ich beginne also nicht mit einer Werkeinteilung. Ich beginne mit einem, auch mir selbst gegenüber schonungslosen, Schulterzucken der Hilflosigkeit, die mich aber dennoch direkt zu *nihilum album* führt. *nihilum album* – also – „Weißnicht“. Eine Hilflosigkeit auch nur schon angesichts der Fülle von *nihilum album* selbst, das 3650 Vierzeiler vereint. Eine Hilflosigkeit, die mich – vielleicht zu Unrecht – dazu verleitet, erst einmal an der Sache vorbeizugehen – mit dem schlichten Hinweis: ‚Dankeschön, aber das ist mir zu viel. Ich kriege auch da nichts zu fassen. Ich *weiss nicht*, wo ich beginnen soll – und erst recht nicht, *womit*. Ich gebe mich daher einer tentativeren – und wohl verworreneren – Annäherung als bei Stolterfoht und

304 Diese verblüffende Koinzidenz geht auf eine Seminar-Diskussion im Frühling 2017 zurück, als unabhängig voneinander von zwei verschiedenen Personen zur Charakterisierung einer Passage aus Eggers *Euer Lenz* (2013) die beiden Begriffe Transaktualität und Translokalität vorgeschlagen worden waren. Die jeweils grundlegenden Dimensionen Raum und Zeit rücken durch sie in den Fokus, sodass jeweils der Aspekt der Reihe (Wort für Wort) oder der Aspekt der Fläche (Darstellung auf der Buchseite) in den Fokus rückt.

305 Eggers Bücher, worauf ich an anderen Stellen noch hinweisen werde, sind teilweise in sehr kleinen Auflagen erschienen, sodass sie kaum oder – trotz direkter Nachfrage bei Egger – gar nicht mehr zu beschaffen waren.

306 Vgl. Abschnitt „Durch- und Niederschläge“.

Rinck hin. Ich will das nicht verheimlichen, sondern diesen Umstand lieber offensiv zum Ausdruck bringen, indem ich in diesen einleitenden Bemerkungen immer wieder neu ansetze. Ich taste die Umgebung ab. Emphatisch zurückkehrend zum ‚Ich weiss nicht‘ der Einleitung dokumentiere ich besonders in diesem Kapitel eher eine wiederkehrende Suchbewegung, als dass ich eine systematisch-kategorisierende Einordnung von *nihilum album* in Eggers Werk – oder gar der Literatur- und Gattungsgeschichte – versuchte. Denn obwohl Einordnungen, die notwendigerweise auf Begriffen und ihren Definitionen basieren, durchaus eine Rolle spielen dürfen und mithin sogar unumgänglich sind, bezweifle ich, dass die wissenschaftliche Bemühung angesichts jedes Gegenstands (sei dieser *nihilum album* oder Eggers Werk im Ganzen) zunächst von solchen Einordnungen auszugehen hat. Ob griffige Definitionen Erkenntnis eher fördern als der bewusste Verzicht auf sie, gerade wenn es um das Leben oder Zeit, Zufall und Materie geht? Verstellen voreilige Definitionen, die voreilige Anwendung von Begriffen, vielleicht auch den Blick, lenken ihn weg vom Werk – nehmen Raum ein zuungunsten von möglicherweise Wichtigem?³⁰⁷ Kann ich auf diese Definitionen und Begriffe verzichten, auch wenn ich dafür ein geringeres Mass an Präzision hinnehme? Das Werk weder einer Gattung zugeordnet noch historisch oder genealogisch kontextualisiert ist? Kann ich mich, wenn auch unter Rückgriff auf die Semantik, noch viel stärker als bei Stolterfoht an die – zunächst sprachlose – formale Anordnung halten?

Ich erlaube mir besonders im Fall von *nihilum album* einen anderen Zugang als den von Definition und Einordnung – einen anderen Zugang auch als den einer eigenständigen, von *nihilum album* ausgehenden Analyse des Verfahrens. Stattdessen werde ich aber Theresia Prammers allgemeine Überlegungen einleitend miteinbeziehen, um die Spezifität der formalen Anordnung von *nihilum album* zu verdeutlichen. Dezidierter noch als bei Stolterfohts *fachsprachen* möchte ich im Fall von *nihilum album* bei seinem Effekt und weniger bei seiner – kausal- oder genealogischen – Erklärung ansetzen. Denn mir scheint es reizvoller und vor allem erhellender, diese Wirkung schlicht – modellhaft wie in den bereits

307 Diese Perspektive geht zurück auf meine Beschäftigung mit der Philosophievorstellung von Deleuze und Guattari: „Die Philosophie besteht nicht darin zu wissen, nicht die Wahrheit treibt sie an, sondern Kategorien wie das Interessante, das Bemerkenswerte oder das Wichtige: sie entscheiden über Gelingen und Scheitern. Das aber kann man nur wissen, nachdem man konstruiert hat.“ (Deleuze/Guattari 2000, S. 95).

erwähnten „Figurenreihen“ (Egger 1999, S. 12) am Rand des Verschmelzens vielleicht und so gerade noch – zu zeigen. Ich nehme *nihilum album* für sich allein – grösstenteils unabhängig von Eggers Werk. Ich stelle ihm nicht poetologische Texte Eggers zur Seite, denn ich finde keine eigens poetologischen Texte bei Egger.³⁰⁸ Es sei denn, ich berücksichtige, was ob ihrer Fülle wiederum eine heillose Überforderung wäre, alle Texte. Und ich strebe keine so griffigen poetologischen Bezeichnungen wie *branding* bei Stolterfohts *fachsprachen* oder *Fest-schreiben* bei Rincks *Honigprotokollen* an. So will ich, statt auf eine Definition – beispielsweise des Lebens – anhand von Eggers *nihilum album* abzielen, Eggers Versuch in *nihilum album*, das Leben zu evozieren, nachzeichnen, ohne „dass [...] ästhetische Evidenz sich verflüchtigt“ (Rinck et al. 2011, S. 7), wie ich hoffe. Ich will diese Evidenz zu verstärken versuchen, indem ich sie ihre Struktur nachzeichnend verdopple. Im Wort ‚zeigen‘ klingen überdies gleichzeitig die schiere Evidenz augenblicklichen und unmittelbaren Erlebens wie der mittelbar, Schritt für Schritt, immer wieder nach- und dadurch vollzogene – in Anlehnung an Eggers Verbindung von *Poesie und Mathematik* (Egger 2008) – mathematische Beweis an: Was zu zeigen war – *Quod erat demonstrandum*. Im Fall des Erfolgs wird dieses Zeigen oft symbolisiert: durch ein schwarzes Quadrat.

„Weißnicht“ – also – *nihilum album*. Eine Hilflosigkeit, die mich auch nötigt, einen zunächst beliebig erscheinenden Anfang zu machen – irgendwo einzutauchen. Ich bin an der diskreten Stetigkeit, in der „*nihilum album*“ (Egger 2008, S. 145) sich wiederfindet und fortsetzt, hängengeblieben.³⁰⁹ Sie erschiene hier unvermittelt, hätte ich sie nicht in der Einleitung schon

308 Bei Stolterfoht und bei Rinck kann ich Textsorten leicht voneinander abgrenzen. Diese Abgrenzung resultiert im Kapitel zu Stolterfohts *fachsprachen* nicht nur in einer Werkeinteilung zu Beginn, sondern beispielsweise auch in abgesetzten poetologischen Exkursen zu *Ammengespräche* und *Wurlitzer Jukebox Lyric FL – über Musik, Euphorie und schwierige Gedichte*. Bei Rinck wiederum signalisieren nur schon Untertitel wie *Ah, Das Love-Ding – Ein Essay* oder *Risiko und Idiotie – Streitschriften* Unterschiede zu den Gedichtbänden.

309 Die Wendung „diskrete Stetigkeit“ (Egger 1999, S. 72) fand ich wörtlich an unterschiedlichen Stellen in Eggers Werk so beispielsweise schon in *Herde der Rede*. Diese Wendung möchte ich exemplarisch für die Verwobenheit von Eggers Werk anführen. Ähnliche Transpositionen liessen sich auch anhand anderer Wendungen zeigen (vgl. Prammer 2014, S. 247).

thematisiert³¹⁰ – als, wie ich sie verstehe, andere sprachliche Ausdrucksvariante des beschriebenen Verhältnisses von kontinuierlicher Ursache und diskontinuierlicher Wirkung. Eine andere sprachliche Ausdrucksvariante also der gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität: diskrete Stetigkeit. Die gegebene Vereinbarkeit von Gegensätzlichem – ein *ständiges Umschlagen* vom Einen ins Andere – vom Teil ins Ganze, vom Besonderen ins Allgemeine, sodass *nihilum album* die einleitend dargelegte Problematik einer Fokussierung auf das Ganze besonders akzentuiert. Die Aufmerksamkeit driftet, nur schon wahrnehmungspsychologisch, aufgrund der Fülle des Dargebotenen auf einer Doppelseite ständig vom einzelnen Vierzeiler, der lesbar ist, weg zu anderen und wieder anderen Vierzeilern: zur Buchseite, zur Doppelseite, letztlich zu allen Vierzeilern zusammen – vom Lesen zum Schauen.³¹¹ Daraus resultiert eine Gleichzeitigkeit, die kaum zulässt, mich jeweils im Einen (das Ganze) oder im Anderen (seinen Teilen) zu positionieren. Eine Hilflosigkeit angesichts des Wunschs nach Orientierung. Oder: die Unmöglichkeit einer Zuordnung. Stattdessen eine entschlossene Unordnung in einer gegebenen Anordnung. Ich will diese Ausgangslage mit einem weiteren ortsbezogenen Wort fassen: eine *Verortung*.

Mit der diskreten Stetigkeit, so meine Vermutung, ist ein Thema von Eggers Werk bezeichnet – ein Thema, das ich auf unterschiedliche Weise

310 Bereits in der Einleitung habe ich diese Zusammenhänge skizziert. Stellvertretend für diese Überlegungen Jan Völkers Engführung von biologischem Leben und Ästhetik: „Während die Naturgeschichte eine sichtbare Ordnung, die sich in einer Kette der Wesen zeigt und in Tableaus niederlegen ließ, auf eine unsichtbare Ursache – die erste Schöpfung – zurückführte, schreibt die Epigenese die Unsichtbarkeit in das Leben direkt ein. Damit wird nicht nur die Unsichtbarkeit einer Struktur in das Leben eingezogen, sondern in seinen lebendigen Formen nimmt das Leben ein Moment von Undarstellbarkeit an.“ (Völker 2009, S. 115) Die beiden Begriffe – Diskretheit und Stetigkeit – sind in diesem Zusammenhang besonders interessant, weil sie sich aufgrund der unterschiedlichen Bedeutungen, die sie alltagssprachlich und mathematisch haben, ständig kreuzen. Das Stetige ist zwar zugrundeliegend, aber nicht zwingend – alltagssprachlich – verborgen. Das Diskrete wiederum ist – alltagssprachlich – verborgen, obwohl es – mathematisch bzw. wissenschaftlich – eigentlich leichter oder überhaupt wahrnehmbar ist (vgl. Gould 2002, S. 602).

311 Vgl. Schwitter 2019a. Ich möchte eine Aufforderung zu Beginn von *Diskrete Stetigkeit* als Abwandlung dieses Problems verstehen: „Denk nicht, schau!“ (Egger 2008, S. 9).

immer wieder finde: sowohl über die einzelnen Werke hinweg als auch innerhalb eines einzelnen. Ein Thema, das sich insbesondere auch – auf je unterschiedliche Weise – in der formalen Gestaltung der Bücher niederschlägt. Was jedoch diese formale Gestaltung betrifft, so sticht *nihilum album* aus Eggers Werken heraus. Diese Werke vereinen vielfach mehrere Schriftbilder und Illustrationsarten, sodass unterschiedliche Ebenen direkt sichtbar sind und sich die Frage aufdrängt, in welchem Verhältnis bspw. so etwas wie Haupttext zu so etwas wie kommentierenden Paratexten steht. Im Gegensatz dazu nimmt sich *nihilum album* in der Reihe von Eggers Büchern wie ein stabiler Punkt aus. Seine schlichte Gleichförmigkeit ragt aus dem mäandernden Strom des Werks Eggers – mit einem Vierzeiler gesprochen: „Mein Leben / floß und fließt / wie Wasser, / seiden.“³¹² – heraus, auch wenn seine stabile Struktur mit der Zeit letztlich wieder zu zerfallen scheint. Denn *Die ganze Zeit*, die auf *nihilum album* folgt, vermag die Struktur nicht aufrecht zu erhalten und zersetzt diese, sodass das Buch nach hunderten von Seiten mehr in Vierzeiler ausfranst,³¹³ als dass es sich in und mit ihnen strukturierte. Dennoch ist mir, als fände ich mit *nihilum album* einen – möglichen – „Bauplan“ (Rieppel 1989, S. 210) innerhalb dieses vielfältig-verwirrenden Lebenszusammenhangs. *nihilum album* verschreibt sich als einziges gleichermaßen streng einer vierzeiligen Form mit einheitlichem Schriftbild wie einem im Ganzen – geradezu mathematisch-geometrisch genauen – rasterhaften Aufbau,³¹⁴ obwohl es immer noch primär ein Werk sprachlicher Poesie ist. Dass sich *nihilum album* unter Eggers Werken eignet, einerseits Überlegungen zur Sinnhaftigkeit von Wiederholung der Form zu

312 3.26.6. Die eigenwillige Textangabe zu den Vierzeilern erkläre ich, damit sie verständlicher wird, in Fussnote 321 nach einer genaueren Beschreibung der formalen Anordnung von *nihilum album*.

313 Ähnliche Vierzeiler, wenn auch weniger distinkt, fand ich auch in den Schriften *Nichts, das ist* (Egger 2001), *Diskrete Stetigkeit – Poesie und Mathematik* (Egger 2008), *Euer Lenz* (Egger 2013) und *Val di Non* (Egger 2017) auf. Neben *nihilum album* sind sie jedoch in *Die ganze Zeit* (Egger 2010) besonders charakteristisch.

314 Im Gegensatz zum Kapitel zu Stolterfohts *fachsprachen* verzichte ich hier auf die Unterscheidung zwischen Form und Format. Zwar spielen unterschiedliche Ebenen (Vierzeiler, Seite und Doppelseite, Vierzeilergruppen, Buch im Ganzen) auch bei Eggers *nihilum album* eine wichtige Rolle, doch scheint mir die Bezeichnung ‚Form‘ aufgrund der Einheitlichkeit der Grundform ‚Vierzeiler‘ ausreichend Trennschärfe zu gewährleisten, sodass die Rede vom ‚Format‘ eher verwirrend wäre.

fundieren und andererseits diese Überlegungen zu verfeinern, liegt auf der Hand. Die 3650 Vierzeiler wiederholen auf geradezu paradigmatische Weise formale Vorgaben – sowohl als einzelne Vierzeiler als auch als Anordnung in einem Raster aus sieben Reihen und acht Spalten.

Inwiefern nun *nihilum album* ein Werk sprachlicher Poesie ist, legt Theresia Prammer in ihrer umfassenden Schau auf Eggers bisher erschienenes Werk unter dem Blickwinkel der Übersetzung dar. Und inwiefern *nihilum album* unter den Büchern Eggers ein spezieller Status zukommt, wird vor dem Hintergrund von Prammers Überlegungen deutlich. Denn der Einbezug von Prammers Aufsatz, der Eggers Produktionsverfahren im Allgemeinen und nicht im Besonderen auf *nihilum album* gezogen beschreibt, hilft mir wie im Kapitel zu Stolterfoht ein Spannungsverhältnis zwischen formaler Anordnung und Produktionsverfahren aufzuzeigen. Ausgehend von Eggers Anleihen beim spanischen Mystiker Juan de la Cruz und einem sprachlich organisierten „Fährdienst zwischen Schlaf und Wachen“, der sich „wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk“ (Prammer 2014, S. 239) Eggers ziehe, verfolgt Prammer Eggers Übersetzungs-³¹⁵ und Dichtungspraxis³¹⁶. Sie orientiert sich jedoch vornehmlich an semantischer Rekurrenz derselben Thematik mit ihren Implikationen und Konsequenzen für Sprache und Welt und weniger an deren formaler Reflexion – gleichermassen als Spiegelung wie als Nachdenken – in den einzelnen Werken. Mithin geht es Prammer also mehr um das Gesagte (und so das Produktionsverfahren) als um die spezifische Erscheinung (formale Anordnung), obwohl sie gerade mit Blick auf *nihilum album* festhält: „Wo Sprache nicht greift, entgleiten dem Sprach-Orientierten die Koordinaten der Wirklichkeit.“ (Prammer 2014, S. 259) In diesem Grenzbereich zwischen Wirklichkeit, sprachlicher Orientierung und Sprache selbst muss ein zuverlässiges Koordinatensystem vielleicht allererst hervorgebracht bzw. als solches betrachtet werden. Ob dies jedoch schon mit Bedeutung im Blick – also einer semantischen Orientierung – geschehen kann? Die spezifische Anordnung, mithin die bloße Erscheinung, bleibt bei Prammers gedrängtem Aufsatz mit seinem weitreichenden Anspruch ausgespart.

315 Nach Prammers Definition: „Komplizenschaft von Texten, ihre intrinsische Verständigung [...] im dichterischen Vollzug“ (Prammer 2014, S. 244).

316 Nach Prammers Definition: „Anagrammkunst [rekurrierend] auf einige wenige, immer neu auskalibrierte Buchstabenkombinationen“ (Prammer 2014, S. 247).

Gerade *nihilum album* bietet diesbezüglich jedoch Anschauungsmaterial im wörtlichen Sinn. Trotz Eggers skeptischer Frage – *Ist ein Gedicht eins?*³¹⁷ – zur Beweisbarkeit von Gedichten, eine Frage, die Prammer betont,³¹⁸ glaube ich insbesondere *nihilum album*, wenn nicht logisch beweisen, so doch strukturell in seinem Zusammenhang, dem erwähnten mathematischen Beweis nicht unähnlich, Schritt für Schritt nachzeichnen zu können – um damit vielleicht tatsächlich etwas aufzuzeigen. So, als ginge der Möglichkeit des Beweisens überhaupt notwendigerweise das Aufzeigen voraus. Das Aufzeigen aller Bestandteile und danach der Nachweis ihrer Vollständigkeit und insbesondere ihres *lückenlosen* Zusammenhangs als Beweis. Was demnach nicht *auf* der Hand liegt, ist nicht zu beweisen. Oder: Was unter der Oberfläche liegt, bleibt dem erkennenden Blick verborgen. Das bereits einleitend dargelegte Zusammenspiel von Kontinuität (verborgene Ursache) und Diskontinuität (wahrnehmbare Erscheinung). Das Aufzeigen

317 Die Schrift *Ist ein Gedicht eins? Überlegungen zu einer Ilias der Silben* ist nur in sehr kleiner Auflage in Hombroich erschienen und nicht erhältlich. Daher habe ich sie bibliographisch nicht vermerkt. Der Untertitel bezieht sich erneut auf die rekurrierende Schreibweise Eggers. Die titelgebende Frage wiederum kehrt, dies ein weiteres Beispiel für Transpositionen, wörtlich auch in *Diskrete Stetigkeit* wieder (vgl. Egger 2008, S. 34).

318 Prammer thematisiert die Beweisbarkeit im Zusammenhang von Übersetzungen, wobei zunächst die Frage im Zentrum steht, ob ein Gedicht notwendigerweise nur eine Sprache habe – mithin also nicht zu übersetzen, in eine zweite Sprache überzuführen, sei. Ihre Überlegungen kulminieren im Rückgriff auf Eggers *Ist ein Gedicht eins?* in folgender Zuspitzung: „Sperrt ein Gedicht sich gegen seine Übersetzung und Übersetzbarkeit, so wird dies in der Regel als *Beweis* seiner *Gedichtqualität* gewertet.“ (Prammer 2014, S. 246) Dieser Beweis *ex negativo* setzt bereits voraus, dass das zu übersetzende Gedicht, das sich dieser Übersetzung sperrt, sich als (ein) Gedicht bewiesen hat. Die *Gedichtqualität* kann ich auch auf einen einzelnen Text unabhängig von der Frage nach der Übersetzbarkeit beziehen. Ich interpretiere diese *Gedichtqualität* so: Der Text muss seine Qualität, die Zuschreibung überhaupt ein Gedicht zu sein (und nicht seine Bewertung, ein besseres oder schlechteres Gedicht zu sein), unter Beweis gestellt haben. Zu beweisen wäre sowohl, dass ein vorliegender Text ein Gedicht ist, als auch, dass er genau ein Gedicht ist. Denn zerfällt das Gedicht in einzelne Teile, so ist seine Existenz als Gedicht in Frage gestellt – und diese Existenz möglicherweise nicht bewiesen. Das Gedicht verflüchtigt sich im infiniten Regress auf immer kleinere Bestandteile. Und die Reintegration der Bestandteile zu *einem* Gedicht bleibt so fragwürdig: angesichts von Eggers *nihilum album* vielleicht die Frage schlechthin.

der Bestandteile und so zumindest der Möglichkeit eines strukturellen Zusammenhangs (stetig) der einzelnen Vierzeiler (diskret), ohne abschließende Entscheidung für die stetige oder die diskrete Ordnung. Zerfällt das kontinuierliche Ganze in seine diskontinuierlichen Teile oder heben sich die diskontinuierlichen Teile im kontinuierlichen Ganzen auf?

nihilum album noch einmal – ein „Weißnicht“ angesichts der *Verortung* – sei dies literaturwissenschaftlich auf Gattungen oder die Literaturgeschichte bezogen, sei dies aber auch beispielsweise bezogen auf das Verhältnis von Schreibendem und Lesenden, sei dies bezogen auf eine textimmanente Positionierung und Orientierung. Oder: Je ne sais quoi.³¹⁹ Diese Herkunftsangabe bzw. Beschreibung des Buchtitels steht auf der Innenseite des Umschlags. Ein kurzer Text gibt gleichermassen Aufschluss über *nihilum album*, wie er das Spiel dieser Gedichte oder dieses einzigen langen Gedichts³²⁰ gleich selbst, wie als Rezeptionsanweisung (und ich möchte diese zunächst einmal einfach ernst nehmen), vorführt. Von Blumen ist dort die Rede – von Blumen „ohne Erde und Terrain, nur aus der Luft gegriffen“ seien sie. Von Blumen allerdings aus „Erde und Rede“. Blumen geformt aus Erde und Rede oder Blumen gewachsen aus der Erde und der Rede heraus. Es seien „heimatlose Lieder und Gedichte“. Weder, das entnehme ich dieser einleitenden Bemerkung, ist bestimmbar, was sie sind (Lieder oder Gedichte), noch wo oder woher sie

319 Die berühmte Formel, die Leibniz in Zusammenhang mit Kunstgegenständen zur Erklärung unterschiedlicher Arten von Erkenntnis anführt, findet sich in einer Abwandlung auch in einem der 3650 Vierzeiler: „Weißnicht zu beschreiben.“ (9.9.9) Dabei mag zwar im Allgemeinen die „Erkenntnis *verworren*“ sein, aber dennoch „*ganz klar*“, da wir am Kunstgegenstand „*ein gewisse Etwas*“ wahrzunehmen meinen, das uns Auskunft über die Qualität gibt, obwohl wir nicht in der Lage sind, die „Merkmale [zu] erklären“ (Leibniz 1985, §24, S. 61). Angesichts von Kunstgegenständen ist Erkenntnis, d. h. *Verortung*, also prekär, da keinerlei Merkmal die Erkenntnis zu stabilisieren vermag. Die Sicherheit entgleitet ständig und wird von Unwissen bedroht. Diesen Allgemeinplatz versucht Egger jedoch mit Paradoxa wie der diskreten Stetigkeit strukturell einzuholen. Die Unsicherheit ist damit nicht einfach am Unterschied von Sinnlichkeit und Verstand festzumachen (Rezeption), sondern geht bereits vom Werk selbst aus (Produktion).

320 An dieser Stelle scheint noch einmal die besprochene Beweisbarkeitsfrage auf: Zerfällt *nihilum album* in seinen Teilen zu vielen Gedichten oder konstituiert es sich aus ihnen zum Ganzen *eines* Gedichts?

sind (heimatlos).³²¹ Und sollten diese einleitenden Worte glaubhaft sein, so müssten sie sich im Ganzen dieses Albums bestätigen, und es müsste sich auch zeigen, auf welche Weise sie sich bestätigen. Ob die Vierzeiler also auch „Wortlaut-Arabesken und Klang-Girlanden“ sind, wie dieser Text auf dem Umschlag behauptet, und wenn sie dies auch sind, ob sie bloss dies sind, muss sich erst herausstellen. Denn was – Klanggirlanden oder nicht – zunächst auf jeden Fall ins Auge springt, ist die streng gerasterte Anordnung dieser „Vierzeiler“.

Sie verteilen sich auf rund 150 Seiten. Aber sie verteilen sich nicht einfach irgendwie, sondern sie folgen einem strengen rasterhaften Arrangement aus Spalten und Zeilen, sodass die Höhe (vier Zeilen) und die maximale Zeilenlänge (Spaltenbreite) definiert sind. Keine Zeile darf länger sein, als die Spalte breit ist, sonst entstünde durch den Zeilenbruch eine weitere Zeile, die das ganze Gefüge verschöbe und verzerrte. Die Lieder und Gedichte sind also – ähnlich der kartografischen Orientierungshilfe auf dem Globus – nach Länge und Breite – in ihrem Maximum (Spaltenbreite) und Minimum (Silbe) – eindeutig festgelegt, so als füllten sie den Raum zwischen Längen- und Breitenkreis. Genauso wie die äusseren Grenzen der Vierzeiler ist ihre Zahl – 3650, wie der Umschlagtext offenlegt – exakt bestimmt, weil das Jahr, wenn es kein Schaltjahr ist, unterteilt in gleich lange Abschnitte 365 Tage hat. Warum diese „3650 gnomischen Nichtstandard-Lieder“, welche dennoch standardisiert „das Jahr – à jour – durchmustern“ (sie begutachten das Jahr genauso wie sie es modellieren), gewissermassen einem Standardjahr und nicht einem Schaltjahr folgen, wäre sicher zu fragen (Will *nihilum album* ein normales Jahr darstellen oder einfach nicht aus der Reihe tanzen?). Und ob die Vierzeiler das Muster des Jahres abbilden oder selbst dem Jahr ihr Muster aufprägen ebenfalls. Jedenfalls: Jedem dieser Tage gewinnen zehn Vierzeiler zehn Momente oder „Gesichtspunkte“ ab. So stehen immer zehn Vierzeiler hintereinander. Und zur Begrenzung der einzelnen Tage ist jeweils die Abbildung einer eigenartigen Figur eingeschoben, die aus einem punktförmigen Zentrum vier Glieder in alle möglichen (Himmels-) Richtungen von sich streckt, wobei jedes Glied wieder von einem Gelenk in Bewegung gesetzt ist, sodass die Figur äusserste Verrenkungen zustande bringt. Darüber hinaus geben neben den Seitenzahlen noch weitere Zahlen – eine

321 Ähnliche Vierzeiler tauchen bereits vor *nihilum album* (Egger 2007), wie bereits dargelegt, beispielsweise in *Nichts, das ist* (Egger 2001) auf und wandern über *nihilum album* hinaus durch mehrere Gegenden bis ins *Val di Non* (Egger 2017).

Art Ordinalzahlen, die sich aus Monat, Tag und Vierzeiler zusammensetzen – die momentane Position im Text an – bspw.: 3.15.8 (der achte Vierzeiler, am fünfzehnten Tag des dritten Monats).³²²

Die Form dieser „Lieder und Gedichte“ scheint sich also über die Orientierung am Jahr leicht zu erklären. Diese Erklärung eröffnet sich zwar nicht auf den ersten Blick, obwohl das Muster selbst augenfällig ist (immerhin müssten die Vierzeiler und Tage durchgezählt werden). Eine Eigenheit ergibt sich jedoch aufgrund der durchscheinenden Seiten. Auch wenn eine einzelne Zeile in ihrer Länge die Spaltenbreite nicht ausfüllt (die Vierzeiler also im ‚Flattersatz‘ erscheinen), so komplettiert sie sich mit dem Vierzeiler auf der Rückseite der Buchseite zu einem durchschimmernden Rechteck – dem erwähnten mathematischen Beweisquadrat nicht unähnlich. So, als ob tatsächlich etwas – erfolgreich – gezeigt worden sei. Ein Beweis durch die Hintertür – oder zumindest dessen Behauptung. Die einzelnen Lieder bzw. Gedichte fügen sich dementsprechend perfekt in die Spalten, allerdings verschiebt sich die viergliedrige Figur im Raster, sodass sich die einzelnen Seiten in ihrem Aussehen doch voneinander unterscheiden³²³ und unterschiedliche Muster bilden, die sich jedoch periodisch wiederholen. Mag sich die Orientierung am Jahr also nicht auf den ersten Blick zeigen, so leuchtet die Form der einzelnen Lieder und Gedichte, die sich aus dem Gesamtarrangement des Buchs ergibt, aufgrund der Erklärungen des Umschlagtexts ein.

Welche Effekte dieses formale Arrangement und überhaupt die Erscheinung der Lieder und Gedichte erzeugen und was in ihnen zur Darstellung kommt, möchte ich, wie bereits erwähnt, zum Gegenstand der nachfolgenden Untersuchung machen. Mit dem Ganzen im Blick zerlege ich *nihilum album* in seine Elemente, so wie *nihilum album* das Jahr gliedert, sodass ich ausgehend von einem einzelnen Lied oder Gedicht eine Thematik, die von der Struktur der diskreten Stetigkeit (von zwei Ordnungen: Diskontinuität und Kontinuität) geprägt ist, hervorheben kann. Der vorausgesetzten und angenommenen Hilflosigkeit entsprechend, die sich für mich – und nirgends

322 Bei den Literaturangaben zu *nihilum album* verzichte ich auf die Nennung von Autor, Titel und Seitenzahl und gebe der Einfachheit und der grösseren Genauigkeit wegen die Ordinalzahlen an, da diese die Position jedes Vierzeilers eindeutig festlegen.

323 Einzelne Vierzeiler bleiben also immer wieder ohne Entsprechung auf der Rückseite, sodass sie in gewisser Weise aus der Reihe tanzen, die scheinbar strikte Ordnung durchbrechen und sich dem unregelmässigen Schaltjahr, das als notwendige Korrektur der Ordnung fungiert, wieder annähern.

zeigt sich das besser als bei den über 700 grossformatigen Seiten, die den berechtigten Titel *Die ganze Zeit* tragen – aus der Fülle des Werks Eggers ergibt, mag der ob der schieren Zahl von Vierzeilern blind anmutende Griff mitten in die Vierzeiler hinein zufällig wirken. Dieser Zufall rückt aber mit einiger Regelmässigkeit fruchtbare Anknüpfungspunkte, eben einzelne Vierzeiler, in den Fokus, sodass diese als Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen dienen können, auch wenn ich sie nicht selbst zum Gegenstand eines konzentrierten close readings mache. Sie fassen gewissermassen den nach und nach dargelegten Überlegungen vorausgehend den jeweiligen aus ihnen gewonnenen Grundgedanken zusammen.

Selbstredend bewegen ich mich mit diesen Ausführungen insgesamt entlang einzelner und ganz bestimmter Beispiele, böte doch – mit aller Wahrscheinlichkeit – jeder der 3650 Vierzeiler Anlass zum Nachdenken. Mit der Auswahl der Vierzeiler und Gesichtspunkte erhebe ich aber immerhin den Anspruch, den strukturellen Kern dieses Gedichtbands zu tangieren. Mit jeder einzelnen dieser Thematiken hoffe ich rückwirkend aufgrund dessen, dass ich eine Thematik finde (wenn sie sich denn findet und zeigen lässt), einen Grund für das spezifische formale Arrangement von *nihilum album* zu liefern und dabei allmählich dieses „Weißnicht“ entlang der einzelnen Elemente – das Jahr gleichsam monadologisch aus einem Tag heraus – zu entfalten (bspw.: Woher wird gesprochen, wohin wird gesprochen, was wird gesprochen...). Die Gesamtheit dieser Thematiken will ich abschliessend versuchen, wieder zu einem Bild dieses Gedichtbands zu fügen und ihn gänzlich in seinem Element erscheinen zu lassen.³²⁴ Den Erkenntnisgewinn *orte* ich in der Darstellung einer Doppelbewegung von analytischem und synthetischem Nachvollzug, der eher zeigend als bestimmend auftritt.³²⁵ So will ich

324 Charles de Roche hat im Zusammenhang seiner Lektüre der „Erkenntniskritischen Vorrede“ zu Walter Benjamins Trauerspielbuch auf diesen „Doppelsinn“ hingewiesen: „Der Begriff „Element“ kann, verstanden als *Plurale tantum*, die *Medialität* der Region bezeichnen, die zwischen Gegenstand und Wort, Phänomen und Begriff sich erstreckt und durch die *materiale* Teilnahme an beiden ihre Konstitution und ihre Bezug ermöglicht. Als lexikalischer Singular dagegen bezeichnet „Element“ die *kleinste isolierbare Einheit* der in Phänomen und Begriff „gebundenen“ „dinglichen“ Materie.“ (Roche 2013, S. 53).

325 Vielleicht lassen sich meine nachfolgenden Ausführungen auch eher als Dokumentation einer bestimmten Art des Lesens, die ich wiederholt durchspiele, denn als Beschreibung von *nihilum album* verstehen. So gesehen handelt es sich mehr um die Darstellung einer (wenn auch am Gegenstand gewonnen) Methode als um die Untersuchung eines Gegenstands.

mit den aufgereihten Elementen auf unterschiedlichen Ebenen („I. Ebene: Struktur“; „Zwischenebene“; „II. Ebene: Phänomene“; „Zwischenebene“, „III. Ebene: Leben (fassen)“ – abschliessende „Metaebene: Element“) in zehn zunächst eigenständigen Kurzessays, indem die Entfaltung des letzten Elements „Leben“ gleich auch die vorangehenden Elemente wieder integriert, eine Reihe von Modellen und Fiktionen exponieren, die nachzeichnen, wie Egger das Gegebene, aber Unfassbare – das Leben – mehr im Ganzen zu evozieren, als in seinen Teilen zu beschreiben versucht.³²⁶

I. Ebene: Strukturen

1. Element: Raum

Dort
die schwarze Wolke
kam und kochte
Grünspanschimmer-Mus.³²⁷

Entweder: Eine Ortsbestimmung, zumal sie von einem Gedicht ausgeht, kann sich wörtlich vollziehen, indem ein bestimmter Ort – ausserhalb des Gedichts – namentlich genannt wird, sodass die Benennung den Ort überhaupt erst (sinnhaft) hervorbringt. Oder: Die Ortsbestimmung kann eine Situierung innerhalb des Gedichts selbst vornehmen. Am einfachsten und zugleich banalsten wäre dies zu bewerkstelligen, indem schlicht Vierzeiler und Zeilen angegeben würden: Im dritten Vierzeiler, in der zweiten Zeile. Vielleicht ist ein Gedicht denkbar, das aus blossen Positionierungen bestünde. Aber sprachlich ist das – mit aller Wahrscheinlichkeit – unmöglich.

Aber worauf bezieht sich eine Angabe, die – vom Gedicht zwar ausgehen mag (und bei der Lektüre des Gedichts wohl auch zwingend muss) – vom Gedicht weg weist? Sie mag – in den Worten einer isolierten Zeile dieser vielen Vierzeiler – bestenfalls noch darüber Auskunft geben: „Woher, woher“³²⁸ sie selbst kommt. Auf diese Frage wäre in der Lektüre zu antworten: vom Gedicht her (obwohl mit dieser Antwort die Herkunft des Gedichts selbst

326 Das Beschreiben Eggers gliche eher einem Beschwören, was besonders beim Hören der *nihilum album* beigelegten CD mit Vertonungen der Vierzeiler evident wird.

327 5.20.2.

328 1.15.10.

wiederum längst nicht geklärt ist – vielleicht eine zusätzliche Schwierigkeit bei vermeintlich „heimatlosen Liedern und Gedichten“). Und da eine solche Antwort – eben vom Gedicht her zu kommen – keinen Mangel an Klarheit aufweist, erscheinen diese beiden Frageworte vielleicht trotz ihrer drängenden Wiederholung auch nicht in einer Frage (das ist insofern bezeichnend, als immerhin andernorts in *nihilum album* durchaus Fragen mit Fragezeichen markiert sind)³²⁹: „Woher, woher / sind wir / Bootszieher / Sehschnellen am Meer.“ Selbst wenn weder über die „Bootszieher“ noch über „Sehschnellen“ Klarheit herrschen sollte, so will ich dennoch mit einiger Bestimmtheit sagen, dass „wir / Bootszieher“ eben vom Gedicht her sind. – Wohin das Gedicht (und mit ihm wohl auch die „Bootszieher“) jedoch weist – wohin geht, wer vom Gedicht her kommt – ist nicht so leicht zu bestimmen. So fragt ein Vierzeiler: „Wohin / fuhr ich? vierzig / kalte Werst- / Klafter weiter?“³³⁰ Nicht nur fehlt die Antwort auf diese Frage, in ihr vermengen sich auch nähere Bestimmungen zu überdeterminierter Unbestimmtheit. Eine pleonastische Verdoppelung zweier Distanzangaben (altertümlich Klafter: eine Armspannweite), eine Ambivalenz zwischen Längen- und Raummass (ein Klafter Holz, aber auch Faden, Leine) und Überblendung zweier Sprachen (russisch: Werst, deutsch: Klafter).³³¹

Bei aller Deutlichkeit der einzelnen Worte heben sie sich, wie mir scheint, in ihrer Verbindung dennoch immer wieder gegenseitig auf – oder sie erweitern sich um eine unbestimmte Nuance. Fast wie grosse Zahlen in Kindersprache bloss eine Reihung sind, die zwar ein Gefühl der Grösse erzeugen, jedoch zu keiner exakten Bestimmung taugen: Millionenmillionentausendtausendtausend. – So viel steht aber immerhin fest: Von Orten – wie dem „Meer“ – ist in *nihilum album* immer wieder die Rede. Und von Fragen

329 Bereits auf der ersten Seite am Ende des fünften Vierzeilers steht ein Fragezeichen: „Sacht woll’gt / und murmelte / ein Kugel-Berg / ob jede Feder blüht?“ (1.1.5) Dann weiter auf der zweiten Seite: „Ist mein Summen / unschön? sind / Wolf und Vogel / Moosbeeren?“ (1.4.5) Und als letztes Beispiel: „Mag krallen, was / Krallen hat, Klums- / Ritz in glitt’ser Luft / zacken, wie Flausen?“ (1.14.9). Die Dichte an Fragezeichen ist zwar nicht sehr hoch, doch belegen die angeführten Vierzeiler auf jeden Fall, dass Fragezeichen vorhanden sind und die Auslassung bei den gestellten Fragen also nicht durchwegs programmatischen Charakter hat.

330 10.12.5.

331 <https://www.duden.de/node/204427/revision/204463>, zuletzt besucht: 20.01.2020. <https://www.duden.de/node/78866/revision/78902>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

nach Richtungen und wiederum nach Orten. Und da sind unterschiedliche Bezeichnungen für Distanzen und Räume. Nur bleibt im Vagen, zu was sie sich verbinden – *wo-zu* sie sind. *Worauf zu* sie sich bewegen, wenn sie nicht ins Leere fallen sollen.

Ob dieser Unbestimmtheit liegen Fragen wiederum nahe: Wohin also gehen wir? Ja: Wo befinden wir uns überhaupt? „Weißnicht“ (wer: ich?). Nirgendwo, vielleicht? – Und doch insistiert ein Vierzeiler am Anfang eines Tages mit seiner ersten Zeile: „Irgendwo“³³². Dass dieses „Irgendwo“ in einem ganz gewöhnlichen Kontext steht, weil nicht ganz klar ist, aus welcher Richtung „der Klang- / Schlag einer Axt“, der gleichermassen „gefaßt“ und „fink“ klingt, zu vernehmen ist, tut dem singulären Insistieren dieses „Irgendwo“ keinen Abbruch. Es verdoppelt lediglich die Unsicherheit, indem weder der Ort des Vernehmens noch die Richtung, aus der zu vernehmen ist, bestimmt sind, und macht die Frage nur umso drängender: Wo befinden wir uns mit diesen Vierzeilern? „Irgendwo“ – nämlich an einem Ort, von dem aus verwiesen wird: „Dort“. Was ist ein solches *Wort* für sich allein? Immer wieder stehen in *nihilum album* solche *Wortsangaben* in der ersten Zeile eines Vierzeilers – als einzelnes Wort für sich allein: „Mitten / aufs Flußgabel-Moos / Schwarzwasser-Talg't / Wipfel.“³³³ – „Zwischen / Fessel und Schnurgarn / Messern diese / Strick-Zwirnrieme“³³⁴ – „In / Kirschwirtel- / Blüten / geküßtes Wasserblä'sern.“³³⁵. Sie bezeichnen in meinen Augen keinen Ort, der eindeutig zu situieren wäre, obwohl sie immer wieder insistieren, ganz drin zu sein – sich ganz an diesem Ort zu befinden, inmitten der Dinge: nicht neben, über oder unter – sondern mitten, zwischen und in. Ein solcher Ort, das suggerieren mir diese insistierenden Bezeichnungen, macht sich nicht in Abgrenzung zu anderen Orten fest, obwohl die Mitte ihre Extreme voraussetzen scheint. Dass dabei fast notwendigerweise auch Fragen aufkommen, verwundert nicht: „Dort“ – Aber: „Wo“³³⁶ (gleich wie beim „Woher“ noch ohne Fragezeichen) – und drängender: „Wo, wo [...]“³³⁷ (nun mit Fragezeichen) Die Ortsangabe wird zur reinen Geste des Deutens. Und diese Fragen nach der Verortung – nach Orientierung drängen sich in der Lektüre nicht nur auf, sondern *nihilum album* selbst stellt sie immer wieder.

332 6.21.1.

333 12.11.6.

334 7.9.6.

335 12.11.6.

336 12.10.1.

337 3.30.1.

Die Position der- oder desjenigen nämlich, die oder der hier – so stelle ich mir vor – mit dem Finger zeigt, bleibt unbestimmt. Und ebenso unbestimmt ist der Ort, auf den gezeigt wird: der Himmel, wo die Wolken kamen. Und die Wolken kamen bereits, könnten also den Himmel ganz bedecken und somit nicht mehr als einzelne Wolken unterscheidbar oder sie könnten bereits wieder weg sein. Und Betrachtenden zeigte sich einzig ein blauer Himmel ohne Weite und Tiefe, wo sich jeder Ort entzieht. Bloss die Richtung des Zeigens ist nachvollziehbar – aber auch nur unter der Voraussetzung, dass da von Himmel und Erde die Rede ist, dass nämlich die zeigende Person auf der Erde steht und – wenigstens verbal (oder auch mit Armen und Händen weisend) – zum Himmel zeigt.

Immerhin finde ich hin und wieder Präzisierungen: „Dort / im Rosengarten“³³⁸. Wo der Rosengarten liegt, wird nicht gesagt, aber wenigstens dass wir uns in einem Rosengarten befinden – vielleicht liegt er wie das Hirschkalb, von dem ein weiterer Vierzeiler berichtet, zwischen Erft und Etsch: „Zwischen / Erft und Etsch / liegt ein Hirschkalb / im Gras, es dampft.“³³⁹ – Aber diese Ortsangabe erweckt nur den Anschein von Präzision und von Sinnhaftigkeit als konkrete Ortsangabe, die sich auf Orte ausserhalb des Gedichts beziehen liessen. Allerdings geben diese beiden Namen, nach diesen einleitenden – das Problem aufreissenden – Worten, ein treffendes Beispiel für die Verortung von *nihilum album* ab.

„Erft und Etsch“, auch wenn es sie ausserhalb von *nihilum album* tatsächlich gibt, dürften wenigen bekannt sein. Es handelt sich um zwei Flüsse. Der eine – die Erft – ist ein kurzer (106 Kilometer langer) Nebenfluss des Rheins im deutschen Bundesland Nordrhein-Westfalen. Der andere – die Etsch, immerhin Italiens zweitlängster Fluss – fliesst, wesentlich länger als die Erft, nämlich 415 Kilometer, von den Bergen des Südtirols in die Adria.³⁴⁰ – Vor Heiterkeit und Erleichterung lache ich: Die Wahrscheinlichkeit, dass zwischen Erft und Etsch ein Hirschkalb im Gras liegt, ist gross. Ich darf der Aussage also durchaus glauben – zumal eine sechsmonatige Tragzeit nach der herbstlichen Balz bei Hirschen durchaus die Geburt eines Hirschkalbs, das dann dampfend im Gras liegt, im März zuliesse (sofern die Angabe 3.11.3 wirklich den elften Tag des dritten Monats, also März, meint). Nur: Wo dieses

338 2.3.1.

339 3.11.3.

340 Die beiden Flüsse markieren Punkte in Egger Biografie. Die Erft fliesst an Hombroich vorbei, wo Egger auf der Raketenstation lebt. Und die Etsch fliesst an Eggers Geburtsort, Tschermers, vorbei.

Hirschkalb – ausser im, d. h. vielleicht *mitten* im, Gras – liegt, ist damit bei aller Glaubhaftigkeit immer noch nicht auszumachen. Zwar legt die Struktur des Satzes nahe, dass ich Genaueres über den Ort erfahre. Es spielt für die Lokalisierung des Hirschkalbs aber kaum eine Rolle, ob ich die beiden Flüsse kenne oder nicht. Und wenn ich sie kenne, so erweckt die Ortsangabe höchstens Heiterkeit. Die beiden Flüsse liegen rund 1000 Kilometer voneinander entfernt. Und nicht einmal literarisches Territorium – oder vielleicht gerade – scheint mir mit dieser Angabe eindeutig abgesteckt. Zwar verweist die Erft als Nebenfluss auf den hymnisch besungenen Rhein. Aber die Etsch? Sie taucht im „Lied der Deutschen“ auf und weist damit einen gewissen Zusammenhang mit – nationsorientierten – Rheinymnen und -gedichten auf. Ob die Etsch aber überhaupt Etsch und nicht vielmehr, italienisch, Adige heisst? Und ob es sich mit dem Rhein, der ebenso gut rätoromanisch, französisch oder holländisch heissen könnte, letztlich nicht ähnlich verhält? Ganz zu schweigen, dass mit der Erft ja bloss der Nebenarm eines *kaum* fassbaren Phänomens zu Sprache kommt – und nicht einmal, aber wie sollte es auch, das *kaum* fassbare Phänomen selbst.³⁴¹

Wirklich präzise (Orts-)Angaben finde ich auch auf diesem Weg kaum. Das Konterkarieren und das gegenseitige Aufheben der Wörter, wie ich es oben anhand der Längenangaben Klaffer und Werst bereits geschildert habe, kann ich zumindest in diesem Vierzeiler bis in den Rhythmus hinein verfolgen. So wendet sich der Rhythmus der beiden Vierzeiler mit dem

341 Die Einleitung von Charles de Roches Aufsatz „R(h)einentsprungenes oder Wie kommt der Rhein zu Sprache?“ über Hölderlins Rheinymne, den ich bereits in der Einleitung erwähnt habe, exemplifiziert auf das Trefflichste, wie verzwickelt die Frage nach dem Rhein im Speziellen – aber überdies nach jedem Fluss, und vielleicht nach jeder natürlichen Entität – ist. Weder lässt sich aufgrund seiner unterschiedlichen (und teilweise verborgenen) Quellpunkte ein (geographischer) Anfang bestimmen, noch zeichnet sich aufgrund seines Zerfliessens im Delta ein (geographisches) Ende deutlich ab: „Kann man von einem Wesen, das „verzettelt“ anfängt oder endet, überhaupt sagen, *dass* es anfängt oder endet?“ (Roche 2008, S. 33) Eine Begrenzung und dadurch Identifizierung dieser vermeintlichen Entität erweist sich als unmöglich. Vielmehr verschiebt sich die Frage nach dem Rhein, in der Fassung de Roches, zu seiner Benennung selbst hin, die den Rhein erst zum Rhein macht – mithin eine Identität konstituiert. Diese Problematik wirft noch einmal ein Licht auf die eingangs gestellte Frage nach dem Verhältnis von Ort und Gedicht – inwiefern, zugespitzt, also der Ort das Gedicht und das Gedicht den Ort hervorbringt.

Zeilensprung, als würden sich beide Zeilen widersprechen. Thematisch wiederum steht die erste zur zweiten Hälfte des Vierzeilers in einer Spannung.³⁴² Und zuletzt (oder zuvor) erscheint in einem anderen Vierzeiler, der das in Einheit (Vierzeiler) gefasste Auseinanderstreben – der eine Fluss fließt der Adria zu, der andere der Nordsee – bildlich einfängt, auch die Ortsangabe „Zwischen / Erft und Etsch“ umgekehrt: „In alles, was fließt / (zwischen Etsch und Erft) / warf ich Murneln / und Kiesel.“³⁴³ Dem dynamischen Fließen der Flüsse steht der statische Stein entgegen und zwischen beiden – also an einem recht prekären und schwer bestimmbareren Ort – scheint sich die sprechende Person, d.h. nur sekundär aus der Position des Hirschkalbs geschlossen, befunden zu haben (selbst wenn der Ort bestimmbar wäre, das Subjekt ist vielleicht längst nicht mehr dort). Oder: Ich, als Lesender, sage das selbst und dann bleibt diese Aussage aus allgemeinen Annahmen zur Wahrscheinlichkeit des Liegens eines Hirschkalbs im Gras zwischen Erft und Etsch geschlossen.

Trotzdem: Einiges deutet in *nihilum album* auf die Situierung der Szenerie in den Alpen hin. Da ist von Tieren die Rede, von landwirtschaftlicher Tätigkeit und immer wieder von Felsen, Bergen und Bächen.³⁴⁴ Aber den Alpen – diesem Unort, dessen Wasser, worauf der obige Vierzeiler hinweist,

342 Die rhythmische Analyse lässt unterschiedliche Möglichkeiten zu, unterstreicht jedoch in den meisten Fällen die Gegenläufigkeiten. So liesse sich eine rhythmische Zäsur zwischen den Zeilen zwei und drei denken, da beim Übergang zwei betonte Silben aufeinander treffen: **Erft** und **Etsch** / **liegt** ein **Hirschkalb**. Die beiden Hälften des Vierzeilers träten, wie bereits aufgrund der Thematik angedeutet, in eine Spannung zueinander. Es wäre aber auch vorstellbar, die Betonung des Verbs ‚liegt‘ fast gänzlich zurückzunehmen, sodass die Rhythmik der Zeilenanordnung entgegenstünde, indem sich rhythmische Einheiten über die Zeilen hinausziehen: **liegt** ein **Hirsch-** / **kalb** im **Gras**. Eine rhythmische Umkehrung entstünde so zwischen der ersten Zeile („Zwischen“) und der Ergänzung nach dem Komma in der letzten Zeile („es **dampft**“). Würde die erste Zeile auftaktig gedacht, so wäre die rhythmische Entgegensetzung perfekt: Die beiden Vierzeilerhälften stünden sich aufgrund unterschiedlicher Silbenzahlen in den einzelnen Zeilen (zwei Drei- und zwei Viersilber) ebenso entgegen wie die einzelnen Hälften aufgrund der wechselnden Rhythmik in sich: (Und) **zwischen** / **Erft** und **Etsch** / **liegt** ein **Hirschkalb** / im **Gras**, es **dampft**.

343 1.31.4.

344 Eine Anzahl von Beispielen muss zur Illustration genügen: „Hört zu, / das Lied / vom Mäh / der Ziege auf den Bergen.“ (2.27.7); Mutter / nahm mich / überallhin mit, / da sie Weizen worferte.“ (7.21.1); „Die wie Pfoten / roten Tropfen / umklammerten / Felsen.“ (12.30.2); „Nach Tagen überschritt / ich

in aller Herren Länder fließen – steht in einer neuerlichen Ent- und Begegnung die Gegend der Ebene gegenüber, und zwar: „Die ganze Ebene“³⁴⁵. Und wenn die Orte, die in diesen einzelnen Vierzeilern angedeutet werden, nicht in Abgrenzung zu anderen Orten bestimmt sind, so verweist das vielleicht auf *nihilum album* selbst zurück: auf dieses „Weißnicht“. Gleichermassen weiss wie nicht: Die Ortlosigkeit des weissen Papiers. Oder wenn sich die Wolken zu einer ganzen Decke gefügt haben: „Nebel“³⁴⁶.

Und wo taucht in diesem Nebel etwas auf? Immer wieder, und das „Weißnicht“ schlägt in ein ‚nicht weiss‘ um, heben sich Silhouetten vom Hintergrund ab. Sie sind nicht weiss, aber es ist schwer, sie positiv zu bestimmen. Sie verteilen sich über den Raum, aber die Verteilung der Dinge ist nicht zufällig. Und der Raum ist ein eigenartig gleichförmiger Raum – fast Raum als Raum. Ein absoluter Raum, wenn es so etwas gibt. Und so wie die Dinge auftauchen, bilden sie das blossе Koordinatensystem dieses Raums. Aus dem Nebel des weissen Papiers taucht kein Ort auf, sondern ein Raster: die gleichmässige Anordnung der Vierzeiler entlang von Zeilen und Spalten. Sie bilden die Voraussetzung für das Erscheinen dieser Silhouetten. Sie bilden die Voraussetzung – eben den Raum – in dem sich eine imaginäre Landschaft aufbaut. Eine Landschaft, die vielleicht der folgende Vierzeiler am besten beschreibt: „Meere / und Felder / vermischten sich / im Wald.“³⁴⁷ Ganz unterschiedliche Landschaften fügen sich in diesem *nihilum album* zu einem Ganzen. Und im Wald – diesem dämmrig-undurchdringlichen Dickicht: wiederum das komplementäre Gegenteil von *nihilum album* – findet sich letztlich alles. Alles löst sich in Einzelnes auf und fügt sich wieder zusammen, sodass Teil und Ganzes nicht mehr zu unterscheiden sind, auch wenn sie klar vor Augen stehen.³⁴⁸ Jeder einzelne Vierzeiler konstituiert einen Ort – aber er fügt sich auch in einen Zusammenhang von anderen Dingen, die nacheinander auftauchen: alles am selben Ort oder doch eine Reihe von Orten?

„Dorthin“ – und der Ort ist wiederum unklar – „zieht es mich / ins Eschenrot- / gelbe Blattgewittel.“³⁴⁹ Dorthin, wo sich Möglichkeiten ergeben,

einen Silberpaß, viele / kleine Berge, / auf denen Schnee lag.“ (7.20.7); „Neben dem Flutherd / Iltisbisse / Marder am Bach / bellt ein kleiner Hund.“ (3.26.7).

345 12.30.7.

346 1.25.5.

347 5.5.8.

348 Eggers *Diskrete Stetigkeit* (2008) nimmt ihren Ausgangspunkt im Wald, um genau diese Problematik von Teil und Ganzem durchzuspielen.

349 7.27.9.

wo sich dem Vernehmen nach immer wieder eines zum andern fügt. Und doch bleibt dabei die eigene Position immer fraglich. „Wo ich“: So beginnt ein Vierzeiler. Etwas hilflos mag diese erste Zeile für sich allein erscheinen: der rudimentärste Ausdruck von Verlorenheit – nur noch ich und Fragewort und sogar das Fragewort kommt vor mir. Und doch: „Wo ich / lauschte, alles / war Rauschen / und traurig.“³⁵⁰ Traurig vor Verlorenheit. Gleichermassen „alles“ da und als „Rauschen“ doch nicht genau auszumachen. Walter Benjamins klagende Natur rauscht und singt in diesem ungeheuren Wald.³⁵¹

Dort also befinden wir uns: an einem Ort, der zwar möglicherweise im Groben von rund 1000 Kilometern zu situieren ist, der selbst aber im Vergleich so verschwindend klein ist wie das Hirschkalb – ein Ort also, für den es trotz aller mathematisch-präzisen, fast pedantisch-gerasterten Anordnung der Darstellung keinen Massstab zu geben scheint. Dieser Ort ist gleichermassen eingrenzbar wie nirgendwo; gleichermassen deutend zu bezeichnen wie er schemenhaft bleibt. Analog zur beschriebenen Geste des Deutens ist das pure *Befinden* gleichermassen evident, wie Orientierung und Verortung fraglich bleiben. Und vielleicht handelt es sich letztlich doch eher um einen Raum als um einen Ort – so als stünden sich mit dem absoluten Raum (kontinuierlich) und dem Ort (diskontinuierlich) zwei unterschiedliche, aber einander bedingende Ordnungen gegenüber. Dort also, wo sich diese beiden Ordnungen begegnen, spielt sich ab, was *nihilum album* heisst. Diese fantastische Unbestimmtheit spricht auch in der Folge aus diesem Vierzeiler: Schliesslich endet sie damit, dass Wolken ein Mus kochen sollen, das aus Grünspan besteht und schimmert *oder* das wie Grünspan schimmert: „Dort / die schwarze Wolke / kam und kochte / Grünspanschimmer-Mus.“

350 9.15.5.

351 „Es ist eine metaphysische Wahrheit, daß alle Natur zu klagen begönne, wenn Sprache ihr verliehen würde. (Wobei »Sprache verleihen« allerdings mehr ist, als »machen, daß sie sprechen kann«.) Dieser Satz hat einen doppelten Sinn. Er bedeutet zuerst: sie würde über die Sprache selbst klagen. Sprachlosigkeit: das ist das große Leid der Natur (und um ihrer Erlösung willen ist Leben und Sprache des *Menschen* in der Natur, nicht allein, wie man vermutet, des Dichters.) Zweitens sagt dieser Satz: sie würde klagen. Die Klage ist aber der undifferenzierteste, ohnmächtige Ausdruck der Sprache, sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch; und wo Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit.“ (Benjamin 1977b – GS II.1, S. 155).

2. Element: Zeit

Ich hab
 Tür und Tor
 nach beiden
 beider Richtungen.³⁵²

Wenn es sich um Gedichte handelt, so gibt die Lesegewohnheit vor, den Zeilen auf einer Buchseite abwärts zu folgen. In den meisten Fällen ist das so, obwohl es Gedichte gibt, die grundsätzlich anders strukturiert sind. Indem die Zeile vorzeitig endet, bricht sie die prosaische Leserichtung von links nach rechts, sodass die Horizontale mit der Vertikalen wechselt. Im Gegensatz zur Prosa, wo die Horizontale, weil sie das Potenzial des gegebenen Raums einer Buchseite weitgehend ausschöpft, dominiert, erhalten bei Gedichten beide Richtungen, wenn nicht dasselbe, so doch ein ähnliches Gewicht. Die Unterordnung ist ebenso wichtig wie die Abfolge. Der Wechsel der Richtungen ist jedoch streng vorgegeben und erfolgt alternierend: eine bestimmte Anzahl Schritte nach rechts und dann ein Sprung übers Kreuz nach unten, eine bestimmte Anzahl Schritte nach rechts und dann ein Sprung übers Kreuz nach unten.

Die Lektüre von *nihilum album* folgt fast zwangsläufig dieser Logik, solange bloss ein einzelner Vierzeiler im Blick ist: „Ich hab“ – der Silbenzahl entsprechend zwei Schritte nach rechts, ein Sprung übers Kreuz nach unten – „Tür und Tor“ – drei Schritte nach rechts, ein Sprung übers Kreuz nach unten – „nach beiden“ – drei Schritte nach rechts, ein Sprung übers Kreuz nach unten – „beider Richtungen.“ – fünf Schritte nach rechts. Dann würde ein grösserer Sprung zum nächsten Vierzeiler folgen. Ob das Verhältnis der Anzahl Schritte pro Zeile zueinander überhaupt eine Rolle spielt und welche im Einzelnen, sei dahingestellt. Die unterschiedlichen Vierzeiler weichen in der Zeilenlänge stark voneinander ab.

Eine zunächst eigenwillige Zählung in *nihilum album* unterstreicht die vertikale Richtung beim Lesen von Gedichten. Die Positionsangaben am oberen Rand der Seite, welche den Zehnergruppen der Vierzeiler noch einmal numerisch folgen, legen die geforderte Leserichtung offen – und gleichzeitig stellen sie neben die Zeit des Lesens, die sich durch die Lektüre einstellt (Dauer), eine konkrete Zeitangabe (Zeitpunkt), sodass die beiden Zeitmöglichkeiten des Gedichts – Datierung (Einschreibung

352 8.19.7.

in eine – äussere – Zeitrechnung) und Dauer (Erzeugung einer – inneren – Zeit der Lektüre) – erscheinen. Das Buch beginnt mit der Position 1.1.1: der erste Monat, der erste Tag, die erste Tageszeiteinheit; und es endet mit der Position 12.31.10: der zwölfte Monat, der einunddreissigste Tag, die zehnte Tageszeiteinheit.³⁵³ Diese Zählung setzt sich so fort, dass jeweils auf jeder Seite links oben die Position des ersten Vierzeilers der Seite und rechts oben die Position des letzten Vierzeilers innerhalb des Gesamtgefüges angegeben ist. Bei der willkürlich aufgeschlagenen Seite 108 heisst dies: Die Seite beginnt mit der ersten Tageszeiteinheit des fünfzehnten Tages im neunten Monat (9.15.1). Übersetzt in die herkömmlichen Daten- und Tageszeitenangaben: 15. September, 0.00-2.24 Uhr.³⁵⁴ Und sie endet mit der ersten Tageszeiteinheit des zwanzigsten Tages im neunten Monat (9.20.1). Und wiederum: 20. September, 0.00-2.24 Uhr. Eine einzelne Zeile entspräche demzufolge 36 Minuten (Abb. 2).

Warum die Monate und Tage der herkömmlichen Einteilung des Jahres folgen, nicht aber die Tageszeiten der herkömmlichen Einteilung des Tages nach zweimal zwölf bzw. 24 Stunden, bleibt eine Frage. In der Geschichte der Zeitrechnung finde ich nur zwei Anhaltspunkte zur Einordnung dieser Zehnerteilung. Zum einen versuchte das revolutionäre Frankreich alle Zählungen zu harmonisieren und so auch die Zeitzählung ins Dezimalsystem zu integrieren – ein Versuch, der hoffnungslos scheiterte.³⁵⁵ In dieser Hinsicht stellte *nihilum album* also eine Art Revolutionszeit dar, deren Charakteristikum gerade der unvergleichliche Ausnahmezustand des revolutionären Moments wäre. Diese Singularität wiederum entspricht durchaus auch einer

353 Mit Ausnahme eines Fehlers auf Seite 55 schreitet die Zählung kontinuierlich fort. Auf Seite 55 – eigentlich im fünften Monat – fällt die Zählung in den vierten Monat zurück. Diese Anomalie ist vielleicht als Flüchtigkeitsfehler zu betrachten, der sich aus der horrenden Produktionsgeschwindigkeit ergibt, mit welcher Egger Bücher vorlegt. Nicht selten erscheint mehr als ein Buch Eggers pro Jahr.

354 Die Überführung der herkömmlichen Zeitangaben in eine Zehnereinteilung ergibt etwas ungewohnte Zeiteinheiten: 0-2.4; 2.4-4.8; 4.8-7.2; 7.2-9.6; 9.6-12; 12-14.4; 14.4-16.8; 16.8-19.2; 19.2-21.6; 21.6-24. Eine Zeiteinheit umfasst dabei zwei Stunden und 24 Minuten: 0.00-2.24 Uhr; 2.24-4.48 Uhr; 4.48-7.12 Uhr; 7.12-9.36 Uhr; 9.36-12.00 Uhr; 12.00-14.24 Uhr; 14.24-16.48 Uhr; 16.48-19.12 Uhr; 19.12-21.36 Uhr; 21.36 Uhr-24.00 Uhr. So ist ein Tag in *nihilum album* strukturiert, unterteilt und rhythmisiert.

355 Vgl. Lenz 2017, S. 424.

Auffassung von Kunstwerken.³⁵⁶ Zum anderen bedienten sich bereits die alten Ägypter (im Gegensatz zu allen anderen Hochkulturen dieser Zeit) einer Dezimalzählung, obwohl sie den Tag ebenfalls in zwölf Stunden gliederten. Aber sie gliederten die Monate beispielsweise in dreimal zehn Tage.³⁵⁷ Die lange Geschichte Ägyptens mit seinen unterschiedlichen Kulturen, die sich dort entwickelt und angesiedelt haben, hat überdies zu einer Parallelität unterschiedlicher Zeitrechnungen geführt, die auch im Alltag sichtbar wird: „Große ägyptische Tageszeitungen der Gegenwart tragen im Kopf drei Tagesdaten in vier Formen.“³⁵⁸ Neben der gregorianischen und der muslimischen Zeitrechnung findet sich bei den Kopten auch noch die altägyptische. Dieser bemerkenswerte Umstand suggeriert mir, die Zeit in der Summe aller Zeitrechnungen zu erblicken.

Noch bemerkenswerter als diese Parallelität auf der Ebene der faktischen Zeitrechnungen ist ein Hinweis auf zwei unterschiedliche Zeitmodelle, die sich anhand des Blicks auf das alte Ägypten zeigen. Die heutige Äquivalenz der Zeiteinheiten (Stunden zu gleicher Länge) ist der Antike fremd. Die Messung der Stunden erfolgte durch Sonnenuhren, deren Lauf den unterschiedlichen Tageslängen der vier Jahreszeiten zu folgen hatte³⁵⁹ – allerdings variieren die einzelnen Vierzeiler in ihrer Länge nicht. Und so stehen dieser Zehnerinteilung die Zwölfeinheiten gegenüber, die – wie erwähnt – auch schon bei den alten Ägyptern und anderen Hochkulturen dieser Zeit gebräuchlich waren. Hingegen lässt sich die Einteilung des Tages in zehn Einheiten als Chiffre für den arithmetisch symmetrischen Tages- und Nachtzeitenrhythmus (oder: „Nacht und Tag.“³⁶⁰) auffassen. Denn die

356 Peter Szondi hat in seinem programmatischen Traktat „Über philologische Erkenntnis“ Kunstwerken diesen Anspruch auf Singularität zugeschrieben: „Kein Kunstwerk behauptet, daß es unvergleichbar ist (das behauptet allenfalls der Künstler oder der Kritiker), wohl aber verlangt es, daß es nicht verglichen werde. Dieses Verlangen gehört als Absolutheitsanspruch zum Charakter jedes Kunstwerks, das ein Ganzes, ein Mikrokosmos sein will [...]“ (Szondi 1978, S. 276) Gerade die Ganzheit des Kunstwerks steht in Eggers Werken immer wieder in Frage.

357 Vgl. Vogtherr 2012, S. 25; Lenz 2017, S. 200.

358 Lenz 2017, S. 202.

359 Vgl. Lenz 2017, S. 402.

360 3.22.8. Diese augenfällige Umkehrung der Redewendung ‚Tag und Nacht‘ macht zudem auf eine weitere historische Form der Zeitrechnung aufmerksam. Die Germanen zählten nämlich im Gegensatz zu anderen Kulturen anstelle von Jahren die gefährvollen Jahreszeiten, d. h. die Winter. So zählten

9.15.1

Ich ging lautlos
und umlief
Rinden die gekerbten
Fällbäume – im Bogen.

Karsthag-
Hungerwände,
die gefrorenen
Dürst-Farne.

Mohnkragen
an den Handärmel-
Rändern, Perlen und
Bändern.

Ich saß bis
zum Trost
in Zupfgras
und Blumen.

Wo ich
lauschte, alles
war Rauschen
und traurig.

Wie die Reben
weinen und Birken
mit ihren
Kleb-Blättern.

Zu Murmeln
verstummt ist
und vergißt
die Bastblume im Buch.

108

Wie Pfingst-Rosen
Klatsch-
blaß verkleideten
den Winter.

Das blanke
Antlitz, die
Kiesfluß-kla-
ren Stirn-Augen.

Ich buk und
knete Kuchen
mit Siebmehl
vielen Öl.

Aus-
gebolbte,
junge
Zwiebeln.

Und Milch-
Lab-Blasglasfenster
klirrten Licht-schal'gt
die Millionen Nebel.

Schütternes
Nist-Gras lag und spirrte
braun (Distel-grau)
dort, auseinander.

Ich hab Kämmerchen
zu sterben aus Stern-
ornamenten und Moos-
Schlofern (und Torf).

Über mit g'sicht-
Hüls bedecktes
Angehexe unverschabter
Schäläpfel (welche Welt).

Den Schöpf-Teppich't
aus Sumpftot-
Wassersternwrasen
auffluchen und Flöhe.

In Messer-Mondsicheln
blühendere
Schwimm-Inseln tausender
Stichel (als Gräser).

Ich kam
Sirr-Flügel-
Drüsen als
Klang-Libelle zur Welt.

Wie Kuckucks-
Blüten der gelben
Sumpfpuppe
in Buchten.

Linseln aus
Schwemmbächchen
lug'en goldenere noch,
Hauchaugenknöbbs'chen.

9.17.6



Ästiger noch Blüten-
Igel-Kolben-
der so Kalmus-
Wachzapfen.

Platsch-platsch-Blüten
Tuschpfosten die Fluorbeer-
Feder-Zungen'd
und Muttern.

Als
gedarrte Nichtbirken
im Riedgras
verödeten, Getreide.

Zehn Regenjahre
habe ich
Zauber
erkauft und vertan.

Stech-Felsen in Steinpelz-
Scheffeln Schraffuren
Blatt-nackt fast schon
als Schrammenwald.

Dreißig Borsten-Dresser
und einer, der flegelte
die Tann-Garben Pfinz-
Fransen und Zunn'gen.

Abb. 2: Raster von *nihilum album*.

Gesamtzahl der Minuten eines Tages – $24 \times 60 = 1440$ – verteilt sich auf zehn Einheiten – $1440 : 10 = 144$ – und diese Zahl wiederum ist das Quadrat aus Tag (zwölf Stunden) und Nacht (zwölf Stunden): $12 \times 12 = 144$. Fast scheint es, als liesse sich die Zehnereinteilung wieder auf eine Zwölfereinteilung

sie auch Nächte statt Tage (vgl. Lenz 2017, S. 393). Der Möglichkeit einer Summe aller Zeitrechnungen gesellt sich damit also noch ein weiteres Element hinzu. Dieser eigenwilligen Wendung – „Nacht und Tag“ – steht jedoch auch die bekannte Wendung „Tag und Nacht“ (1.5.10) gegenüber.

9.17.7

Mein Kammboot-
kahn hat einen
Rücken ohne Bauch
und Ruder-Gaube.

Ich Hüttenicht,
ich atme keine
Stauch-Häufchen
Staub vom Fällsplitt.

Meine Ell-
bögen waren mein
Waldkissen, und Kos-
Polster't wollene Zöpfe.

Ach, in mein
Stechapfel-Gesicht
hast du
gebissen?



Nie tritt ich
Tau und Tag
husein
ins freie Bruch.

Nachwach
das Gelächter der
Habergeiß
Miechten und Fauchen.

Merkspecht,
der nach Mecker-Regen
schickt, Tanzkitzfüße
Ziegen und Rügen.

Bis zur Brust
plunderne Halm-
Flitterbüschel
mit Frühreif.

Der Plag-Wind
ist ein günstiger
Güntel
(und Jodelkobold).

Ich blickte die Segel,
mächtige
Takelage, von Stäte
angespannt im Unwind.

Ich hob die Ruder
mit Hut zu Trossen-
Bootsdollen Lumpen und
zwischen Rufen und Ufer.

Die Stelz-
Gänse gackern leise,
wo sich der Grasfilz
zwillt, schnalzt der Bach.

Mit Telleraugen
und Wollziegen
fortrollende
Hornborsten.

Balgsamt
gezappelt
lach ich
bis in die Knochen.



An den
Gischtschären,
wo der Bildstrom
Wirbelrichter treibt.

Saftige Klee-
bänder umwölkten
die Reiß-Fels'nen
Einschnitte.

Ich habe mich geirrt;
die Springflut
dampft
wrasende Knötchen.

Der Strom
splittert Eis-
scharend vorüber
in Schramm-Rascheln.

Die Zwirn-
Schwimmschnüre
vertörnen dreifach
auseinanderfingernd.

9.20.1

Ich bin
ein feingezopftes Netz
über den abstepp-Feldern
über Ähren und Meer.

Tangwald
große, Weizen-weisz'
Garben schären
sich vom Meer (auf).

Klatsch-
Flammen
Schaumflut
unter Atem.

Der Himmel
zischt und
zerpfückt mit Blicken-
Lichtbläschen.

Es dauert
nimmerlang, daß
Moorrauch aufraff't,
zu Holm kroch.



Im Gewirr
dunkler Klumpen
gurten
Sturmlos Schlummer.

109

zurückführen. Immerhin heisst es mitten in dieser Zehnereinteilung urplötzlich: „Schlag zwölf“³⁶¹.

Entgegen dieser bereits zur Gewohnheit gewordenen vertikalen Bewegungslogik des Lesens von Gedichten eröffnet sich in *nihilum album* aber noch eine andere. Zwar suggeriert die gewöhnlich den natürlichen Zahlen entlang fortschreitende Paginierung, dass der herkömmlichen Bewegungslogik zu folgen sei. Schliesslich wird von oben nach unten zuerst eine Seite

gelesen, sodass bei Gedichten normalerweise die vertikale Bewegung meist weit grösser als die horizontale ist. In der Horizontalen findet sich oft viel weisser Raum.³⁶² Im Fall von *nihilum album* fehlt diese eindeutige Teilung von beschriebenem Papier und weissem Raum. Die Vierzeiler sind gleichmässig – einem Raster von vier Spalten und sieben Reihen entsprechend – auf der Seite verteilt. Und so ergibt sich bei aufgeschlagenem Buch eine Fläche von zwei Seiten, über welche die einzelnen Vierzeiler gleichmässig verteilt sind: acht Spalten und sieben Reihen. Wenig erstaunlich lässt sich dementsprechend auch die Leserichtung ändern – ins Auge springt, dass die Zehnereinteilung auch so bestehen bleibt. Ständig fortschreitendes Lesen entlang der obersten Reihe ergibt über alle Seiten hinweg ebenfalls eine Zehnereinteilung.³⁶³ Und auch wenn die Gewohnheit vorgibt, Gedichte

362 Ohne auf eine mögliche Bedeutung einzugehen, will ich behaupten, dass Stéphane Mallarmés *Coup de dés* das herausragende historische Beispiel für die Verschiebung der Gedichte hin zur Schrift und damit zur Räumlichkeit darstellt. Zwar scheint der *Coup de dés* auf den ersten Blick räumlich zerstreut und nicht räumlich gefasst (vgl. Mallarmé 1945, S. 459-477). Dennoch bilde(t/n) die weisse(n) Buchseite(n) die Begrenzung und damit das Kriterium dieses Gedichts – im Gegensatz zu den traditionellen Kriterien Reim und Metrum. Damit definiert sich der Vers nicht mehr über ein inneres Kriterium wie Metrum oder Reim, sondern über sein Verhältnis zum Raum.

363 Die spezifische mathematische Struktur des Buches ermöglicht dies. Beim Grenzfall von einer Reihe pro Spalte geht die vertikale Ordnung gänzlich in die horizontale über. Und beim Grenzfall von elf Reihen pro Spalte bestünde die erste Reihe bloss noch aus den viergliedrigen Figuren, welche einen Tag vom anderen trennen, sodass die horizontale Ordnung verschwände. Abgesehen von diesen beiden Grenzfällen überlagern sich die vertikale und die horizontale Ordnung jedoch in jeder Anordnung. Nach elf Seiten oder 44 Spalten (das kleinste gemeinsame Vielfache von Seitenzahl, 11, und Spalten pro Seite, 4, ist 44) wiederholt sich die Anordnung wieder, sodass sich ein Muster bildet. Und immer nach elf Spalten oder 70 Vierzeilern (mit sieben viergliedrigen Figuren zur Unterbrechung) befindet sich die viergliedrige Figur wieder in der ersten Reihe (Spaltenzahl, 11, multipliziert mit der Reihenzahl, 7, ergibt 77 oder „Siebenundsiebzig“, 5.30.9, „sieben und siebenzig“, 6.1.3). Diese Muster decken sich jedoch nicht mit der Einteilung nach Monaten, womit sich auch hier wieder zwei Ordnungen überlagern. Denn die beiden Muster teilen das Jahr entweder in Einheiten von elf oder in Einheiten von sieben, während das Jahr jedoch in zwölf unregelmässige Einheiten (Monate) unterteilt ist. Zwar scheinen in der Unterteilung von Einheiten in sieben die 52 Wochen des Jahres ($7 \times 52 + 1 = 365$, wie die Tage im Buch stehen – auf der letzten Seite beginnt

von oben nach unten zu lesen, so stellt *nihilum album* demzufolge die Notwendigkeit bzw. Gewohnheit einer vertikalen Gedichtlektüre zumindest in Frage. *nihilum album* untergräbt dadurch den strengen Wechsel der Richtungen beim Lesen von Gedichten. Ständig besteht die Versuchung, von rechts nach links zu lesen (und es scheint im Übrigen auch gut möglich, das Buch in umgekehrter Richtung von hinten nach vorne zu lesen – oder überhaupt richtungslos von Vierzeiler zu Vierzeiler, von Tag zu Tag, von Monat zu Monat springend). Die zeitliche Struktur, die gemeinhin als linear fortschreitende Sukzession mit eindeutiger Richtung vorgestellt wird, geht in eine planare Struktur über: der in sich gefaltete zweidimensionale Raum der Buchseite im ganzen Buch.³⁶⁴ Und die Zeit erscheint als richtungslose Ausdehnung. Den Lesenden bleibt überlassen, sich in einem eher vertikalen

eine neue Woche. Das Buch, da es kein Schaltjahr darstellt, beginnt also mit demselben Tag, mit dem es auch aufhört.) durch, doch sind diese in der Zählung am oberen Seitenrand nicht angegeben.

- 364 Die Übertragung zeitlicher in räumliche Strukturen zur Veranschaulichung der Zeit drängt sich offenbar auch im Reden über die Zeit im Allgemeinen auf. Neben alltagssprachlichen Überblendungsphänomenen, wie sie auch in *nihilum album* – bspw. „Am Abend“ (2.3.8) – auftreten, wird Zeit meist mittels räumlicher Terminologie beschrieben. So umreißt bspw. der Sammelband *The New Theory of Time* von 1994 gleich zu Beginn seine Problematik als Frage nach dem „ontological status of events that occupy different temporal locations [Hervorhebung F.S.]“ (Oaklander/Smith 1994, S. 1) Historisch reicht diese räumliche Redeweise von Zeit weit zurück und scheint sich auch wenig verändert zu haben, verweist die „location“ doch auf nichts anderes als einen Punkt. Denn bereits Aristoteles, so Andrea Falcon im *Companion to the Philosophy of Time*, nimmt bei seinen Überlegungen zur Zeit die räumlichen Entitäten Linie und Punkt zu Hilfe (vgl. Falcon 2013, S. 49), wobei sich die Verbindung von Zeit und Raum immer stärker – auch sachlich und nicht nur verbal – herausstellt, hält doch Eric Schliesser ebenfalls im *Companion to the Philosophy of Time* zu Newtons Zeittheorie fest: „But while, thus, true time clearly has a separate status from God, there is an ontological sense in which God’s existence is more fundamental than the existence of time because in virtue of existing everywhere, God «constitutes» duration (and in virtue of existing always God constitutes space).“ (Schliesser 2013, S. 94) Fluchtpunkt dieser Linie bilden dann Entwicklungen in der neueren Physik wie bspw. die Relativitätstheorie, wie – ohne an dieser Stelle inhaltlich darauf eingehen zu können – sich anhand des Inhaltsverzeichnisses des *Companion to the Philosophy* bspw. mit dem Beitrag „Time in Classical and Relativistic Physics“ von Gordon Belot (Belot 2013) zeigt.

oder eher horizontalen Jahr zu bewegen, sodass sich das Jahr auch erst in der Lektüre als solches oder anderes Jahr konstituiert.³⁶⁵

Die bisherige Beschreibung hinsichtlich Raum und Zeit folgt gewissermaßen einem Paradigma von Objektivität, als liesse sich *nihilum album* rein äusserlich betrachten und bestimmen.³⁶⁶ Die Analyse zielt auf die Struktur der Lektüre unabhängig von einer bestimmten Lektüre. Aufgrund des Umstands variabler Lektüren ergeben sich zwei unterschiedliche Blickwinkel. Im Ganzen, d. h., in der Summe aller Lektüren³⁶⁷ erscheint die einzelne Lektüre als Gerade bzw. als Zeitstrahl – entsprechend einer gewöhnlichen Zeiterfahrung von Sukzession. Die Wahrnehmung während der Lektüre wird eine gerichtete Sukzession synthetisieren und einen Vierzeiler nach dem anderen in den Blick nehmen. Im Einzelnen können diese Lektüren aber ganz unterschiedliche Gestalt annehmen: Die Formen reichen dabei von den beiden Grundrichtungen – vertikale und horizontale Linie – bis zu ausgefallenen Schlangenlinien, die eher einer zyklischen Zeit gleichen. Die Verortung fällt schwer und Zweifel stellen sich ein: „Vielleicht / sagte ich das Frühere / oft später, und vielleicht / das Spätere früher.“³⁶⁸ (Abb. 3)

nihilum album bildet, zusammengesetzt aus Buch und Lesenden, ein (in sich geschlossenes?) System der Lektüre.³⁶⁹ Die beiden Perspektiven – aus-

365 Vgl. für eine detailliertere Analyse Schwitter 2019a.

366 An dieser Stelle überkreuzen und treffen sich womöglich die produzierende und die analysierende Sicht auf den Gegenstand. Beide Positionen sind dem Gegenstand selbst entzogen, auch wenn der Gegenstand ohne diese beiden Perspektiven undenkbar ist. Im narratologischen Schema (vgl. Rimmon-Kenan 2003, S. 87) fungiert der echte Autor als abgetrennte Instanz – ebenso könnte der Wissenschaftler abgetrennt werden, sofern er alle möglichen Lektüren in den Blick nimmt.

367 Unter der Annahme, die Vierzeiler seien tatsächlich beliebig kombinierbar, ergibt sich die astronomische Zahl von 3650!, was durchschnittliche Rechenmaschinen mit ∞ beziffern. Zur besseren Vorstellbarkeit: 10! ergibt 3.628.800 Kombinationsmöglichkeiten. $3650! \approx 2.368 \times 10^{11419}$ (berechnet mit: <http://www.wolframalpha.com/>, zuletzt besucht: 02.01.2020).

368 6.29.6.

369 Dieser Befund trifft zwar in jedem Fall von Lektüre zu – unabhängig davon um welche Art Text es sich handelt. Allerdings macht *nihilum album* diesen Umstand weit deutlicher, wenn auch nicht vollends explizit. Eine Bemerkung zur Lektüererfahrung will ich an dieser Stelle jedoch anführen: Die beiden Extremvarianten – vertikal oder horizontal – haben sich in der konkreten Lektüre als schwer durchzuhalten erwiesen. Das Springen von Tag zu Tag drängt sich fast unausweichlich auf. Die systematische Lektüre von vorne nach hinten

anderer Seite her erreichten Tag-und-Nacht-Gleiche im Frühling und im Herbst. Die Äquivalenz, die in der heutigen Zeitrechnung tragend ist, lässt dieses periodische Wiederkehren in den Hintergrund treten. Stattdessen bleibt die bloße Zahl, mit welcher ein Datum versehen ist – und aufgrund dieser Zahl unterscheidet sich auch ein Datum vom anderen. Eine solche Vorstellung war bspw. dem bereits erwähnten alten Ägypten unbekannt. Vielmehr erweist sich das damalige Zeitverständnis gegenüber unserem um eine Dimension erweitert, indem Zyklizität und Sukzession verbunden wurden: „Wenn aber ein Jahr, der größte ihnen bekannte Zyklus, abgelaufen ist, weicht es nicht dem nächsten. Dem Jahr folgt kein neuer Abschnitt von Zeit, sondern die Zeit selbst beginnt von neuem. Deshalb bedeutet das ägyptische Wort für Jahr >das sich verjüngende<. Die vergehende Stunde und das sich verjüngende Jahr bringen zwei entgegengesetzte Aspekte von Zeit zum Ausdruck.“³⁷⁰

Nicht nur diese unterschiedlichen Ordnungen zusammen, sondern auch diese ‚reine Zeit‘ ergeben vielleicht so etwas wie „die ganze Zeit.“³⁷¹ Unter diesen Voraussetzungen entsteht, da auch noch die makro- und mikroskopische Perspektive in Betracht gezogen werden müssen, eine multipolare Spannung: Es gibt demnach „in der Zeit“³⁷² „meine Zeit“ – ob „ich will“³⁷³ oder nicht – und es gibt darüber hinaus „die ganze Zeit“, die vielleicht alles umfasst – Zeit, die Summe der Einheiten einer möglichen Zeitordnung (z. B. derjenigen Zeitordnung in der ich mich befinde) sowie die Summe aller möglichen Zeitordnungen: „Ich schwamm lange / und eine kurze / Spanne um Spanne / und Zeit noch dazu.“³⁷⁴ Als LeserIn erzeuge ich also nicht nur eine bestimmte Zeitordnung und treffe dadurch eine Entscheidung, ich entscheide mich auch zu lesen (mikroskopische Perspektive) oder zu schauen (makroskopische Perspektive) – mithin den Raum konkret oder abstrakt Schritt für Schritt zu zeitigen.

Diese Spannung lässt sich auch so beschreiben. Auf der einen Seite bringt die absolute Zeit alles zum Verschwinden: „Nichts / hat sich verändert, / nichts bewegt sich / die ganze Zeit.“³⁷⁵ Die absolute Zeit scheint fast gleichbedeutend mit dem „Nichts“, da sich Zeit an der Veränderung bzw. an der

370 Lenz 2017, S. 198.

371 6.14.2.

372 12.18.10.

373 2.10.2.

374 4.12.9.

375 6.14.2.

Bewegung misst. Auf der anderen Seite: „Nie im Leben / ragten Habichte / (sie bach'sten) / Keime *in der Zeit*.“³⁷⁶ Zwar sind die Keime in der Zeit, doch wird Zeit auch erst aufgrund dieser Keime manifest, sodass vielleicht das Wollen der eigenen Zeit ebenso zur Bedingung von Zeit (Bewegung) wird, wie die ganze Zeit zur Bedingung der eigenen Zeit (Rahmen, Raum). Und nichts lässt das Keimen der Zeit vielleicht mehr hervortreten als diese solitäre Wendung am Anfang eines Vierzeilers: „Ich begann“³⁷⁷. Das Auseinandertreten der Zeit findet sich ebenfalls treffend: „Ich zog die ganze / Zeit“³⁷⁸. Ob sich dieses Auseinandertreten bloss auf die eigene und die ganze Zeit bezieht, oder ob damit auch das Auseinandertreten in der Zeit angesprochen ist, muss ich vielleicht im Vagen lassen. Jedenfalls zerfällt auch die eigene Zeit in unzählige Keime und muss mühsam zusammengehalten werden: Vierzeiler für Vierzeiler in einer unüberschaubaren Fülle von Dingen und Begebenheiten. Dementsprechend kann ich auch nicht eindeutig feststellen, welche Ordnung zwischen den einzelnen Vierzeilern herrscht – wie sich der einzelne Vierzeiler zum „ganzen Tag“³⁷⁹ verhält. Ist ein Vierzeiler eine Einheit für sich, ist ein Tag die primäre Einheit oder doch der Monat – erst das Jahr, das doch auch bloss eines unter vielen ist? Mithin liesse sich die Frage stellen: Ist ein Tag nun in zehn Einheiten unterteilt oder zusammengefasst? Teilt sich ein Element in Elemente oder fügen sich Elemente zu einem Element zusammen?

Diese Annäherung an eine *grundlegende* bzw. planare Zeit (im Gegensatz zum gerichteten Zeitstrahl), welche in *nihilum album* zur Darstellung gelangt, kann ich auch an anderen Eigenheiten des Buchs aufzeigen. So wechselt – gewissermassen auf der Mikroebene – zum einen die grammatische Zeit nicht nur innerhalb eines einzigen Vierzeilers oder sogar einer Zeile, sondern auch innerhalb eines Tages und von Tag zu Tag. In keinem Fall erschliesst sich mir der Grund für diesen Wechsel aus dem Geschilderten. Dies lässt sich auf dem engen Raum einer einzigen Doppelseite (z. B. Seiten 92/93) bzw. der noch unmittelbar vorangehenden Seite (S. 91) belegen. Eine einzelne Zeile: „schießen und verzapfen.“³⁸⁰ Ein einzelner Vierzeiler: „Der Rosthund / trifft den Becher / und riß mir / den Daumen wund.“³⁸¹

376 12.18.10.

377 11.27.1.

378 11.15.1.

379 3.28.7.

380 8.8.8.

381 8.8.7

Beide Belege spielen sich im selben Tag ab. Ein weiteres besonders vielsagen- des Beispiel auf derselben Seite: „Da war / nichts als Erde, / ich werde bers- ten / zu Blume und Uchten.“³⁸² Die Gegenwart, ungesagt, scheint in diesem einzel- nem Vierzeiler schon eingefasst von Vergangenheit und Zukunft. Ein einzelner Tag beispielsweise 8.6: Mit jedem Vierzeiler wechselt die gram- matische Zeit von Zeitlosigkeit (8.6.1) zu Präteritum (8.6.2) zu Präsens (8.6.3) zu Präteritum und Präsens (8.6.4) zu Perfekt (8.6.5) zu Perfekt und Präter- itum (8.6.6) zu Präsens (8.6.7) zu Zeitlosigkeit (8.6.8 und 8.6.9) zu Präsens (8.6.10). Und von Tag zu Tag lässt sich das bspw. zwischen 8.3 (grammati- sche Zeit Präteritum mit einem kurzen Einschub im Präsens) und 8.4 (gram- matische Zeit Präsens mit einem kurzen Einschub im Perfekt, 8.4.4) bele- gen. Und dennoch bewegt sich auch *nihilum album* in der gewöhnlichen Zeitrechnung. Denn anders liesse sich kaum sagen: „Vor Wochen...“³⁸³ oder „Nach Tagen...“³⁸⁴.

Zum anderen ziehen sich auch – nach landläufiger Sicht – widersinnige, absurde oder zumindest unklare Angaben zu den Jahreszeiten durch das ganze Buch. Manchmal stimmen diese Zeitangaben zwar mit der Zeitrech- nung überein. So heisst es beispielsweise am dreizehnten Tag des Monats Juni: „Im Juni ruften“³⁸⁵ oder auch am fünfundzwanzigsten Tag des Monats Juni: „... im Junigras.“³⁸⁶ Aber an anderer Stelle: „Schau nach dem / Septem- bermond / im Laub-blauen / Mispelbaum.“³⁸⁷ – und dies, obwohl es gemäss der Zeitrechnung Dezember sein müsste. Natürlich wäre es auch denkbar, dass das Jahr verschoben ist. Dann würden jedoch die nach der landläufigen Zeitrechnungsangabe die übereinstimmenden Jahreszeiten nicht mehr korrekt sein. Umgekehrt ist plötzlich mitten im Juni von Frost und Schnee die Rede: „Meine vor Frost / frierende Vorder- / Pfote / federt wie Schnee ab.“³⁸⁸ Ich kann es also drehen und wenden, wie ich will: Die Jahreszeiten und die Monate kommen in dieser gedichteten Welt durcheinander: „Spät, da tritt / das schwarze alte Lasttier / früh, da trat / das alte schwarze Lasttier.“³⁸⁹ In kürzester Zeit (innerhalb eines einzigen Vierzeilers) verkehren sich die

382 8.9.3.

383 7.2.9.

384 7.20.7

385 6.13.3.

386 6.25.7.

387 12.13.5.

388 6.19.8.

389 1.19.3.

Angaben. Das eigenwillige Zusammenspiel von Adverb und grammatischer Zeit erweist sich bei näherer Betrachtung zwar als wörtlich stimmig. Denn früher oder später ordnen sich durchaus entsprechend der grammatischen Zeiten, sodass beide zusammenpassen: Was später in der Zeit ist, muss, im Gegensatz zum Früheren, das im Präteritum steht, im Präsens stehen. Allerdings irritiert der Zeitenwechsel auf den ersten Blick. Und diese Irritation wird von der Inversion der Adjektive in den jeweils folgenden Zeilen ebenso unterstrichen und bestätigt wie von der Vertauschung der Zeitenfolge durch den ganzen Vierzeiler. Denn das Späte kommt erstaunlicherweise vor dem Frühen.

Da es sich bei *nihilum album* jedoch um 3650 Vierzeiler, welche die 365 Tage des Jahres in zehn Vierzeiler fassen, handelt, franst der Text am Ende aus und setzt umgekehrt auch an einem beliebigen *Ort* der Zeit ein. Nach der vertikalen Hierarchie ist er zwar fertig und lässt sich eben nach abgeschlossenen Gruppen von zehn ordnen. Nach der horizontalen Folge jedoch findet und verliert sich der Text in einem suggerierten grösseren Ganzen. Und selbst wenn die letzte Seite gänzlich beschrieben wäre, was die vertikale Logik wiederum durchbrechen würde, hörte der Text doch nicht mit einer abgeschlossenen Gruppe von zehn Vierzeilern auf, so würde das die horizontale Logik nicht komplettieren. Nur so scheinen auch hinausweisende Zeitangaben möglich: „Acht Jahre / litt mein Wallach“³⁹⁰.

Insgesamt eröffnet *nihilum album* nicht nur die Möglichkeit zu verschiedenen Lektürevarianten, da die Richtung der Zeit (vertikale oder horizontale Verknüpfung der Vierzeiler) nicht eindeutig vorgegeben ist, sondern *nihilum album* spricht auch eine ganze Reihe von Zeitvorstellungen und -rechnungen an. Genauso wie beim Raum stellt sich die Frage nach einer absoluten Zeit (Kontinuität) und ihrem Verhältnis zu einzelnen Zeit(rechnung)en (Diskontinuität). Ist die Zeit eine oder zerfällt sie in Zeiten?

390 2.12.10.

Zwischenebene

3. Element: Gegenwart – Vergangenheit und Zukunft

Da war
 nichts als Erde,
 ich werde bersten
 zu Blume und Uchten.³⁹¹

Die Gegenwart ist schwer einzukreisen. Sie entzieht sich – macht am deutlichsten, wie schwer die Voraussetzung – Zeit und Raum – zu fassen sind, die *nihilum album* ausstellt. Und dennoch. So will ich erneut beginnen: Zwei unterschiedliche Ordnungen ermöglichen und ergeben die Gegenwart, sofern ich mir die Gegenwart als lebendige, d. h. erlebte, Gegenwart vorstelle.

Im Gegensatz dazu stelle ich mir zur Verdeutlichung die ewige Gegenwart als gänzlichen Stillstand vor, als absolute Veränderungslosigkeit – vielleicht träte diese ewige Gegenwart ein, würde die Temperatur auf 0 Grad Kelvin sinken und jegliche Bewegung verunmöglichen. Sie böte nicht einmal mehr *Raum* für Harfe spielende Engel auf bauschigen Wölkchen. Jegliche Tätigkeit, und so auch das Harfenspiel, wären aus ihr verbannt und keine Töne drängen von den Saiten bis zum Ohr, so kurz die Distanz vom einen zum anderen auch wäre. Meist bleibt diese Gegenwart bei der Vorstellung eines Bildes – bei mitten in der Bewegung angehaltener Zeit – stehen. Aber es wäre auch kein Auge, das Bild zu sehen. Kein Organ vermag ohne seine Funktion Organ zu sein. Und eine Funktion ist der Übergang vom einen zum anderen – und nicht einfach ständig dasselbe.³⁹² Diese Gegenwart wäre

391 8.9.3.

392 Im mathematischen Sinn gewährleistet eine Funktion den Übergang von einem Zahlbereich in einen anderen. Bemerkenswerterweise steht dieser Terminus „Synonym“ für „Abbildung“ (vgl. *Lexikon der Mathematik*, Bd. 2, S. 200). Mit Hilfe einer bestimmten Übergangsregel bildet sich also eine Zahl im einen Bereich im anderen Bereich ab. Oder anders ausgedrückt: Zahl x aus dem Bereich p kommt als Zahl y im Bereich q zur Darstellung. Kaum zu übersehen ist die platonisch-metaphysische Konnotation dieser Begriffe, ist doch im Zusammenhang der Abbildung auch von „Definitions- oder Urbildbereich“ und „Werte- oder Bildbereich“ die Rede. Betrachtet als Regel bzw. als „Abbildungsvorschrift“, und nicht als resultierende Menge von Beziehungen bzw. als „Zuordnung“ oder als „Graph“ (*Lexikon der Mathematik*, Bd. 1, S. 2), ist die Funktion darüber hinaus kaum eigenständig, sondern wirkt als

nicht einmal ein blosses Alpha und schon gar kein Alpha und Omega. Sie wäre eher mathematisch, als dass sie einem ewigen Leben nach dem Tod nahe käme. Sie wäre vielleicht wirklich: null und nichts.³⁹³

Mittel in einem Kontext, was auf die aussermathematische Bedeutung verweist, wonach dem Duden gemäss eine Funktion – in Form einer „Tätigkeit“ als „Arbeiten“ – ein „Amt oder“ eine „Stellung, die jemand in einem größeren Ganzen hat“, bezeichnet (<https://www.duden.de/node/51927/revision/51963>, zuletzt besucht: 20.01.2020).

- 393 Das Nachdenken über das Verhältnis von Zeit zu Ewigkeit bzw. Zeitlosigkeit und Unendlichkeit hat eine bewegte Geschichte von Hierarchisierung und Parallelisierung – eine Geschichte, die ich an dieser Stelle bloss illustrativ im Zeitraffer angefangen bei Aristoteles' Überlegungen zu Zeit und Bewegung wiedergeben möchte. Die Bindung der Zeit an Bewegung ist ein altes Konzept. Aristoteles kritisierte jedoch die vorsokratische Identifikation von Zeit mit Bewegung und stellte Zeit als Aspekt von Bewegung bzw. Veränderung heraus (vgl. Falcon 2013, S. 51), wodurch Zeit als Zahl sich verselbständigte und bereits bei Aristoteles, aber auch später bei den Neoplatonikern, zu einer Art Mass werden konnte. Die Zeit fungiert dabei als Mass des Werdens, umgekehrt misst sich – in Ergänzung dazu – das Sein an der Ewigkeit (vgl. Steel 2001, S. 6). Über die numerische Ordnung der Zeit erscheint gemäss Platon das Werden als Abbild des Seins (vgl. Steel 2001, S. 4). Diese hierarchische Ordnung von Zeit und Ewigkeit zieht sich auch durch das Mittelalter hindurch, wobei die – eher atemporale als omnitemporale – Ewigkeit Gott zukommt (vgl. Porro 2001, S. 131), während der Mensch als veränderliches Wesen nach der Doktrin von Augustinus die Zeit psychisch in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft unterteilt (vgl. McGinnis 2013, S. 78), womit Zeit durch die Schöpfung entsteht – und demzufolge endlich ist. Dagegen erweist sich die Ewigkeit weniger als momentanes Standbild bspw. nach abgelaufener oder bei angehaltener Zeit, denn im Sinn des antiken Seins als eine Art unveränderlicher (und unendlicher) Totalität. Diese Zeitlosigkeit wurde von Boethius und im Anschluss daran in der Scholastik als *nunc stans* – ewiges Jetzt im Gegensatz zum fließenden Jetzt – beschrieben (vgl. Anzulewicz 2001, S. 92; Bianchi 2001, S. 543). Besonders kontrovers wurde diese Gegenüberstellung aufgrund der Frage nach dem Schöpfungsakt, den die Antike so noch nicht kannte (vgl. McGinnis 2013, S. 73). Denn Gott müsste seinen Zustand ändern, wenn sich bezüglich der Schöpfung ein Vorher und Nachher unterscheiden liesse – mithin Zeit schon vor der Schöpfung wäre. Die Frage richtete sich also auf das Alter des Universums. Die Diskussion über die zeitliche Endlichkeit oder Unendlichkeit des Universums wogte in der Spätantike und im Mittelalter hin und her (vgl. McGinnis 2013, S. 73ff.). Giordano Brunos Kritik setzte genau an diesen Punkt an, indem er – entgegen der im

Die erlebte Gegenwart allerdings ist durchaus etwas. Sie ist sinnlich und bestimmt sich über die Sinne: über Perzeption und Affektion. – Gilles Deleuze und Félix Guattari haben den Zusammenhang von momentanem Erleben, von unmittelbarem Eindruck, und der material gebundenen, aber über das Materiale hinausgehenden Dauerhaftigkeit der Kunst in den Begriffen *Perzept* und *Affekt* gefasst. Was sich in der Kunst selbst erhält, ist ein „Komplex aus Perzepten und Affekten“³⁹⁴, der jedoch Unabhängigkeit von seinem realen Erlebnis erlangt, obwohl er auf ein reales Erlebnis zurückgeht. Letztlich stellt dieser Komplex eine Möglichkeit menschlichen Empfindens überhaupt dar. – Die Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung macht erlebte Gegenwart, ob sie nun in der Kunst *bewahrt* ist – sich als Möglichkeit explizit herausstellt und so erneuert werden kann – oder nicht. Diese erlebte Gegenwart zeichnet sich dadurch aus, dass wechselnde Sinneseindrücke immer neue Gegenwarten konstituieren – dass wechselnde Sinneseindrücke immer neue Gegenwarten konstituieren müssen, denn dieselbe Wahrnehmung ohne Veränderung wäre keine Wahrnehmung mehr: Sie wäre – schlicht. So als würde derselbe Betrachter ewig dasselbe Gemälde im

Grunde genommen rein terminologischen Lösung von Augustinus – aus konzeptueller Notwendigkeit heraus auch dem Universum Unendlichkeit zusprach, sodass sich Gott und Universum in einer Parallelisierung lediglich kausal, nicht aber temporal unterschieden (vgl. Granada 2001, S. 479). Eine Konsequenz dieser Überlegung besteht im Zusammenfallen von Bewegung und Ruhe bzw. von Dauer und Moment aufgrund des Umstands, dass sich Maxima und Minima im Unendlichen treffen (vgl. Granada 2001, S. 494). Mithin lässt sich so nicht mehr abschliessend sagen, ob sich im Universum tatsächlich etwas ereignet oder nicht bzw. in welche Richtung, auf welches Ziel hin sich das Universum bewegt – folglich richtete sich Brunos Verständnis der Zeit auch gegen die lineare christliche Eschatologie (vgl. Granada 2001, S. 480). Newton wiederum ging einen Schritt weiter und postulierte – der platonischen Vorstellung nicht unähnlich – eine absolute mathematische Zeit als Grundlage des Universums (vgl. Schliesser 2013, S 91; Granada 2001, S. 504). Diese Ansichten wurden später wiederum korrigiert, wobei mit dem Postulat des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik die Möglichkeit eines Gleichgewichtszustands im Universum, dem sogenannten Wärmetod von Rudolf Clausius (vgl. Carrier 2009, S. 74), auch das Standbild wieder ins Blickfeld rückt – auch wenn von Ludwig Boltzmann dagegen eingewendet wurde, temporäre Schwankungen nähmen dem Wärmetod dessen Brisanz und schlossen lokale Abweichungen, die bspw. sogar die Entstehung der Erde ermöglichten, nicht aus (vgl. Carrier 2009, S. 81-84).

394 Deleuze/Guattari 2000, S. 192.

Museum betrachten. Und wir gerieten darob wohl über die Zeit in Zweifel – die Verzweiflung dröger Langeweile böte vielleicht eine Ahnung davon. Selbst die beklemmende Filmkomödie *Groundhog Day*, die sich veränderungslose Unausweichlichkeit zum Thema gemacht hat, stellt die ‚ewige Wiederkehr‘ nicht als Stillstand, sondern als Wiederholung des immer selben Tages dar. Das mag ein Hinweis darauf sein, wie unvorstellbar der Stillstand tatsächlich ist. Und so ist die jeweilige Gegenwart getragen vom Augenblick und seinen von ihm unterschiedenen Vorgängern, die zu einer Reihe verschmelzen: ein Kunstwerk im Museum nach dem anderen. – Zeit ergibt sich unter diesen Voraussetzungen durch die Synthese von Augenblicken als Erinnerung, die im gegenwärtigen Augenblick kulminiert, sowie der induktiven Erwartung künftiger Augenblicke: Zeit als Punkt-Synthese und Induktion.³⁹⁵ Was hindert mich daran, vergangene Augenblicke aufzureihen und aus ihnen das Kommen weiterer Augenblicke zu folgern? Oder das Kommen weiterer Augenblicke wenigstens als nicht unplausibel anzunehmen? Am Ende des Tages, wenn die Nacht hereinbricht, hoffe ich immer noch auf einen weiteren Tag. Ich hoffe, dass die Sonne aufgeht.

Klassische Definitionen wie diejenige von Augustinus bestimmen die Gegenwart, das jetzt, als verschwindenden Zeitpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft. Beide, Vergangenheit und Zukunft, erscheinen dabei als ausgedehnte Zeit – als Dauer, während die Gegenwart darin bloss als

395 Zwar ist die Beschreibung der Zeit durch Punkte nichts Neues. Allerdings könnte sich dieser Blick auf die Zeit einer spezifisch neuzeitlichen Verhaltensweise verdanken. Eske Bockelmanns Versuch, in der Ausbreitung der Geldwirtschaft im 16. Jahrhundert einen historischen Grund für die Etablierung der Takt-Rhythmik ausfindig zu machen, zeigt, dass zumindest die Zeiterfahrung in den Künsten (v. a. in der Musik und bei Gedichten) auf einer subjektiven Leistung beruht. Die vordergründige Natürlichkeit der Takt-Rhythmik erweist sich dabei als „*Synthesis*“ (Bockelmann 2012, S. 52), die zwei Punkte nach unterschiedlicher Qualität zu einen Takt verbindet: betont/unbetont. Die Potenzierung dieser minimalen Zweiergruppe – mit der Folge der „Bildung musikalische[r] Perioden“ (Bockelmann 2012, S. 67) – lässt sich induktiv begreifen. Sie ist letztlich eine notwendige Konsequenz aus der elementaren Zweiergruppe, indem die Potenzierung immer eine bestimmte Anzahl von Punkten (2, 4, 6...) bzw. Takten (2, 4, 8, 16...) erfordert (Zur Illustration genügt dies ohne den Sonderfall der Dreier-Takte und -Potenzierung, was einer eingehenderen Besprechung bedürfte). Solange diese Zahl nicht erreicht ist, verlangt die Wahrnehmung – gewissermassen induktiv – Vervollständigung (vgl. Bockelmann 2012, S. 81ff.).

Zeitpunkt auftaucht, der sich zwischen Vergangenheit und Zukunft schiebt. Der Versuch, die Gegenwart zu fassen, löst diese jedoch in „progressiver Annhilation“³⁹⁶ auf. Der Versuch ihrer objektiven Bestimmung führt zum Verschwinden der Zeit. Augustinus zog daraus die Konsequenz, die Zeit müsse psychologisch begriffen werden.³⁹⁷

Zwei Ordnungen treffen aufeinander und ermöglichen Gegenwart: Dauer (Kontinuität) und Datum (Diskontinuität), Linie und Punkt. – So schreitet die Zeit von Jetzt zu Jetzt fort. Und zu beiden Seiten dehnen sich Vergangenheit und Zukunft – bis in alle Ewigkeit, sodass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geometrisch dargestellt einer Fliege gleichen: zwei Horizonte, die sich in einem Punkt zusammenziehen – zwei Parallelen, die sich zu Hyperbeln biegen und in einem einzigen Punkt berühren – ein senkrechter Kegelschnitt durch den Nullpunkt verlaufend, d. h. zwei sich kreuzende Geraden. Eine zunehmende Verengung des Möglichkeitsraums auf die Gegenwart hin und von der Gegenwart weg eine zunehmende Ausdehnung des Möglichkeitsraums. In der Gegenwart bleibt jeweils immer nur – als dieses eine Tatsächliche – der einzelne Punkt, der gleichermassen ohne Ausdehnung wie folglich ohne Richtung ist. Erst die Sukzession verbindet die Punkte zu einer Richtung. Die ganze Reihe von Punkten ist jedoch der Ausdehnung von Vergangenheit und Zukunft immer noch nicht gleich. Einzelne Momente sind nicht Vergangenheit und Zukunft und Vergangenheit und Zukunft sind nicht: die ganze Zeit. Und sie sind es doch – ergeben, aber nicht ohne die Gegenwart, in der Summe irgendwie das Ganze. Und zwar so, wie „eine Menge Zeit“³⁹⁸ dies sagt – gleichzeitig als mathematische Menge einer bestimmten Zahl von Punkten und als unbestimmte, ununterscheidbare Vielzahl im alltagssprachlichen Sinn.

Nicht Zeit, aber Gegenwart: Das ist vielleicht ein Erlebnis, aber jedenfalls eine Leistung am Rand des Denkens. Geistesgegenwart gilt nicht umsonst als Kunst.³⁹⁹ Die Gegenwart liegt zwischen Vergangenheit und Zukunft, ist

396 Jeck 1997, S. 181.

397 „Denn es sind diese Zeiten als eine Art Dreiheit in der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht: und zwar ist das Gegenwart von Verganem, nämlich Erinnerung; Gegenwart von Gegenwärtigem, nämlich Augenschein; Gegenwart von Künftigem, nämlich Erwartung.“ (Augustinus 1980, S. 643).

398 9.21.2.

399 Vielleicht unterscheiden sich da die Kunst und die moderne Wissenschaft. Descartes beginnt mit seinen Meditationen bei den Gegenständen, einem Stück Wachs (vgl. Descartes 1992, S. 53), um letztlich Raum und Zeit hinter sich zu lassen. Klarheit und Deutlichkeit eröffnen sich hauptsächlich im

selbst aber nicht von der Art wie Vergangenheit und Zukunft. Sie kann sich nicht als Ausgedehnte zwischen Vergangenheit und Zukunft schieben, wäre sie sonst doch selbst Vergangenheit oder Zukunft. Die Gegenwart selbst erzeugt jedoch in der Zeit erst Vergangenheit und Zukunft, indem sie einen Schnitt durch die ganze Zeit legt und, indem sie diese teilt, einen *Bezugspunkt* schafft. Es ist, als wäre die Gegenwart eben der Schnittpunkt zweier Linien. Auf diese Weise mag die Gegenwart auszurechnen sein. Ein beliebiger Punkt einer Kurve ist berechenbar. Eine Gleichung definiert die Kurve und für jedes *definiens* erzeugt die Gleichung das *definiendum*. Aber der eine Punkt, der in der Rechnung so klar definiert erscheint, ist nie zu finden. Der Punkt selbst ist unendlich klein. Mathematisch ist diese Gegenwart bloss mittels eines Tricks herstellbar – oder zu denken. Sie gibt zu denken, ohne aber abschliessend und eindeutig denk- oder vorstellbar zu sein.

Es ist, als unterlaufe die Gegenwart sich selbst. Denn ein Punkt besteht für sich allein. Er hat keine Ausdehnung, keine Dauer. Aber was keine Dauer hat, ist weder vorstellbar noch erlebbar. Das Erleben konstituiert sich im Kontrast. Und vielleicht ist das Erleben eben gerade nicht zu denken. Als mit mathematischer Präzision Gedachtes geriete das Erleben in die Nähe jenes skizzierten Standbilds.

Nur mittels der Infinitesimalrechnung, dem erwähnten Trick oder Kniff oder Kunstgriff, lässt sich so etwas wie ein Punkt in eine Linie überführen – und eine Linie wiederum in eine Fläche...⁴⁰⁰ Ein Punkt für sich allein

Denken an Gott. Die Hinwendung zur Materie und auch zu sich selbst trübt den Gedanken (vgl. Descartes 1992, S. 113). Gerade das anfänglich betrachtete Stück Wachs ist jedoch exemplarisch in der Veranschaulichung des Problems der Gegenwart. Denn das Stück Wachs verändert ständig seine Form und lässt sich nur so schwer fassen. Die Gegenwart, sofern sie bezogen auf Raum und Zeit ist, kann also kaum in der von Descartes erwünschten Klarheit und Deutlichkeit gefasst werden. Die erwünschte Eindeutigkeit erreicht Descartes lediglich in der Abstraktion – zuungunsten der Geistesgegenwart vielleicht.

400 Diese geometrische Ausgangslage ist das klassische Problem der Infinitesimalrechnung. Nicht nur befasste sich die Antike, insbesondere Archimedes, damit, sondern auch die neuzeitliche Anknüpfung an die antiken Vorläufer ging – bspw. in der Berechnung der Kreisfläche – von solchen Aufgaben aus. Dabei liegt die Annahme zugrunde, eine Figur liesse sich als Gesamtheit unendlich kleiner unteilbarer Teile bestimmen: „Indivisible sind unendlich dünne Gebilde, die eine Gesamtheit höherer Dimension bilden, z. B. bilden indivisible „Fäden“ zusammen eine Fläche. Durch Summation der Indivisiblen

bräuchte keine weitere Bestimmung – im Grunde genommen ist er absolut, während Vergangenheit und Zukunft bloss relative Entfernungen bezeichnen. Und die Absurdität dieser Rechnung zeigt sich, wenn sie in Worte gefasst wird: Der Abstand von zwei unmittelbar benachbarten Punkten auf einer Linie ist unendlich klein – er ist kleiner als klein, aber nicht gänzlich verschwindend – er ist also mehr als nichts, aber weniger als etwas. Dies lässt sich nicht mehr darstellen: Es finden sich keine Schauspieler, die ein solches Stück aufzuführen in der Lage wären. Und nur unter dieser Voraussetzung verschmelzen Linie und Punkt. – Die Gegenwart bestimmt sich über ihr Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft. Der Punkt definiert sich über die Strecke. Und die Strecke definiert sich über den Punkt. Der Übergang von der einen Ebene auf die andere, von der einen Dimension in die andere bleibt rätselhaft und dennoch manifest. Und die Gegenwart selbst droht dem Denken endgültig zu entgleiten.⁴⁰¹

kann man Flächen und Volumina berechnen.“ Analog dazu lässt sich eine Linie, ein Gebilde mit einer Dimension, als Summe unendlich kleiner unteilbarer Punkte, ein dimensionsloses Gebilde, begreifen. Bemerkenswert ist jedoch, dass die geometrische Fassung des Problems zwar eine gewisse Anschaulichkeit ermöglicht, jedoch „so vage“ ist, dass sie nicht weiter entwickelt und verwendet werden kann. Dieser Umstand führte in der Geschichte der Infinitesimalrechnung zu einer Transformation, da die Notwendigkeit deutlicher wurde, „die geometrische Form infinitesimaler Betrachtungen zu verlassen und algebraisch-rechnerische Methoden einzuführen.“ Leibniz gelang dabei insofern der Durchbruch, als er einen Kalkül aufstellte, der „sehr viel leichter zu handhaben“ war als der parallel dazu entstandene Kalkül Newtons. (vgl. *Lexikon der Mathematik*, Bd. 2, S. 283/284) Bezeichnend ist auch hier die Kreuzung bzw. Komplementarität zweier Ordnungen: Geometrie und Algebra. Die Aufteilung der konkreten Gesamtheit – bspw. der Kreisfläche – in unendliche dünne Gebilde ist nicht darstellbar, sie muss indirekt errechnet werden. Nutzbar ist also – paradoxerweise – nur die Abstraktion des geometrischen Problems, seine arithmetisch-algebraische Fassung in Zahlen.

401 In besonders „überzeugender Weise“ hat diese „progressive Annihilation der Zeit“ (Jeck 1997, S. 181) Augustinus dargelegt: „Und auch die einzelne Stunde selbst läuft in flüchtigen Teilchen ab: was von ihr entflohen ist, ist ‚vergangen‘, was von ihr noch übrig ist, ist ‚künftig‘. Könnte man irgendwas von Zeit sich vorstellen, so winzig, daß es gar nicht mehr sich teilen läßt, auch nicht in Splitter von Augenblicken: solche Zeit allein wäre es, die man ‚gegenwärtig‘ nennen dürfte; sie aber fliegt so reißen schnell von Künftig zu Vergangem, daß auch nicht ein Weilchen Dauer sie dehnt. Denn sowie sie sich ausdehnt,

Vielleicht, so legt diese Rechnerei nahe, stellt sich Gegenwart also als etwas Gemachtes heraus – gemacht wiederum aus einem Gemachten: Zeit – als Synthese von einzelnen *Zeitpunkten*. Etwas Gemachtes, aus dem sich hinsichtlich dieses Gemachten die Gegenwart *ableiten* lässt. Gemacht – aber von wem? Die ganze Zeit – Vergangenheit und Zukunft – zieht sich in einem Punkt zusammen. Und die Gegenwart wird, indem sie sich festmacht an einem Punkt: im Subjekt. Der Zeit-Punkt der Gegenwart ist das Subjekt. Das Subjekt ist der Punkt in der Zeit. Die Gegenwart, sofern sie eben lebendig ist, spaltet sich aber augenblicklich wieder auf und impliziert ihre Vergangenheit – ganz unabhängig von deren Konkretion. Ebenso induziert sie Zukunft. Beide kulminieren – als Gegenwart – wiederum in einem Subjekt, dessen Aktivität – nur schon als passive Affektion im Erleben – seine Aufspaltung in die Zukunft beinhaltet. Sofern die Zeit angehalten werden könnte, bloss potenziell, sofern nicht – tatsächlich. Zeit erweist sich so als ständig fortschreitendes Pulsieren: Zusammenzug und Ausdehnung. Aus mir, diesem Zeitpunkt, werden Blumen und Sonnenaufgänge. Wo vorher nichts als Erde war, wird plötzlich vieles – möglich. Und ich werde dies *erleben* – genauso wie ein Gedichtband *erschrieben* werden will und endlich *erlesene* Zeilen vor Augen stehen. Genau so „will ich meine Zeit“⁴⁰².

Die Gegenwart ist überraschend. Sie taucht immer wieder auf, obwohl sie kaum auszumachen ist. In der Gegenwart wird deshalb auch mit Überraschendem zu rechnen sein: mit „Uchten“ – oder nach langen Nächten mit Sonnenaufgängen, die jedes Mal augenblicklich eine neue Welt enthüllen.⁴⁰³ Die Gegenwart selbst ist überraschend: Fast wäre zu folgern, sofern zu denken ist, dass es sie nicht gibt. Und bei genauerer Betrachtung ist festzustellen: Sie ist ungenannt verborgen zwischen Vergangenheit – „Da war“ – und Zukunft – „ich werde“. Noch bevor nach der Vergangenheit – „war“ – die Zukunft – „werde“ – anklingt, schiebt sich das Subjekt – „ich“ – dazwischen. Und das Subjekt selbst erscheint auch eher als Ort, der aus sich Zeit hervorbringt – eingeklemmt im Reim von „Erde“ und „werde“. Die Vergangenheit ist „nichts“, bevor nicht das Subjekt seinen Platz einnimmt und das „nichts als Erde“ erscheint, als wäre alles eine Schöpfung des Subjekts. Die biblische

zerfällt sie schon wieder in Vergangenheit und Zukunft; aber als Gegenwart ist sie ohne Ausdehnung.“ (Augustinus 1980, S. 635).

402 2.10.2.

403 Dieses Wort ist tatsächlich überraschend. Allerdings erklärt sich seine Verwendung durchaus. ‚Uchte‘ bedeutet frühe Morgenzeit oder Morgendämmerung (vgl. Schütte 2014, S. 751).

Schöpfungsgeschichte in der Verbindung ihres Alten und Neuen Testaments erzählt auch von der Leere und Wüste der Erde, wie sie war: „Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte über dem Wasser.“⁴⁰⁴ Es war: „nichts als Erde“ eben. Und mit der Ankunft eines Kindes, das letztlich die ganze Hoffnung dieser Welt – d. h. deren Zukunft – trägt, vollendet sich diese Geschichte: „Uns ist ein Kind geboren.“⁴⁰⁵

Nicht einmal vom einen zum anderen Vierzeiler kann ich die Gegenwart einfangen, und doch ist jedes Lied, jedes Gedicht – der menschlichen Pluralität nicht unähnlich⁴⁰⁶ – eine eigene Gegenwart. *nihilum album* selbst verhindert eine nahtlose Synthese von Zeitpunkten zu einer bruchlosen Ganzheit – und die bruchlose Ganzheit der Zeit entpuppt sich vielleicht als bloße Hoffnung. Jeder Vierzeiler, jedes Lied, jedes Gedicht konserviert – als Niedergeschriebenes – in seine prägnanten Kürze eine Gegenwart und erzeugt sie – als Gelesenes – wiederum aus sich heraus. Wie sich die einzelnen Gegenwarten dieser Vierzeiler jedoch genau zueinander verhalten, wie die eine in die andere überzuführen wäre, das steht bestenfalls im weissen Zwischenraum: Ist ebenso „Weißnicht“, weil ich es nicht weiss, wie – obwohl auch nicht schwarz – *nicht weiss*, weil die Möglichkeit einer Verbindung zweier Vierzeiler evident ist, ohne konkret – schwarz auf weiss – gegeben zu sein.⁴⁰⁷

Dieser Vierzeiler kreist die Gegenwart – mit dem Subjekt im Zentrum – ein. Eine doppelte Überblendung zweier Ordnungen zeichnet diesen

404 1. Mose 1,2.

405 Die Geburt des Kindes aus dem Neuen Testament – „Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.“ (Lukas 2,12) – schlägt sich in unterschiedlichen Weihnachtsoratorien – unter anderem in dieser Formulierung: „Uns ist ein Kind geboren.“ – nieder, mit denen Hannah Arendt ihre Darstellung des menschlichen Handelns in der *Vita activa* abschliesst (Arendt 2007, S. 317).

406 Vgl. Arendt 2007, S. 17.

407 Das Spiel zwischen Teil und Ganzem entscheidet sich meist zugunsten des einzelnen Teils, weil eine allfällige Verbindung schwer auszumachen ist – allerdings fordern bestimmte Stellen geradezu das Gegenteil. So stehen beispielsweise diese drei Vierzeiler in recht eindeutig aufeinander inhaltlich Bezugnehmender Kontinuität: „Du singst dieses Lied / und verwirfst dieses Lied / und beginnst / ein anderes.“ – „Ich verwarf das / zweite Lied / und begann / ein drittes.“ – „Mit dem / nächsten Lied / wiegten sich die / Wipfelkieferzirbeln.“ (8.28.4-6).

Vierzeiler aus. Nicht nur schafft er eine Dauer, indem er – Perzept und Affekt – konserviert, die nach ihrer Aktualisierung verlangen. Sondern der konfrontiert auch Bedeutung mit Struktur. Die grammatischen Zeiten sind manifest. Ihre Bedeutung erhalten sie aber erst aufgrund ihres Verhältnisses zueinander. Der Vierzeiler ist geteilt in zwei Zeiten: Gegenwart und Zukunft. Und die Gegenwart versteckt sich im Übergang von der zweiten zur dritten Zeile. Gegenwart stellt sich als Fiktion heraus – eine ebenso notwendige wie unwirkliche Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft, die sich bloss im Ganzen zeigt.

II. Ebene: Phänomene

4. Element: Rede

Narr, du
 Springblauer
 Possenfuß-Atem
 frierst und fröstelst.⁴⁰⁸

Gedichte sind „Sprachkunstwerke“⁴⁰⁹ hält Rüdiger Zymner in seiner Bestimmung von *Umriss und Begriff der Lyrik* fest – zumindest sind sie oft in einem engeren Sinn Sprachkunstwerke, wenn es sich um – moderne oder sogar postmoderne – Gedichte handelt. Ihr Kunstwerkcharakter zeigt sich weniger im besonders ‚schönen und bewegenden Erzählen‘ oder im ‚kunstvollen Beschreiben‘ als in ausgefeilten Wortarrangements – vielleicht um ihrer selbst willen. Denn Gedichte brauchen gar nichts zu erzählen, und sie brauchen auch nichts ausser sich selbst darzustellen. Sie sind sich selbst in ihrer sprachlichen Materialität – möglicherweise – genug. Sie ordnen die Sprache nach Klang und Rhythmus, aber vielleicht auch einfach im Raum, ohne primär dieses oder jenes zu bedeuten und zu sagen.⁴¹⁰ Wie im Untertitel von *nibi-*

408 2.2.2.

409 Zymner 2009, S. 52.

410 Zwar gilt die These von der Selbstbezogenheit bzw. vom „Eigensinn“ (Zymner 2009, S. 93) nicht spezifisch für moderne oder postmoderne Gedichte. Hingegen fällt auf, dass die Betonung dieses allgemeinen Aspekts von Sprache in neueren Diskussionen über Gedichte zugenommen hat. So bspw. Zymner im Anschluss an Ludwig Jäger: „Jäger rückt damit auch von einer Repräsentationstheorie des sprachlichen Zeichens ab und nähert sich einer

lum album – „Lieder und Gedichte“ – geht das Lied dem Gedicht vor. Aber diese liedartigen Klangkörper bleiben aufgrund ihrer sprachlichen Verfasstheit in jedem Fall Rede. Sie transportieren immer auch mehr als ihre bloße Materialität – mehr als ihre bloße Musik, zumal sich Gedichte seit der Erfindung des Buchdrucks und zunehmender Alphabetisierung der Bevölkerung immer weiter weg von ihren musikalischen Wurzeln im Lied bewegt haben, auch wenn Egger explizit an diese Volksliedtradition anknüpft.⁴¹¹ Und sofern diese Gedichte Rede sind, redet jemand. Und jemand gibt sich – je eigenwilliger diese Rede ist – durch seine Rede zu erkennen.⁴¹²

Eggers Vierzeiler in *nihilum album* erzählen nicht – und doch. Sie sind Lieder, indem sie Klangkunstwerke sind. Und sie sind Gedichte, indem sie Sprache auf engsten Raum zusammenziehen und ihr auf diese Weise Unerwartetes entlocken. Jeder einzelne Vierzeiler schafft einen kleinen Zusammenhang: einen Mikrokosmos. Er mag für sich alleine stehen – er mag aber auch bezogen sein auf andere Vierzeiler. Ständig oszillieren diese Vierzeiler zwischen dem rudimentären Erzählen einer einzigen Begebenheit, verbindenden Klangintuitionen, überraschend-abwegigen Assoziationen – meist in Feld, Wald und Flur – und altertümlich-entrückten Dialekt- oder neuartigen

Interaktionstheorie.“ (Zymner 2009, S. 95) Dies führt Zymner hinsichtlich der Lyrik zum Schluss: „Lyrik ist diejenige Gattung, die Sprache als Medium der sprachprozeduralen Sinnogenese demonstriert bzw. demonstrativ sichtbar macht.“ (Zymner 2009, S. 96f.) Es wird also nichts repräsentiert oder wiedergegeben. Vielmehr erweist sich der in der Lektüre allenfalls generierte Sinn als Repräsentation des ohnehin schon vorliegenden Gedichts.

411 Neben der Thematisierung des Lieds und des Singens in *nihilum album* (bspw.: „Schleppstricke / hangeln / als Treidel- / Lieder Seil-ab.“ – 9.2.2; „Laß mich / graben nach Mais / und Treidellieder / singen und vergessen.“ – 10.9.10) bezieht sich schon der Einband ganz zu Beginn auf das Volkslied: „*Das Wesen des Gedichts ist Gesang, nicht Gemälde*, aber wer so redet (Herder), spricht – vom Volkslied.“ Wolfgang Kayser hat überdies die Entstehung des schriftlichen Gedichts aus dem Kirchen- und Volkslied heraus und damit gewissermassen seine allmähliche Hinwendung zum Gemälde, d. h. zum gesehenen statt gehörten Gedicht, in seiner Studie *Geschichte des deutschen Verses* (vgl. Kayser 1960 S. 18ff.) aufgezeigt (vgl. auch Burdorf 2015, S. 3ff.; Zymner 2009, S. 33ff.).

412 Diese Auffassung des Redens lehnt sich an Hannah Arendts Begriff des Sprechens: „Sprechen und Handeln sind die Tätigkeiten, in denen diese Einzigartigkeit sich darstellt. Sprechend und handelnd unterscheiden Menschen sich aktiv voneinander, anstatt lediglich verschieden zu sein; sie sind die Modi, in denen sich das Menschsein selbst offenbart.“ (Arendt 2007, S. 214).

Kunstworten. Sie sagen gleichermaßen etwas wie – in ihrer nichtssagenden Belanglosigkeit – nichts.

Es handelt sich bei *nihilum album* um eine Darstellung äusserst facettenreichen, hochkonstruierten und -elaborierten Sprechens. Es handelt sich, wie mir scheint, um ein vernarrtes Reden – vernarrt in die Möglichkeit(en) des Sprechens. Vernarrt in die Möglichkeit des Redens schlechthin, aber auch vernarrt in die Möglichkeiten einzelner Worte und ihrer Kombinationen. Es ist ein Reden, das eine eigene Welt schafft – oder zumindest eine Welt in den engsten Winkeln der Sprache und in den abwegigsten Details der Dinge sucht. Nicht zuletzt vielleicht ein etwas utopisches Reden, auch wenn jeder einzelne Vierzeiler einen – nämlich seinen – Ort heraufbeschwört – und *nihilum album* im Ganzen vielleicht einen Ort ebenso konstituiert wie beschreibt.

Aber wenn es sich um ein närrisches Reden handelt und jemand diese Rede zu äussern hat: So ist das ein Narr – eine ganz bestimmte Figur. Nicht einer unter vielen – und doch einer unter vielen. Denn der Narr zeigt sich vor einem Hintergrund – er zeigt sich unter denen, die keine Narren sind. Nur unter ihnen, die nicht reden wie ein Narr, kann er sich zu erkennen geben. Nicht, weil er es unter anderen Umständen nicht wollte oder dürfte, sondern weil er es tatsächlich nicht vermöchte – es wäre ihm unmöglich. Das närrische Reden ist ein abweichendes Reden. Die närrische Rede erhält ihre Festigkeit, ihre Kenntlichkeit als Rede eines Narren, erst durch den Rahmen einer alltäglichen Sprache, die um ihn – den Narren – aber nicht von ihm gesprochen wird. Aber das Reden des Narren ist keineswegs bedeutungslos für seine Zuhörer – es ist nicht das private Reden des Idioten. Das närrische Reden ist immer noch im Bereich der Verständlichkeit – und vielleicht gerade aufgrund seiner im Vergleich zum Idioten geringeren Abweichung nur zu verständlich.⁴¹³ Der Narr vermag die Dinge *unter Umständen – und*

413 Thomas Schestag hat in seiner Kant-Lektüre zum Begriff der Unnachahmlichkeit von Gedichten eine Theorie der Abweichung entworfen – eine minimale Abweichung, die konstitutiv nicht nur für das poetische, sondern für das Reden überhaupt ist, wodurch alles Reden einen poetischen Zug erhält (vgl. Schestag 2006, S. 219ff.). Kants Autonomie des Geschmacksurteils schreibt sich daraus abgeleitet mehr noch als in das Reden in die Frage nach dem Verstehen ein. Denn Verstehen lässt sich nicht anders bezeugen als durch eine minimale Abweichung in der Wiedergabe dessen, was bereits vorliegt: dasselbe noch einmal sagen, aber nicht gleich. Nachahmung unterscheidet sich insofern von der blossen Nachäffung, die dasselbe noch einmal sagt – und damit unverständlich wird. Der Idiot liesse sich im Gegensatz zum oben Gesagten auch

unter Umstehenden – glasklar zu sagen. Also hört man dem Narren im Gegensatz zum Idioten zu. Der Weg zum traurigen Clown ist aber auch für den Narren nicht weit – und die Kälte der Ausgeschlossenheit droht ihm genauso wie dem Idioten. Aber der Narr vermag sich – wiederum im Gegensatz zum Idioten oder zum Clown – auch Gehör zu verschaffen. Über den Narren wird nicht nur gelacht. Zwar lebt der Narr gefährlich, gehört es doch auch zu seinen Aufgaben, die wunden Punkte zu benennen. Aber noch gefährlicher leben die anderen, einerseits weil sie vielleicht nicht über das Wissen des Narren verfügen, andererseits weil sie dessen Narrenfreiheit nicht haben. Der Narr darf sagen, was – nur vielleicht – alle wissen, aber sicher nicht sagen dürfen. Der Narr darf im Gegensatz zu allen anderen – im besten Fall – reden, wie ihm der Schnabel gewachsen ist.

Werner Mezgers umfassende Darstellung sowohl zu den „ideengeschichtlichen Hintergründen“ als auch zur „sozialen Situation“⁴¹⁴ der Hofnarren im Mittelalter, auf welche die heutigen Narrenvorstellungen teilweise zurückgehen, macht die Parallelen zum närrischen Treiben in *nihilum album* deutlich. Im Spätmittelalter bestand die durchaus auch ernste Hofnarrenrolle hauptsächlich darin, die Adligen mit ihrer weltlichen Pracht vor der Vanitas zu warnen und auf den Tod als ständigen Begleiter hinzuweisen; jedoch auf indirekte Weise, indem der Narr als „Antitypus“ zum „weisen Herrscher“⁴¹⁵ auftritt und als negatives Vorbild vor den Folgen der Gottlosigkeit warnt – eine Gottlosigkeit, die er auch trotzig behauptet.⁴¹⁶ Nicht zuletzt ist auch in *nihilum album* immer wieder von Gott die Rede: Am närrischsten vielleicht in diesem Vierzeiler, der den Narr unmittelbar mit Gott in Verbindung bringt, indem gleich die moderne Inversion des Verhältnisses von Gott und Tod – gebietet Gott über den Tod oder ist er selbst Tod? – durch den Zeilenbruch angedeutet ist: „Bin ich ein Narr? Närrisch? / Wenn der

als derjenige deuten, der einfach dasselbe wiederholt und sich dadurch der Lächerlichkeit preisgibt. Das beklemmende Potenzial, das dem Narren eigen ist, geht dem Idioten auch deshalb ab.

414 Mezger 1981, S. 53.

415 Mezger 1981, S. 16.

416 „Der Tor sprach in seinem Herzen: Es gibt keinen Gott.“ – Dieser Narrenspruch findet sich durchgehend am Beginn des Psalms 52 in mittelalterlichen Psalterhandschriften (vgl. Mezger 1981, S. 15). Darin nähert sich der Narr dem Teufel an, der auch gehinkt haben soll. Fast zwangsläufig muss der Narr Gott leugnen, weil er selbst ausserhalb des Verhältnisses der Ebenbildlichkeit zwischen Mensch und Gott steht (vgl. 53ff.).

Tod von Gott / nicht kommt, stürbe / ich in Not.⁴¹⁷ In der Folge ihrer Warnfunktion wurde mittelalterlichen Hofnarren eine gewisse prophetische Gabe unterstellt, was die spätere Rede von der Weisheit des Narren anbahnt. Zudem erschienen die Narren so – dem Redner in *nihilum album*, das die Zeit eines Jahres umgreift, vielleicht nicht unähnlich – auch als „Wächter über die Zeit“⁴¹⁸.

Durch ihren gottlosen Status ausserhalb der Ständeordnung (im Fall der sogenannt „natürlichen Narren“ aufgrund realer körperlicher oder geistiger Abnormitäten⁴¹⁹) war es den Narren wiederum möglich, die sprichwörtliche „Narrenfreiheit“⁴²⁰ in Anspruch zu nehmen. Und aufgrund solcher körperlichen und geistigen Beeinträchtigungen waren diese Narren auch förmlich gezwungen zu reden, wie ihnen der Schnabel – ob metaphorisch oder tatsächlich – ‚gewachsen‘ war. So erhält diese Redewendung einen nicht gerade anderen, aber doch schauerlichen Sinn. Und die Abweichung im närrischen Reden erklärt sich auch von da her. Überdies verfügten manche Narren mit aller Wahrscheinlichkeit tatsächlich über „Fähigkeiten“ aus dem „Bereich der Parapsychologie“⁴²¹. So waren sie gleichermassen irrelevant und lächerlich wie äusserst ernst zu nehmen. Die Narrenfigur zeichnet sich aus durch eine grosse Ambivalenz zwischen den Polen des Redens: Sinn und Unsinn.

Ein Detail in der Narrenforschung, das ein erhellendes Licht auf *nihilum album* wirft, betrifft die Frage nach den realen Menschen hinter den überlieferten Einzelfiguren wie hinter der Figur des Narren überhaupt: Oftmals ist kaum zu unterscheiden, wer einzelne Narren, die in bestimmten Fällen durchaus grosses Ansehen und eine hohe Popularität genossen und so als Gestalt durchaus verbürgt sind, tatsächlich waren. Gerade im Fall berühmter Narren, zeigt sich in der Geschichtsforschung, ist die Unterscheidung zwischen historisch Verbürgtem und Angedichtetem besonders schwierig zu treffen,⁴²² sodass auch unterschiedliche reale Narren zu einer einzigen Figur

417 12.18.1.

418 Mezger 1981, S. 32.

419 „Als Narren galten im Mittelalter alle diejenigen, die aufgrund extrem abweichender Verhaltensformen, aufgrund geistiger Defekte oder auch aufgrund körperlicher Anomalien und Gebrechen dem herrschenden Normensystem nicht entsprachen. Es dürften viele gewesen sein“ (Mezger 1981, S. 58).

420 Mezger 1981, S. 59.

421 Vgl. Mezger 1981, S. 74.

422 Mezger schreibt dazu: „Hatten sie erst einmal einen bestimmten Popularitätsgrad erreicht, so beflügelten ihre Anekdoten die Volkspheantasie, und man begann sich immer neue Geschichten von ihnen zu erzählen. So ist denn auch

verschmolzen sein können. Es fällt deshalb schwer, die Frage, wer dieser oder jener Narr war, im Sinn einer historisch verifizierbaren Biografie bzw. eines Charakterporträts zu beantworten.⁴²³ Der Narr als bestimmte Person verflüchtigt sich unter diesen Umständen. Zurück bleibt das Gesprochene bzw. die iterierte Rede – die Worte und Sprüche, die er gesagt haben soll. Ganz ähnlich stellt sich die Situation auch bei *nihilum album* dar, wo es ebenfalls ein Ding der Unmöglichkeit ist, den Redner dieser Rede eindeutig zu charakterisieren (schliesslich ist nicht einmal eindeutig zu klären, ob da immer dieselbe Person spricht).

Gegen die Neuzeit hin verschob sich die Narrenrolle mit zunehmender Popularisierung dieses ursprünglich mittelalterlich-höfischen Phänomens allmählich in Richtung des heutigen Spassmachers, sodass es auch für ‚normale‘ Leute, die über ausserordentliches Schauspieltalent verfügten, attraktiv sein konnte, die Narrenrolle als sogenannter „künstlicher“ oder „Schalksnarr“ (im Gegensatz zum „natürlichen Narren“) glaubhaft zu spielen und weniger durch Geistlosigkeit als vielmehr durch Geistreichtum zu unterhalten.⁴²⁴ Für Leute aus dem gemeinen Volk war die Narrenrolle – neben einer geistlichen Laufbahn – eine der wenigen Möglichkeiten sozialen Aufstiegs.⁴²⁵ Umgekehrt galt es auch für immer mehr Bevölkerungsschichten (niederer Adel und Klerus) als schicklich, sich Narren als Statussymbol zu halten, sodass auch der ‚Bedarf‘ an Narren stieg. Die Narrenidee fand so immer grössere Verbreitung und das mittelalterliche „Schaudern“⁴²⁶ verlor sich. Sogar die Statussymbolfunktion wich allmählich einer spielerischen Auseinandersetzung mit der Narrenfigur zum Zweck blosser Unterhaltung. Dieser (schau-)spielerische Zug setzt sich dann bis heute in der bürgerlich-städtischen Fasnacht bzw. im Karneval fort, der aber insbesondere auf die Redefreiheit während der Karnevals- bzw. Fastnachtszeit, die so auch zur „Bühne des Protests“⁴²⁷ der Patrizier gegen den Adel wird, pocht, sodass der Ausnahmezustand der Fasnacht es dem Bürger erleichtert, „seine Grenzen zu ertragen“⁴²⁸. Und das

vieles von dem, was ihnen an Sprüchen in den Mund gelegt wurde, historisch keineswegs verbürgt, sondern es spiegelt sich darin oft nur das wider, was die kleinen Leute den Mächtigen ihrer Zeit gerne einmal selbst gesagt hätten.“ (Mezger 1981, S. 70).

423 Vgl. Mezger 1981, S. 70ff.

424 Vgl. Mezger 1981, S. 60ff.

425 Vgl. Mezger 1981, 53.

426 Mezger 1981, S. 51.

427 Dorn/Wagner 2011, S. 356.

428 Dorn/Wagner 2011, S. 355.

„nährische Treiben“ der Fastnachtszeit erscheint aus diesem Blickwinkel – in einer Umdeutung der ursprünglichen Entgegensetzung von göttlicher Ordnung und weltlicher Abweichung – als „Siegel der Normalität“⁴²⁹. Zeitgenössische Ausläufer des Karnevals, wie die Love- und Street-Parade, so lässt sich die Geschichte vielleicht fortspinnen, verloren mit der Zeit den anfänglichen Bezug zum Wort – als Warnung, Weissagung oder Protest –, nachdem beispielsweise die Love-Parade 1989 noch als Protestmarsch gegründet worden war,⁴³⁰ gänzlich. In *nihilum album* hingegen hält sich genau diese wortbezogene Narrenfreiheit – die Freiheit abweichenden Redens. Eine wortgewandte Freiheit wie sie der berühmte „künstliche“ oder eben „Schalksnarr“ am Hof Kaiser Maximilians I. Kunz von der Rosen mit seinem „Mutterwitz“ und seiner couragierten „Schlagfertigkeit“⁴³¹ Ende 15., Anfang 16. Jahrhundert gehabt haben mag.

Der Narr, so möchte ich sagen, ist also – bis heute – derjenige, der auf andere und vor allem seine Weise spricht – und auch wenn die mittelalterliche Narrenfreiheit und das Possenreisen heute nicht mehr dieselbe Funktion haben, so bleibt doch das nährische Reden: vielleicht, indem der Narr ganz neue Worte – onomatopoetische oder eigengesetzliche – erfindet („Ruppig wird es, / wärmer und Wind-hell, / da meckern / *Srih-Srih* ihre Gimpel.“⁴³²; „Kribus-Krabus / Grieweln’nzwirrn, / die Leute pflügen / und rüster’n Egge.“⁴³³) und sie nach einer eigenen Syntax ordnet („Die Zug-Krallen / schwarz-Malz / als schäl’n gepfähltes / Hang-Ast-Sprossenblatt.“⁴³⁴) – vielleicht aber auch bloss, indem er bestehende Worte etwas eigenwillig verwendet („Die Rede / säht und zwiebelt / Hirsewäldchen, / Litzten und gedieh.“⁴³⁵) – oder indem er sich den Regeln der Vernunft entzieht („Ich ging / aufs Klimm-Feld / und jätete / Ernten.“⁴³⁶) – vielleicht (in Anlehnung an die natürlichen

429 Dorn/Wagner 2011, S. 359.

430 Dieser Bezug zum Protest ist jedoch eher auf pragmatische Überlegungen zurückzuführen. Nach dem damaligen Recht waren Protestveranstaltungen im Gegensatz zu Vergnügungsveranstaltungen nicht für die Beseitigung des Abfalls verantwortlich. Von der Mahnung zur Einhaltung der göttlichen Ordnung im Mittelalter hat sich das Narrentum also zur weltlich-biedereren Ordentlichkeit hin verschoben (vgl. Dorn/Wagner 2011, S. 360).

431 Mezger 1981, S. 72.

432 9.25.8.

433 1.21.3.

434 6.1.2.

435 5.6.10.

436 5.16.9.

Narren) stottert der Narr aber auch nur („Regen, nirgendshin. / Ich fli-fli-fließe über- / bunt in den Rauschbeer- / Brunnen-Trog.“⁴³⁷) und seine Sprache unterscheidet sich deshalb von der Sprache der anderen. Es ist schwer zu sagen, was der Narr da redet. Vielleicht meint er mit seinen Worten nicht genau das, was alle anderen zu verstehen meinen. Und möglicherweise ist es ihm selbst auch nicht so klar, was er da sagt – fast so, als müsste er selbst am Gesagten zweifeln. Weniger, weil dieses oder jenes gesagt, als vielmehr, weil es auch ihm ganz grundsätzlich recht verwunderlich vorkommen muss – ja, weil es fast nicht sein kann, dass und was er da redet. Und es verleitet ihn zur Behauptung: „Diese Worte / habe ich nie gesprochen, / und nie ist erklungen / diese Stimme.“⁴³⁸ Ich habe sie nicht gesprochen, weil man sie nicht gesprochen haben kann – so als verstießen sie, wie die natürlichen Narren gegen die göttliche Ordnung, gegen die Ordnung des Sprechens. Ob des faktischen Verstosses gegen die Ordnung müsste aber auch die Ordnung selbst in Zweifel geraten. Etwas Bedrohliches schwingt darin mit, auch für denjenigen, der vermeintlich ausserhalb der Ordnung steht. Und darin gibt er sich noch in der ureigenen Selbstvergewisserung – sich laut vorzusagen, was er denkt – als Narr zu erkennen.

Dass sich *nihilum album* als Gedicht (d.h. in der Sprache – und nicht etwa in der Musik oder in der Malerei) entfaltet, ist vielleicht genau auf diesen Umstand zurückzuführen: Die Sprache kann beides. Sie schafft Bedeutung und liegt noch vor der Bedeutung. Sie ist das Medium der Bedeutung schlechthin, aber es sind bloss Worte. Nicht nur ist es gelegentlich schwer festzustellen, was nun ein Wort ist und was bloss Laute sind. Worte geben auch darüber hinaus die grössten Rätsel auf: Sie verführen ständig dazu, mehr in ihnen zu vermuten als in ihnen ist – und vielleicht ist dann wider Erwarten doch wieder mehr in ihnen als eigentlich angenommen. Alles Reden lässt sich wörtlich nehmen und verstehen – und doch auch wieder nicht. Die Sprache mit ihren Worten ist Bedeutung und Gegenstand zur gleichen Zeit – jedenfalls in einem stärkeren Sinn als andere Medien. Unter der Sprache lässt sich alles vorstellen. Und im Reden des Narren, in diesem widersinnig scheinenden Reden, zeigt sich dieser Doppelcharakter von Sprache und Worten am deutlichsten: ein Reden, das ebenso weit über die alltägliche Weisheit hinausgehen, wie es hinter ihr zurückbleiben könnte. Dies ist – „Weißnicht“ – kaum zu sagen.

437 1.28.10.

438 5.7.2.

Das Raster hingegen, in das sich die einzelnen Lieder und Gedichte fügen, bildet in *nihilum album* einen Rahmen – dem Rahmen alltäglichen Sprechens nicht unähnlich. Jedes Rechteck, d. h. jeder einzelne Ort, wo sich Sprache ereignet und ereignen wird, ist in *nihilum album* vor auszusehen. Die Orte der Vierzeiler sind regelmässig und bestimmbar, ebenso die Art und Weise ihres Erscheinens (Vierzeiler) – es ist klar, wann und wo etwas gesagt sein muss. Mithin ist – ein urmenschliches Faktum – klar, *dass* gesprochen wird und gesprochen werden muss. Aber jedes Rechteck bietet auch Raum für Überraschendes – zwar taucht es wie erwartet auf, aber sein Gehalt entpuppt sich dennoch als unerwartet: befremdlich. Und so entsteht diese Ambivalenz närrischen Redens: Ist das bloss Geplapper um seiner selbst willen, von und für *nichts* (ein „Sing-Silben- / syntaktisch / wiegendes / Kling-Lied.“⁴³⁹), oder wird da von ganz Bestimmtem gesprochen – ja, will da *etwas* („Etwas wendet sich, / schaukelt / und / dreht wieder / und wiegt sich.“⁴⁴⁰) gesagt sein? Will gesagt sein, auch wenn es heisst: „Ich ging, / wanderte umher / und fand / nirgendwo etwas.“⁴⁴¹ Vielleicht ist eine eindeutige Antwort auf diese Frage aber gar nicht zwingend, solange – entgegen dem Sprichwort – „Silber“ genug ist. Und solange noch geredet wird – „Was nicht wahr ist / ist nicht falsch, / und Silber, ich will / Tag zu Nacht verlarven.“⁴⁴² –, kann allemal auch Gold werden: „Ich pflanzte / Silber, und es blühte / und gedieh zu Kürbissen / in Gold.“⁴⁴³ Alles in allem stehen sich, als zwei gegensätzliche Ordnungen, alltägliche Kommunikation (Kontinuität) und individuelles Reden (Diskontinuität) – eben das Reden des Narren – vielleicht doch häufiger gegenüber als gemeinhin angenommen. – Und es ist wiederum nicht erstaunlich und entspricht vielleicht den Konventionen, dass der Narr in *nihilum album* (zum ersten Mal) bei einer Schnapszahl auftritt⁴⁴⁴ – am zweiten Tag des zweiten Monats im zweiten Vierzeiler – 2.2.2.: „Narr, du / Springblauer / Possenfuß-Atem / frierst und fröstelst.“

439 9.13.8.

440 9.11.8.

441 10.1.2.

442 12.17.7.

443 11.30.10.

444 „Immerhin trieb man mit dem Freiherrn von Gundling, Nachfolger des berühmten Leibniz als Präsident der Akademie der Wissenschaften, üble Spässe. Der alternde und dem Alkohol verfallene Mann wurde zum Hofnarren herabgewürdigt und später in einem weinfassförmigen Sarg beigesezt, auf dem unter anderem folgender Spottvers stand: Gundling hat nun ausgesoffen / Und forthin nichts mehr zu hoffen / Von dem Wein in diesem Faß; / Auch

5. Element: Lied und Gedicht

Und ich schnitt
Lackkacheln
in Fugengips-
Formen ohne Ton.⁴⁴⁵

Nüchtern festgehalten: „Lieder und Gedichte“ sind nicht dasselbe⁴⁴⁶ – vielmehr handelt es sich bei *nihilum album* also um Lieder *oder* Gedichte. Denn wie die Gedichte – 3650 Vierzeiler, die sich nicht stark genug voneinander unterscheiden, als dass einer ein Gedicht und ein anderer ein Lied sein müsste, – im Buch stehen, können sie nicht *zur selben Zeit* Lieder sein. Jedenfalls bleiben die einzelnen Vierzeiler zwingend – klar und deutlich in schwarzer Schrift vor weissem Hintergrund – auf ihrer jeweiligen Buchseite stehen, auch wenn ihre Aktualisierung zwischen stiller Lektüre und lautem Gesang schwanken mag. Auch wenn es also möglich ist, die Vierzeiler einfach zu lesen, sie murmelnd vor sich herzusagen oder sogar gut hörbar vorzutragen: *nihilum album* ist ein Produkt der Schrift. Zwar bleibt allemal eine Frage, wie sich Bild und Ton zueinander verhalten. Doch im Einzelnen lässt sich die Gewichtung meist leicht erkennen. Und seit wir schreiben und lesen, ist es grundsätzlich schwierig geworden, die Gewichte wieder auf die Seite des Gehörs zu schieben.⁴⁴⁷

beim Abschied schmerzt ihn das. Mezger urteilt: „Eine schlimmere Perverision der mittelalterlichen Narrenvorstellung ist kaum noch denkbar.“ (Mezger 1981, S. 81) – Der geübte Paranoiker wiederum, selbst vielleicht ein ‚natürlicher Narr‘, wird dem Narren möglicherweise auf den Leim gehen – aber was hat dieser an 9/11 verloren: „Ich Narr / wanderte / nicht ziellos / im Zelt.“ (9.1.1.)? Oder verlangt das Reden des Narren, in der modernen Welt psychiatrischer Behandlung und des fürsorglichen Freiheitsentzugs, schlicht nach der Polizei? Call: 911? Aber darin wäre die Situation derjenigen im Mittelalter nicht unähnlich. Wenigen dieser vielen Narren war eine Karriere bei Hof und ein angenehmes Leben gegönnt.

445 7.21.6.

446 In den charakterisierenden Bemerkungen im Klappentext stellt *nihilum album* selbst eine Nähe zum Volkslied her. Ab wann wird von Gedichten gesprochen? Wichtiger ist jedoch, dass sich – unabhängig von der genauen Bedeutung der Terme „Lied“ und „Gedicht“ – ganz grundsätzlich eine Differenz ankündigt und auf tut.

447 Dass *nihilum album* ein Produkt der Schrift ist, muss nicht unbedingt von diesem Band selbst abhängen. Vielmehr ist es kaum möglich, sich in einem

nihilum album erscheint aber trotz seiner primären Schriftlichkeit in unterschiedlichen Medien und gehorcht dadurch als Ganzes – erneut – zwei verschiedenen Ordnungen: Schrift (Diskontinuität) und Ton (Kontinuität) – Ton und Schrift.⁴⁴⁸ Dem Buch ist eine CD beigelegt. Oder vielmehr umgekehrt und treffender – die übliche Hierarchisierung auf den Kopf stellend, wenn ich der Priorisierung des Untertitels glaube: Die CD begleitet ein Buch. Oder aber doch: Ein Buch begleitet die CD. Unabhängig davon, dass auf der CD – aus naheliegenden Gründen der Länge vielleicht – bloss ein Zehntel der Vierzeiler im Buch (von 3560 lediglich 365 Strophen, die mit dieser Zahl Tag für Tag das Jahr durchschreiten) wiedergegeben werden, stelle ich eine Reihe von Unterschieden und Abweichungen zwischen Buch und CD fest. Abweichungen, die im Ganzen von *nihilum album* durchaus „Lieder und Gedichte“ ergeben, im Einzelnen jedoch unweigerlich in die Nähe des einen oder in die Nähe des andern – Lieder oder Gedichte – führen.

Der auffälligste Unterschied zwischen CD und Buch besteht in der Anordnung der jeweils geschriebenen Vierzeiler oder gesprochenen Strophen. Während die Schrift streng der diskreten Abfolge von einzelnen, klar bestimmten Einheiten – Vierzeiler, die sich zu grösseren Einheiten summieren (ohne dass die Vierzeiler untereinander einen Zusammenhang über diese Summe hinaus haben müssten) – gehorcht, fügt sich die CD diesem Prinzip der diskontinuierlichen Sukzession und Addition weit weniger. Ausgehend von dieser diachronen Chronologie schafft sie mittels Parallelisierung eine ergänzende Synchronie. Dem Längsschnitt (Diachronie) durch das Jahr

Schriftkontext aus der Schriftlichkeit hinauszubegeben. Denn das primäre Medium der Weitergabe ist (noch) die Schrift. Es ist kaum vorstellbar, dass *nihilum album* als Ganzes mündlich tradiert würde. Selbst in der neu aufgekomenen Spoken Word Literatur geht üblicherweise die Schrift dem Vortrag voraus. Ein Schriftstück wird auswendig gelernt – und nicht umgekehrt, als mündlich Tradiertes zur vermeintlich sichereren Aufbewahrung allmählich aufgeschrieben wurde. Selbst ein virtuoser Vortragskünstler wie Christian Uetz rezitiert seine geschriebenen Texte, auch wenn er beinahe sein komplettes Werk – bestehend aus mehreren Romanen und Gedichtbänden – auswendig kann.

448 Die Gegensätzlichkeit dieser beiden Ordnungen ist primär wahrnehmungspsychologisch. Während der Klang den Raum beinahe unterschiedslos füllt (Kontinuität), markiert die Schrift einen klar abgegrenzten Bereich. In diesem Sinn folgt die Schrift als visuelles Medium eher einer diskontinuierlichen Diachronie, während der Ton als auditives Medium eher einer kontinuierlichen Synchronie folgt.

stellt sie, der Gegensatz zwischen vertikaler und horizontaler Leserichtung wieder aufnehmend, die Suggestion eines Querschnitts (Synchronie) gegenüber. Suggestion deshalb, weil dieser Querschnitt bloss aus der Parallelisierung von Elementen des Längsschnitts besteht. Dieselben Elemente, die im Buch aufeinanderfolgen, erklingen auf der CD teilweise zur selben Zeit. Was an unterschiedlichen Orten im Raum des Buchs steht, teilt sich – teilweise: leicht verschoben und auf unterschiedliche Art nicht deckungsgleich – in dasselbe Zeitintervall auf der CD.

Zu dreizehn Tracks gruppiert, die das Jahr aus 365 Tagen als drei Folgen von Primzahlen ab- bzw. aufsteigend darstellen (23-1; 1-21, 1-19), nimmt die Überlagerung zu und wieder ab. Der erste und der letzte Track bestehen als reine Abfolge ohne Parallelität bzw. Synchronie: 23 und 19. Im zweiten Track gesellt sich zu einem Ausschnitt aus 21 Einheiten des ersten Parcours ein Ausschnitt des zweiten Parcours bestehend aus einer Einheit: 21/1. Im vierten Track kommt dann der dritte Parcours mit der ersten Einheit dazu: 15/5/1. Dieser Logik entsprechend gestalten sich die unterschiedlichen Tracks bis im dreizehnten Track dann wieder 19 Einheiten des dritten Parcours hintereinander für sich allein stehen, nachdem der erste und der zweite Parcours weggefallen sind. Zwar liegt dem Aufbau immer noch die Chronologie bzw. die Sukzession zugrunde, den stärkeren Effekt erzeugen jedoch die synchronen Überblendungen. Sie verwischen die Klarheit der einzelnen Vierzeiler im Buch wieder und stellen dadurch die Eindeutigkeit der strengen Zählung zumindest in Frage, obwohl sie grundsätzlich bloss unterschiedliche Elemente übereinander blenden und keine neuen Elemente einführen, die tatsächlich ein Tor zur Synchronie – über die Suggestion hinaus – geöffnet hätten. Es tut sich mithin keine zusätzliche Perspektive auf. Denn die drei Parcours können zwar voneinander unterschieden werden, weil die Sprechstimme jeweils unterschiedlich moduliert. Tatsächlich ist es aber klar hörbar eine und dieselbe Stimme, die spricht: Oswald Egger.⁴⁴⁹ So erscheint die Synchronie nicht in eigenem Recht. Allenfalls vermag die Anordnung auf der CD eine Unsicherheit zu erzeugen, da beim Hören der CD nicht mehr festzustellen ist, ob es nun um eine chronologische Erzählung oder um eine Darstellung synchroner Begebenheiten geht. Mithin stellt die Anordnung auf der CD, ganz ähnlich wie der Untertitel, die Hierarchie

449 Diesen Befund bestätigt auch der Produktionshinweis auf Seite 152 in *nihilum album*: „Die CD wurde aufgenommen am 13. Januar 2007 im SWR Studio Freiburg unter der Regie von Iris Drögekamp, Tonmeister war Manuel Braun, Sprecher Oswald Egger.“

in Frage. Aufgrund der primären Schriftlichkeit von *nihilum album* hält sich diese Unsicherheit jedoch in engen Grenzen.

Eine weitere Abweichung betrifft die Wahl der gesprochenen Strophen. Der Bezeichnung ‚Parcours‘ entsprechend führt die CD *durch* das Buch und weniger *in* das Buch. Zwar mache ich Häufungen aus und bisweilen folgt die CD auch – über unterschiedliche Tracks hinweg – mehr oder weniger der Chronologie im Buch. Insbesondere in der Mitte ist dies der Fall. Track 1 (bestehend aus einem einzigen Ausschnitt des ersten Parcours) beginnt Anfang Juli und Track 5 (dessen Ausschnitt aus dem ersten Parcours) wiederum endet Ende Juli – dazwischen folgen der Reihe nach die Tracks 2 bis 4 mit Ausschnitten aus den ersten beiden Parcours. Immer wieder bricht jedoch wildes Hüpfen diese Chronologie. Track 12 beispielsweise springt trotz einzelner chronologischer Sequenzen zwischen den Monaten Januar, Februar, April, Mai, Juni, August und Dezember hin und her. Dadurch entsteht ein ähnlicher Effekt wie bei der Überblendung, suggeriert dieses Hüpfen doch, dass der Chronologie, welche das Buch verfolgt, nicht ohne weiteres zu trauen ist.⁴⁵⁰

Am deutlichsten und zugleich sinnfälligsten, weil so die CD und mit ihr das gesprochene Wort in eigenem Recht erscheinen, sind jedoch Verschiebungen und Abweichungen zwischen Buch und CD innerhalb der Strophen bzw. Vierzeiler selbst. Erst dadurch rechtfertigt sich die anfängliche Rede von zwei verschiedenen Ordnungen. Denn diese Abweichungen kann ich im Gegensatz zu Anordnung und Auswahl nicht ohne weiteres einordnen. Während bei Anordnung und Auswahl die Orientierung am Buch naheliegt, ist dieses Verhältnis, wenn es um einzelne Strophen im Vergleich zum jeweiligen Vierzeiler im Buch geht, nicht mehr so eindeutig. Abweichungen im Einzelnen könnte ich, nach wie vor vom Buch aus gesehen, ebenso gut als unerwünschte Fehler wie als bereichernde Improvisation qualifizieren.

Sinnfällig, wenn auch nur bei genauem Hinhören wahrnehmbar, wird die mögliche Fehlerhaftigkeit im letzten Track der CD. Während die Erklärungen zum Aufbau der CD im Buch der Logik entsprechend 19 Vierzeiler als Grundlage auflisten und fordern, unterscheide ich auf der CD bloss 18 Strophen.⁴⁵¹ Die geforderte Logik, die sich aus der Schrift ableitet, findet

450 Vgl. für eine Aufschlüsselung der einzelnen Tracks anhand des Buchs die im Anhang angefügte Auflistung.

451 Einen vergleichbaren Fehler fand ich auch im Buch. Dort stimmt auf Seite 55 die Zeitangabe nicht. Statt 5.3.2 und 5.5.7 stehen oben auf der Seite ‚fälschlicherweise‘ 4.3.2 und 4.5.7.

ihre Entsprechung in der gesprochenen Aktualisierung nicht. Und während also die Schrift – wie in Stein gemeisselt – auf den weissen Buchseiten steht, erzeugt jede Aktualisierung, ob in der stillen Lektüre oder im lauten Rezitieren, unscheinbare Abweichungen. Jede weitere Aktualisierung ist anders als ihre Vorgänger: Aus diesem Blickwinkel fordert der Ton gegenüber der Schrift sein eigenes Recht, indem – und ich erinnere an dieser Stelle an Perzept und Affekt⁴⁵² – der im Allgemeinen tote Buchstabe gewissermassen im Besonderen zu neuem Leben erweckt wird. Im Vergleich zwischen Buch und CD kommen eine ganze Reihe solcher Phänomene der Aktualisierung zum Vorschein. Diese reichen von Abweichungen auf der Ebene einzelner Buchstaben über andere Worte, veränderte Zeilen, stark abgewandelte Strophen und Amalgame bis hin zu gänzlich neuen Strophen – also kompletten Inkongruenzen zwischen CD und Buch.⁴⁵³ Teilweise erkläre ich mir diese Abweichungen durch eingängigere Klanglichkeit oder flüssigere Rhythmik. Teilweise kann ich sie mir aber auch kaum erklären. In beiden Fällen scheint die CD eine gewisse Eigenständigkeit zu behaupten. Tatsächlich erweist sich aber auch diese Eigenständigkeit als blosser Suggestion. Zwar lenkt die CD die Aufmerksamkeit auf die Kluft zwischen Schrift und aktualisierender Lektüre. Die CD selbst jedoch bleibt in ihrer digitalen ‚Festgeschriebenheit‘ genauso gefangen wie die Buchstaben (einzig ihre Lebensdauer ist mit aller Wahrscheinlichkeit kürzer als diejenige des Buchs).

452 Vgl. „3. Element: Gegenwart – Vergangenheit und Zukunft“.

453 Die angeführten Abweichungen dienen bloss als Beispiele. Für eine umfassende Liste mit Abweichungen vgl. Anhang. **Track 1:** Stromaufwärts / untertauchte / Ruder, die / Flügel der Vögel. (7.2.9) – *Stromaufwärts untertauchten Ruder die Flügel der Vögel.* **Track 2:** Da Wind ist / biegen sich / die Bäume / zum Gebet. (7.11.4) – *Wenn Wind ist biegen sich die Bäume zum Gebet.* **Track 7:** Talgwandbalken / Brettschneeschuhe / schwestern / um die Wette. (4.2.7) – *Brettschneeschuhe schwestern um die Wette.* **Track 13:** Meine Augen / brennen wie / Mennig-Tinte / (Mengsel). (2.23.8) – *Deine Augen sind wie Menninge, sie brennen von Tinte.* **Track 12:** Ich ging / kascheln / Schlittschuh-Schritt / inmitten Wintern. – In der Steppe / liegt ein / See-Bottich / als Teppich. (5.17: 2 & 3) – *Ich ging kascheln und Schlittschuh-Schritt inmitten der Steppe liegt ein See-Bottich als Teppich.* **Track 7:** *Alle miteinander haben nicht für mich einen und denselben Namen* (Diese Strophe fehlt, so glaube ich – und ich habe wirklich lange gesucht –, im Buch.).

6. Element: Bau

Dreimal
ging ich fort: einmal
früh, und zweimal
kam ich wieder.⁴⁵⁴

Als primäre Einheit sticht der einzelne Vierzeiler ins Auge. Streng geordnet erscheinen (abgesehen von den beiden Einzelseiten am Anfang und am Ende) fünfzig bzw. einundfünfzig Vierzeiler pro Doppelseite, wobei bloss jede sechste Seite fünfzig Vierzeiler fasst. Dieser Umstand ist auf die spezifische Anordnung zurückzuführen, da die wandernden viergliedrigen Figuren, welche die Tage begrenzen, auf jeder sechsten Doppelseite sowohl an der ersten als auch an der letzten Stelle stehen. In der überwiegenden Mehrheit der Fälle bieten sich dem Blick also einundfünfzig Vierzeiler dar, deren spezifische Form, die aufgrund des auf lediglich vier Zeilen beschränkten Raums nicht mehr als Miniaturen zulässt, am sechzehnten Tag des sechsten Monats gleich an erster Stelle auch explizite Erwähnung finden: „Ich war / in Rechteckform / gefasst“.⁴⁵⁵ Die Einordnung der „Rechteckform“ als selbstbezüglicher Kommentar, der die Erscheinungsform der Vierzeiler benennt, markiert einen Extrempunkt eines an sich kontinuierlichen Verlaufs, der sich – so nehme ich an – vom „Rosengarten“⁴⁵⁶ über die „Formrosarien“⁴⁵⁷ bis eben zu dieser „Rechteckform“ erstreckt. Durch dieses Kontinuum, das an dieser Stelle bloss beispielhaft für weitere gleichartige Phänomene steht, setzt eine Oszillationsbewegung ein, die ständig von Immanenz in Referenz umschlägt, sodass *nihilum album* gleichermassen einen eigenen Kosmos entwirft, wie es sich als Teil eines umgreifenden Alls verstehen muss. Es schafft innere Dichte genauso wie es immer wieder über sich hinaus in die Welt weist – beispielsweise anhand von realen Flussnamen wie „Etsch“ und „Erft“⁴⁵⁸ oder „Gilf“⁴⁵⁹.

454 7.21.10.

455 6.16.1.

456 2.3.1.

457 5.25.20.

458 1.31.4 u. 3.11.3.

459 1.30.8. Tatsächlich handelt es sich bei der Gilf wohl nicht um ein Gewässer, sondern lediglich um den Namen einer Schlucht, durch welche die Passer fließt.

Ausgehend vom einzelnen Vierzeiler erschliesst sich die Ordnung dieses Kosmos unterschiedlichen Ebenen entsprechend auf- und absteigend. Aufsteigend vereinigen sich auf einer ersten zusätzlichen Ebene zehn Vierzeiler zu einem Tag. Die Tage wiederum ergänzen sich auf der folgenden zweiten Ebene zu Monaten und diese umfassen dann auf einer dritten Ebene ein Jahr. Absteigend trennen sich die Vierzeiler auf einer ersten Ebene in einzelne Zeilen, sodann auf einer zweiten bzw. dritten Ebene in Worte und Silben auf. Die zeitliche Makrostruktur aus Vierzeilern, die sich zu Tagen, Monaten und Jahren zusammenschliessen, fand bereits Raum im zweiten Element zur Thematik der Zeit. Ergänzend nehme ich nun die Mikrostruktur in den Blick: unterschiedliche Varianten von Vierzeiler, Verse bzw. Zeilen, Worte und Silben.

Die Bandbreite an Variationen der Vierzeiler ist weit. Sie reicht von ganz einfachen Sätzen mit simplem Vokabular und banalem Gehalt – „Eine Frau / und ein Mann / haben eine / Tochter.“⁴⁶⁰ – über paradox-absurde Sätze – „Tee und Zucker / sind meine Brüder / und Zucker und Tee / sind meine Schwestern.“⁴⁶¹ – sowie Lautmalerei – „Die Sonne war / ein Schwamm, / sie warf Wasserscheide / über Waben und Wellen.“⁴⁶² oder „Ich trat ein / und habe einen Hals / aus Holz, Ruß- / Krallen aus Fußholz.“⁴⁶³ – zu Konstruktionen mit eigenwilliger bzw. rudimentärer Syntax – „Sporn-Spitz- und Spatz- / Füßchen der Kaul- / Schot-Schwalben-Zack'- / senden See-Egel-Säme.“⁴⁶⁴ – und Kunstworten – „Es hat dreißig Lappen / aber keine Naht / Zaddel-Bunt- / Bein Klumpen.“⁴⁶⁵

Die Vierzeiler wiederum verbinden sich untereinander durch Zeilenwiederholungen oder Echos, sodass neben der mathematischen Makrostruktur auch ein dicht gewobenes Netz aus sprachlichen Verweisen und Mustern entsteht.⁴⁶⁶ Dieses Netz knüpft sich zum Beispiel mittels einer Art Binnengeschichte, indem sich ein Thema über mehrere Vierzeiler hinweg zieht. So entfaltet sich von 6.5.3 bis 6.5.9 genau eine Spalte umfassend, zur Illustration

460 8.1.6.

461 3.6.10.

462 2.11.9.

463 12.6.8.

464 6.25.9.

465 5.8.5.

466 Ex existiert sogar ein Fall eines identischen Vierzeilers: „Inmitten Steppen / schäumt Gestrüpp / in schwelenden / Rupfdolden.“ (1.3.6; 7.13.1). Möglicherweise steht dieser Umstand mit dem Vierzeiler auf der CD, der nicht im Buch steht, in Zusammenhang.

dieses Phänomens treffend, eine Stickszene. Und an anderer Stelle eine Saat-Szene (6.10.4-6.10.10). Das Netz kann sich jedoch auch durch Wiederholungen und Echostrukturen spinnen. Unmittelbar aufeinander folgende Wiederholungen – „Die Steppe / ist ohne Geräusche / und sehr schön, sagt dies / den hinteren Karren.“⁴⁶⁷ und „Die Ebene ist weit und / wir ziehen weiter, / sagt dies / den hinteren Karren.“⁴⁶⁸ – sind dabei ebenso anzutreffen wie lose über das ganze Buch verstreute thematische Wiederholungen. So tauchen beispielsweise Narr und Gott immer wieder auf, und wörtliche Wiederholungen wie die Wendung „Ich ging und ging“, die sich exakt so, aber auch als Variation – „Es geht, und geht“⁴⁶⁹ oder „du schickst / und schickst sie.“⁴⁷⁰ – an mehreren Stellen findet.⁴⁷¹ Echostrukturen wiederum werden beispielsweise als suggeriertes Frage- und Antwortspiel – „Was ist das / für ein Plapperding / überm Zwinker-Kinn / und pustet?“⁴⁷² und „Das ist ein / kahler / Uferabgang-Hang-schräg / da.“⁴⁷³ – oder als verstreute Variationen – beispielsweise eines Vergleichs von Länge und Kürze⁴⁷⁴ – und Anklänge – „das Rutsch-Schiff“⁴⁷⁵ und „Hurst-Kniffwüchse“⁴⁷⁶ wahrnehmbar. Alle diese Verbindungen, Wiederholungen und Anklänge bilden einen rauschenden Hintergrund von Ähnlichkeiten und vager Wiedererkennung, von dem sich jeder einzelne Vierzeiler in der Lektüre abhebt. Besonders bedeutsam für die Struktur von *nihilum album* ist daher die Aufnahme eines bereits vorhandenen, doppelten Echos. Die in Benjamins Sprachphilosophie beschriebene „Traurigkeit der Natur“, deren „Klage“ sich äussert, „wo auch nur Pflanzen rauschen“⁴⁷⁷, findet in *nihilum album* mit seiner starken Naturbezogenheit einerseits und mit der Wiederaufnahme dieses Benjamin'schen Motivs andererseits Anklang. In immer wiederkehrenden unterschiedlichen

467 10.14.2.

468 10.14.3.

469 1.24.3.

470 10.4.3.

471 1.22.1; 2.9.1; 2.20.9; 6.2.1; 6.2.5; 6.2.6; 6.27.10; 7.3.5; 7.15.4; 7.26.8; 8.3.3; 8.28.3; 9.29.9; 12.24.9.

472 7.5.7.

473 7.5.8.

474 „Ich brach nun / auf jetzt, und / ging eine lange Zeit / wie eine kurze.“ (7.2.2)
Dieses Verhältnis von Länge und Kürze taucht in unterschiedlichen Kontexten und Stellen immer wieder auf: 4.12.9; 4.15.1; 4.18.6; 9.30.6; 12.11.8.

475 10.24.3.

476 10.24.4.

477 Benjamin 1977b – GS II.1, S. 155.

Varianten, einmal zornig brüllend einmal zaghaft klagend, zieht sich dieses Motiv – wie im Hintergrund rauschend – durch das ganze Buch: „Das Brüllen und / das Klagen / der Wälder / Bellen und Wiehern.“⁴⁷⁸ – „Ein Gedicht / ist im Flüstern / der Zeder und / durchdringt die Redenden.“⁴⁷⁹ – Wo ich / lauschte, alles / war Rauschen / und traurig.“⁴⁸⁰

Als einzelne sind diese Vierzeiler geprägt von ihrer Kürze, von klanglichen und semantischen Assoziationen sowie vom prägnant hervortretenden Vers, der dadurch, dass er bestimmte Wortkombinationen isoliert, entweder zusätzliche Bedeutungen schafft oder den Blick auf Einzelnes richtet – am extremsten im Fall von einzelnen Worten: „Sprich“⁴⁸¹ – „Diese“⁴⁸² – „Mein“⁴⁸³ – „Dort“⁴⁸⁴ – „Da“⁴⁸⁵ – „Mitten“⁴⁸⁶ – „Ich“⁴⁸⁷ – „So“⁴⁸⁸. Diese Einzelworte am Anfang geben eine Richtung vor, welcher der Rest des Vierzeilers unweigerlich zu folgen hat. Sie evozieren schlichte Entschiedenheit. Durch ihre Isolation wiederum vermögen einzelne Zeilen aber auch Details und Gedanken hervorzuheben. Diese treten plötzlich aus dem Hintergrund in den Vordergrund und tauchen gleichermassen überraschend-plötzlich wie glasklar aus der Fülle an Buchstaben, Worten und Zeilen auf. Besonders deutlich vielleicht im Fall der zweimal wiederholten Wendung in der ersten Zeile zweier Vierzeiler: „Ein wie ein“⁴⁸⁹. Zwar ist diese Wendung eigenartig, sie ist jedoch durchaus verständlich und als syntaktische Figur geläufig, wenn sie in einem Kontext steht. Beispielsweise: „Ein wie ein / Windrad sich / drehender / Spatz tanzt in der Stube.“⁴⁹⁰ Ihre Isolation am Anfang eines Vierzeilers als einzelne Zeile sorgt allerdings für Irritation. Sie trägt für sich genommen eine marginale Verschiebung in eine ansonsten starre Einheit, die Eines vergleichslos begreift. Eines tritt jedoch über den Vergleich genauso in ein Verhältnis zu sich selbst und spaltet sich dadurch auf, wie es Einheit

478 5.31.10.

479 8.9.5.

480 9.16.1.

481 1.14.1.

482 1.27.4.

483 2.2.4.

484 2.3.1.

485 3.12.8.

486 3.20.6.

487 4.15.7.

488 10.19.10.

489 2.4.2 u. 10.17.2.

490 2.4.2.

grundsätzlich in Frage stellt. Denn das Eine wird so beschrieben, dass es Einem bloss gleicht, jedoch keinesfalls bloss Eines ist. Und auf der Hand liegt, dass das grossgeschriebene „Ein“ am Satzanfang keinesfalls dasselbe ist wie das darauffolgende kleingeschriebene „ein“. Dass im Fall von *nihilum album* wiederum der Vierzeiler als primäre Einheit ins Auge sticht, ist nämlich gleichermassen offensichtlich wie zweifelhaft. *nihilum album* organisiert sich in seinem Zusammenhang (Kontinuität) auf unterschiedlichen Ebenen und aus unterschiedlichen Teilen (Diskontinuität) immer wieder neu. Der einzelne Vierzeiler erscheint, das „wie“ gegenüber „Ein“ und „ein“ unwillkürlich in den Vordergrund rückend, den angeführten Ebenen von Makro- und Mikrostruktur gemäss bloss als verschwindender Symmetriepunkt, von dem sich *nihilum album* in seiner Gesamtstruktur gegenläufig in beide Richtungen entfaltet, ohne dass ich einer Ebene oder einem Punkt Vorrang gegenüber anderen geben könnte – und schon die Aufteilung in unterschiedliche Ebenen scheint mir unzulässig, obwohl diese Aufteilung – sowohl für die Rezeption als auch für die Produktion – letztlich unumgänglich ist.

7. Element: Pronomen

Ich war Weber
 doch das Garn ist meins,
 eines, wie ichs
 Weißnicht zu beschreiben.⁴⁹¹

Die Perspektive in *nihilum album* wechselt ständig – von ganzen Tagen aus der Sicht eines anonymen Erzählers ohne Erwähnung von Personen (bspw. der 21. Tag des ersten Monats: 1.21.1-10) über Passagen in Anrede und Wir-Form zur Perspektive der ersten Person. Es entfaltet sich ein Wechselspiel von erzählender Stimme und grammatischem Subjekt. Es ist jedoch nicht genauer zu bestimmen, wer sich hinter diesen Pronomen oder hinter der sprechenden Stimme verbirgt. Das Ich beansprucht über alles gesehen am meisten Präsenz. Seine Präsenz ist aber weit weniger fraglos als einige insistierende Passagen mit einem prominenten willensstarken Ich am Anfang dies glauben machen mögen: „Ich will“⁴⁹². So fordert zum Beispiel eine Abwandlung dieser Formulierung zwingend die Frage nach dem Wer: „Will

491 9.9.9.

492 8.6.3; 8.22.1; 10.15.7; 10.29.1; 11.29.4; 12.2.1; 12.5.9

Erpel sein / und untertauchen / und plaudern / im See.⁴⁹³ Nicht nur fehlt dem Verb das Pronomen, sondern dieses Pronomen äussert auch noch den Wunsch, unterzutauchen. Es wäre nun ebenso denkbar, dass die Stabilität des Ichs zu Beginn des Buchs noch nicht so ausgeprägt ist wie später, wo sich die Wendung im Gegensatz dazu noch verstärkt („Ich will ganz“⁴⁹⁴), wie es vorstellbar ist, dass dieses solitäre „Will“ gar nicht auf ein Ich bezogen ist. Das Ich jedenfalls verliert sich ebenso „inmitten“⁴⁹⁵ der Fülle an Dingen und Begebenheiten, wie es sich durch sie gewinnt und verortet. Zentraler und erhellender sind deshalb weniger die verschiedenen Pronomen, die im Verlauf von *nihilum album* auftreten, als die nähere Charakterisierung dieses Ichs sowie die Bestimmung von dessen Verhältnis zu den Dingen, die es umgeben.

In der Folge dieser allgemeinen Feststellung finde ich eine Reihe von Vierzeilern, die durchaus bedenkenswerte strukturelle Beschreibungen der sprechenden Instanz zulassen. So erscheint das Ich schon zu Beginn in einem ungewohnten Verhältnis zu den Dingen: „Sie nennen mich, Kiesel, / Füße, sie nennen mich / Felsen, das zweigelt / schöne Ros.“⁴⁹⁶ Zwar ist es bloss eine äussere Zuschreibung, die ein anonymes „sie“ vornimmt. Allerdings bleibt offen, ob ein menschlicher Erzähler an dieser Stelle von diesen Fremdzuschreibungen spricht oder ob die Dinge selbst redend vorgestellt sind und davon berichten, wie ihnen Namen gegeben werden. Zudem überlagern sich in zwei aufeinanderfolgenden Versen unterschiedliche Ebenen („Kiesel, / Füße“), die wiederum eine Anthropomorphisierung von Dingen anbahnen. Ein ähnliches Verhältnis drückt sich demnach aus, wo Dinge, die zwar in Besitz der sprechenden Instanz zu sein scheinen, anthropomorphe Züge annehmen und selbständig agieren: „Mein Messer / trinkt, stackst / ißt und ging / in sein Büdchen.“⁴⁹⁷ Diese Verschiebung geht soweit, dass das Ich sich bloss noch staunend in die fast traumhafte Obhut der Dinge zu geben vermag: „Wie die / Traubenkirschbäume / mich zäumen, / den Wiesel-Schlaf.“⁴⁹⁸

493 1.5.10.

494 8.11.7.

495 Diese und ähnliche präpositionale Verortungen kommen sehr häufig vor: inmitten (1.3.6; 1.21.4; 3.27.1; 4.8.8; 5.4.7; 6.18.3; 9.27.2; 12.5.8); in Mitten (4.22.9, 12.5.8); inzwischen (4.24.10; 7.22.6; 10.7.1; 10.17.7); Mitten in/auf/zwischen (4.31.1; 7.9.6; 11.5.7; 11.25.2); zwischen (7.8.10; 7.16.6; 7.22.7; 7.23.9; 8.24; 7.8; 9.6.10; 10.11.4; 11.8.6; 12.1.10, 12.11.6; 12.26.6).

496 1.3.5.

497 1.19.9.

498 1.22.10.

Diese Anverwandlung der Dinge und Hingabe an sie, was ich beides als Destabilisierung des Subjekts begreifen möchte, deutet wieder auf die bekannte Struktur hin. Die Ordnung der klar abgrenzbaren Individuen (Diskontinuität) steht der Ordnung in sich übergehender Materie (Kontinuität) gegenüber. Diese Destabilisierung spielt sich überdies in unterschiedlichen Varianten bereits im Subjekt selbst ab. Ob diese Destabilisierung als Zustand oder als Prozess aufzufassen ist, kann ich kaum entscheiden. Allzu stark kommt die Chronologie über das ganze Buch gesehen durcheinander. Allerdings führt die Destabilisierung von einer simplen Spaltung eines verunsicherten oder beliebigen Subjekts („ich irgendeiner“), die – wenn auch bloss als Ausnahmesituation – in ihrer bildlichen Beschreibung noch im Bereich des Vorstellbaren liegt („Ich irgendeiner / habe mich zu / mir ans Bett / gesetzt.“⁴⁹⁹) über die explizite Erwähnung dieses Zerbrechens und den Verlust der Fähigkeit zur Unterscheidung von anderen („Als zerbrach / ich wie du / in zwei / Stück Stücke.“⁵⁰⁰) bis zur gänzlichen Verwirrung der Instanzen („Bis zu irgendeinem Tag / bis zu irgendeiner Nacht / bin ich sind, / ist mein bist.“⁵⁰¹).

Eine letzte Zuspitzung des bereits erwähnten Wechselspiels zwischen erzählender Stimme und grammatischem Subjekt ereignet sich in Form einer bereits erwähnten Leugnung: „Diese Worte / habe ich nie gesprochen / und nie ist erklingen / diese Stimme.“⁵⁰² Nicht nur lässt sich eine mögliche Spaltung zwischen den geleugneten Worten und der abgestrittenen Stimme erahnen. Schliesslich müssen Worte und Stimme nicht zwingend derselben Instanz zugesprochen werden. Sondern es treten auch die erzählerische Stimme und das grammatische Subjekt auseinander. Denn während dieses Ich durchaus in der Lage ist, bestimmte Worte („Diese“), wenn auch nicht alle, abzustreiten bzw. eine bestimmte Stimme („diese“), wenn auch nicht alle, zu verneinen, so kann nichts darüber hinwegtäuschen, dass sowohl Worte auf den Buchseiten stehen als auch – besonders mit Blick auf die beigefügte CD – eine Stimme erklingen ist. Gezwungenermassen bleibt die Frage, wessen Stimme denn erklingen ist, bei sich selbst stehen.

499 9.4.9.

500 2.17.9.

501 11.8.10.

502 5.7.2.

8. Element: Zahl

Zwei, drei Wägen,
zwei, drei Pferde
fünf, sechs Zwirne,
fünf, sechs Werge.⁵⁰³

Ausser Worten finde ich bemerkenswert viele Zahlen in *nihilum album*. Sie bilden auf unterschiedliche Arten neben der Sprache eine zweite Ordnung. Zwar lassen sie sich ebenso in Zahlworten („sieben“) wie in Zahlzeichen („7“) ausdrücken. Ob jedoch als Zahlwort oder als Zahlzeichen: Zahlen gehorchen anderen Regeln als Worte.⁵⁰⁴ Ihr eigenes Recht erhalten die Zahlen in *nihilum album* vornehmlich durch ihre strukturierende Funktion – eine Funktion, die sie noch als Zahlzeichen wahrnehmen. So bilden sie vor den Worten ein arithmetisch-geometrisches Schema, in dem sich Worte und bisweilen auch lediglich Buchstaben⁵⁰⁵ – den Regeln der Kombinatorik, dieselben Elemente in immer neuen Kombinationen verbindend, nicht unähnlich⁵⁰⁶ – ansiedeln. Beispielhaft dafür will ich die folgenden beiden Vierzeiler anführen: „Kommt ein / Boot mit fünf Köpfen; / brüllt die Kuh, / blökt das Lamm.“⁵⁰⁷ – „Die Kuh brüllte, / Schafe blökten / Wipfel-Köpfchen / Stiefelfell-Felber.“⁵⁰⁸ Auf diese Weise eröffnen die Zahlen den Zeitraum, den *nihilum album* wörtlich *vermisst*. Ein Vermessen, das im Vermissen gipfelt,

503 1.10.3.

504 Mit eine Unterscheidung zwischen (griechischer) Geometrie bzw. Arithmetik und (arabischer) Algebra, die mir bei der zufälligen Lektüre von Spenglers umfassend-spekulativer Geschichtsphilosophie aufgefallen ist, möchte ich den Unterschied zwischen Zahlen und Worten illustrieren: „eine *unbestimmte* Zahl a und [...] eine *unbenannte* Zahl 3“ (Spengler 2017, S. 146).

505 Die Vierzeiler gehorchen immer wieder eigenen – oft onomatopoetischen oder stark dialektalen – Einfällen, sodass von der Alltags- bzw. Hochsprache her gesehen teilweise kaum sinnvolle Worte auf den Seiten stehen. Diese erinnern zwar an den schieren Akt der Benennung, bedeuten allerdings zunächst nichts: „Hei-ei-ei, Pöank‘, der / einzige, nicht tanzende / Krall-füßige Lauf-Fink / pöddert im Spülsand“ (2.26.6), „Nggggschfft, nngg‘tshffpt / schwappet der Bastschuh / im g‘nirschrift / nassen Gras.“ (3.26.1) oder „Pb-Pb-Sagen / und Stöhnen, / das M-Sagen / hauchender zisch-Lippen“ (5.31.9).

506 Vgl. Prammer 2014, S. 247.

507 1.19.1.

508 1.29.5.

dessen nicht habhaft werden zu können, was es vermisst. Unverfügbar, da Voraussetzung, bleiben Zeit und Raum. Unverfügbar für das Geschehen, das sich in ihnen abspielt. Unverfügbar auch für nachträglich erhoffte *Verortung*.

In diskreten, aber gleichmässigen Sprüngen legen die Zahlen am oberen Seitenrand fest, an welchen Stellen sich Worte zu befinden haben. Unbeziffert bleibt die Anzahl von Worten, die erscheinen. Es zeigt sich aber, dass mindestens eine Silbe pro Zeile stehen muss, um einen Vierzeiler ergeben zu können. Und es ist umgekehrt so, dass die Anzahl der Buchstaben pro Zeile die Länge von (ca.) 37 Millimetern nicht überschreiten darf. Aus dieser Perspektive bildet jede Seite für sich genommen ein Koordinatensystem aus vier horizontalen und acht vertikalen Einheiten. Dieses zugrunde liegende Koordinatensystem ist jedoch in keinerlei Weise ausgewiesen oder gar bezeichnet. Es bietet sich dem Blick unmittelbar dar, ohne dass darauf hingewiesen zu werden bräuchte. Erstaunlicher ist unter dieser Voraussetzung die lineare Zählung, deren Sukzession sich über diese kartesische Ebene legt. Jeweils am oberen Rand der Seite – wie die Leitwörter zur Orientierung in einem Lexikon – sind die erste und die letzte Position auf jeder Seite angegeben.

Und diese Reihe erstreckt sich von der Zahl 1.1.1 bis zur Zahl 12.31.1, indem jeweils zehn Einheiten der dritten Position wiederum eine Erhöhung der Zahl an zweiter Position ergeben: 1.1.1-10 – danach folgt 1.2.1. Dieses System ist so aufgebaut, dass an dritter Position jeweils die Zahlen eins bis zehn stehen können, an zweiter Position die Zahlen eins bis einundreissig und an erster Position die Zahlen eins bis zwölf. Es erschliesst sich leicht, insbesondere mit zwei Hinweisen am Anfang und am Ende des Buchs im Kopf,⁵⁰⁹ dass es sich bei dieser Anordnung um eine Aufteilung des Jahres in Monate, Tage und eine Art Stunden handelt. Und aufgrund dessen war bei der Erörterung der anderen Elemente auch von Monaten die Rede – und es vereinfachte sich alles wahrscheinlich noch, wenn anstelle der Zahlen die Monatsnamen verwendet würden (immerhin kommen Monatsnamen an einigen Stellen vor, zum Beispiel in durchaus stimmiger Weise dem sechsten Monat entsprechend: „Im Juni ruften / Kuckucke / mein Lied / im Sing-Sang.“⁵¹⁰). Aber tatsächlich sagt nichts auf den Seiten 7 bis 150, wo sich die Vierzeiler tummeln und die Positionsangaben reihen, dass es sich so verhält.

509 Sowohl der Klappentext als auch die Erklärungen zur CD am Ende des Buchs verweisen auf das Jahr mit seinen Tagen. Allerdings ist von Monaten nie die Rede, sodass deren Übereinstimmung mit den Zahlenangaben im Buch eine blosser Annahme basierend auf Konvention bleibt.

510 6.13.3.

Es ist ein Reflex, der den Zahlen eine Bedeutung beimisst, die sie selbst nicht haben.

Aber natürlich ist das wenig verwunderlich. Bestimmte Zahlen tauchen in bestimmten Kontexten auf und nehmen dadurch eine Bedeutung an. Wenn also immer wieder die Zahl ‚sieben‘ auftaucht, so stellen sich unweigerlich Assoziation ein – mit dem biblischen Schöpfungsmythos und darüber hinaus mit dem „ersten in unserer schriftlich festgehaltenen Historie verzeichneten Konjunkturzyklus sowie dem ersten Versuch, die Gründe für diesen Zyklus zu *erklären*“⁵¹¹ – die Geschichte der sieben guten und sieben schlechten Jahre im alten Ägypten.⁵¹² Und, nachdem die Zahlen sich schon auf der vierten Textseite unter die Worte zu mischen begonnen haben, erscheint die Zahl ‚sieben‘ zum ersten Mal auf der achten Textseite in folgenden zwei Wendungen: „Sieben Jahre Wiesen“⁵¹³ – „Sieben Jahre Wiesen“⁵¹⁴. Ob *nihilum album* jedoch, wenn überhaupt, in den sieben guten oder den sieben schlechten Jahren spielt, die Kornspeicher mithin voll oder leer sind, kann ich nicht entscheiden – sei es, dass die „Mutter [...] Weizen worfelte“⁵¹⁵ oder nicht.⁵¹⁶ Und auch wenn die Zahl vier ständig zwischen den Worten hervorschaut, so

511 Sedláček 2015, S. 86.

512 Vgl. 1. Mose 41.

513 1.20.7.

514 1.20.8.

515 7.21.1.

516 Die Zahl sieben verweist nicht nur im Allgemeinen auf den mystischen Entstehungshintergrund der Zahlen selbst in der Zeitrechnung der Sumerer rund 3300 v. Chr. sowie die Herausbildung einer Woche von sieben Tagen später bei den Babyloniern und den Persern (vgl. *Universalgeschichte der Zeit*, S. 189 und 196), sondern auf eine ganz bestimmte Tradition dichterischer Zahlenmystik, die bspw. in Georg Trakl einen prominenten Vertreter gefunden hat, wie Gunther Kleefeld herausgearbeitet hat (vgl. Kleefeld 1996). Dieselbe Strenge wie bei Trakl scheint jedoch bei Egger nicht am Werk zu sein – die bloße Suggestion solcher Strenge schafft die charakteristische Lektüresituation bei *nihilum album*. Darüber hinaus schafft der Hinweis auf Zahlenkompositorik allein noch keine Klarheit. Vielmehr weist er ganz deutlich auf die Entstehung von Schrift. Die Herausbildung von Schrift und auch Zahlen spielt sich im kultischen Kontext ab. Ihre Verwandtschaft ist nicht von der Hand zu weisen. Es stellt sich letztlich also die Frage nach der Verbindung von Zahl und Wort – Symbiose oder Gegensatz. Ob also Zahlenkompositorik bedeutet, annulliert oder gerade erst hervortreten lässt, ist am ehesten eine Frage des Blickwinkels. Sicher ist jedoch, dass *nihilum album* im Gegensatz zu Trakls Gedichtband kaum etwas „mit religiösen Reinigungsritualen“ (Kleefeld 1996,

ist trotz aller Rede von Himmel, Erde, Wasser und Feuer nichts von den vier Elementen gesagt. Und damit sind nur zwei Zahlen mit besonders langer Bedeutungstradition genannt.⁵¹⁷

Die Zahlen allein sagen nichts – und weil sie nichts sagen, lügen sie auch nicht.⁵¹⁸ Im Gegensatz zu den Worten verharren sie in bedeutungsloser Eindeutigkeit. Die Eindeutigkeit der Zahlen markiert Stellen – aber nichts darüber hinaus ist gesagt. Die Zahlen markieren eindeutige Stellen der Uneindeutigkeit. Und die bedeutungslose Ordnung der Zahlen (Diskontinuität), wo eine Zahl lediglich einen Ort im Kontinuum markiert,⁵¹⁹ steht der bedeutungsreichen Unordnung der Worte (Kontinuität), die sich in immer neuen Bedeutungen ergehen, gegenüber. Das Ganze jedoch, das Buch *nihilum album*, ergibt sich erst aus der Verbindung dieser beiden Ordnungen – als bestünde eine Analogie zum Verhältnis von Geometrie und Algebra in der Infinitesimalrechnung.⁵²⁰ Und so entfalten geistreiche Worte die Einfalt der Zahl immer dort wieder stetig in die Zeit, wo ihnen die Zahlen diskret Platz eingeräumt haben. Die Zahlen bilden einen Raum, den die Worte nicht nur Schritt für Schritt durchlaufen, sondern der von den Worten auch eingeholt werden möchte – und in seiner Eindeutigkeit nie eingeholt werden kann; fast als vermäßen die Worte diesen vermissten Raum. „Zahllos“⁵²¹ sind die Worte in *nihilum album*, auch wenn sie sich Zahlen immer wieder anzuverwandeln trachten – und so zahllos sie sein mögen, werden sie die Eindeutigkeit der Zahlen nie erreichen.

S. 285) zu tun hat, auch wenn die Zahl sieben beim Aufbau des Rasters wie bereits erwähnt (vgl. 2. Element: Zeit) durchaus eine Rolle spielt.

517 Gerade in der häufigen Nennung der Zahl vier liesse sich möglicherweise eine Vielzahl von Erklärungen für die Wahl von Vierzeilern als einer Art Grundeinheit für *nihilum album* finden. Neben den Elementen sind da sicher auch die bereits angedeuteten vier Himmelsrichtungen relevant, die bei einer Verortung geläufig sind.

518 In Dürrenmatts *Gedankenfuge* habe ich nachträglich ein ähnliches Verständnis des Verhältnisses zwischen Zahlen und Worten gefunden: „Die Mathematik sagt nichts anderes aus als die von ihr konstruierten Begriffe, sie sagt nichts anderes aus als sich selbst. Die Sprache dagegen ist transzendent.“ (Dürrenmatt 1998 – WA 37, S. 51) Und in der Folge: „Die Mathematik dagegen [im Gegensatz zur Sprache] kann nicht lügen.“ (Dürrenmatt 1998 – WA 37, S. 53).

519 Vgl. Egger 2008, S. 140.

520 Vgl. Fussnote 399.

521 10.12.9.

Mich jedoch der Ordnung der Zahlen zu beugen und ihrem Fortschreiten gemäss zu lesen, ist eine Entscheidung, die ich durchaus zugunsten des einzelnen Vierzeilers und seiner Echos im Buch als Ausgangspunkt umstossen könnte. Ob sich der Raum also von A bis Z in der Weise des beschriebenen Rasters erstreckt, oder ob der Raum sich um einen beliebigen Punkt P herum zu eröffnen beginnt, das gibt erst das Lesen selbst. Oder: In welchem Verhältnis Zahlen und Worte zueinander stehen, ergibt sich – und es muss sich zwangsläufig ergeben – im Lesen. Das philologische Lesen steht immer wieder vor einer Entscheidung. Die Liebe des Wortes in *nihilum album* zur Zahl aufzubrechen und den Logos dieser Philia zu deuten: als Liebe zum Wort oder als Liebe zur Zahl. Und die Frage stellt sich: Ist hier von einem wörtlichen Logos die Rede oder manifestiert sich der Logos als Kosmos?

Zwischenebene

9. Element: Ende

Nicht mir
zum Schlimmen
erhoben sich
die Stimmen.⁵²²

Viel habe ich bereits über die Offenheit von *nihilum album* gesagt – darüber, dass ich Phänomene zwar klar benennen kann, die Phänomene selbst jedoch gerade solche von Unzuschreibbarkeit sind. Besonders sinnfällig: Zwar mag der Narr der sprechenden Instanz Modell gestanden haben, aber wer ist der Narr? Wer ist das Subjekt dieser Rede und wer das Objekt dieser Zuschreibung? Die Figur des Narren entzieht sich mittlerweile ihrer Konkretion und ist als sozialer Typus längst vergangener Gesellschaftsordnungen selbst bloss noch modellhaft. Als unfreiwillige Parodie seiner selbst bevölkert er heute – mehr als Clown denn als Narr – die Reste von Karneval und Fasnacht. Und sein Sinn sowie seine Aufgaben sind hinter vagen Vorstellungen von legendärem Narrenwitz und von legendärer Narrenweisheit verschwunden.

Dem entgegen, der Logik von *nihilum album* im Ganzen jedoch durchaus entsprechend, steht der letzte Vierzeiler. Es mag befremdlich scheinen,

522 12.31.10.

dass ich diesem Vierzeiler eine solch privilegierte Position einräume. Zumal sich bereits der Gedanke aufgedrängt hat, der dargestellten Chronologie sei weder notwendigerweise zu trauen, noch ihr zwingend zu folgen. Doch dieser Vierzeiler rechtfertigt die Privilegierung, die sich in erster Linie aus seiner Position ergibt, in zweiter Linie durch einige auffällige Merkmale, die ihn in ihrer Deutlichkeit von anderen Vierzeilern abheben.

Zum einen scheint er als abschliessender Kommentar zu einem erzählten Gehalt zu stehen. Immerhin bedient er sich des erzählenden Präteritums. Nachdem sich die Stimmen erhoben haben, legen sie sich nun mit diesem letzten Vierzeiler – wie der Wind – wieder. Und so richtet dieser letzte Vierzeiler den Blick noch einmal zurück auf das Geschehene. Dabei fasst er weniger eine Geschichte zusammen, als dass er im Nachhinein benennt, was passiert ist: Eine Vielzahl von – geisterhaften – Stimmen, die ich nichts und niemandem zuordnen kann, sind in *nihilum album* laut geworden. Doch jetzt, am Ende (aber wann ausser am Ende eines Buchs ist das genau?), verstummen sie wieder. Jetzt also, in der Summe aller dieser Gegenwarten vielleicht? Die Gegenwart fordert schliesslich das Ende, indem sie einen Anfang macht. In ihr scheinen Anfang und Ende zusammenzufallen. Es ist daher wenig verwunderlich, dass der Gedanke eines *nunc stans* sich entwickeln konnte: Wäre doch alles – die gesamte Summe – in einer Gegenwart enthalten. Aber wer wiederum wünscht sich das? Und wer lebt denn – ausschliesslich – in der Gegenwart? Begegnen sich am Ende Gott und der Narr wieder, ohne sich so deutlich voneinander abzuheben, wie es vielleicht wünschbar wäre?

Zum anderen strebt er in seiner zusammenfassenden Bemerkung durch den Reim auch formal nach Abrundung. Diese Abrundung macht deutlich, dass dem rein formalen Zwang, ein Buch – sofern es als gedrucktes vorliegen soll – abschliessen zu müssen: mithin einen letzten Vierzeiler auszuzeichnen, durchaus ein Zwang auf einer anderen Eben entsprechen könnte. Der äussere Sachzwang könnte auch einem inneren Sachzwang oder Wunsch nach Abschluss entsprechen. Ein Mechanismus, der sich vielleicht mit der Psychologisierung der Zeit vergleichen lässt. Das Ende eines zwangsläufig endlichen Vorgangs, dessen Endlichkeit vielleicht bedauert wird, soll dafür wenigstens rund sein: versöhnlich harmonisch und entgegen aller heterogenen Unvereinbarkeit zwischen Anfang und Ende in sich geschlossen.

Tatsächlich hängt jedoch auch dieser Schluss in der Schwebel. Zwar bleibt der Rest dieser letzten Seite weiss – mithin sind zwei Spalten gänzlich leer. Doch dieser letzte Tag endet nicht einfach mit dem letzten Vierzeiler, sondern mit einem weiteren dieser eigenartigen viergliedrigen Figuren. Ihr

Status ist unklar. Am Anfang des Buchs steht eine ähnliche Figur, was den Eindruck erweckt, diese Figuren würden den Beginn des Tages markieren. Mit dieser letzten Figur verschiebt sich dieser Blickwinkel jedoch. Die Figuren scheinen den Tag zu beenden. Ihre begrenzende Funktion oszilliert, genau wie die Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Ende des einen und Anfang eines andern, sodass sich eine Ordnung diskreter Einheiten (Diskontinuität) und eine Ordnung stetiger Unbegrenztheit (Kontinuität) gegenüber stehen. Gleichzeitig verweist ihre Zahl – 366 – auf die Irreduzibilität von Tagen und Jahren. Immer wieder ist der Ausnahmezustand eines Schaltjahrs mit 366 Tagen nötig, damit die Rechnung aufgeht. Es drängt sich die Frage auf, ob die Zeit – das Paradigma von Anfang und Ende – überhaupt eine Rechnung ist, die – am Ende – aufgeht.

III. Ebene: Leben (fassen)

10. Element: Leben

Was gafft ihr mich an,
da ich geboren bin
und sterben muß, bin ich
nicht unbekümmert.⁵²³

nihilum album, keine traditionelle Subjektlyrik⁵²⁴, aber auch nicht Ballade, unentschieden zwischen *Lied und Gedicht* (5. Element), erzählt keine

523 7.22.4.

524 Weder ist *nihilum album* im romantischen Sinn subjektive Lyrik getragen von einer „Ausdrucksästhetik“ (Burdorf 2015, S. 69), noch herrscht ein hypostasiertes Subjekt, wie das „lyrische Ich“ (Susman 1910, S. 16) Margarete Susmans vor. Ohnehin zersetzte sich diese starke Subjektivität, die im 19. Jahrhundert geprägt von Hegel als Grundlage der Lyrik galt (vgl. Hegel 1970, S. 415ff.), und wich allmählich einer pragmatischen Fokussierung auf die grammatischen Strukturen (vgl. Burdorf 1997, S. 182ff.). So schreibt Burdorf diesbezüglich: „Von einem Ich in der Lyrik sollte nur insoweit die Rede sein, als das Personalpronomen »ich« und seine Deklinationsformen (meiner, mir, mich) und/oder das entsprechende Possessivpronomen »mein« in einem Gedicht auftauchen.“ (Burdorf 1997, S. 194) Die Vielfältigkeit der grammatischen Strukturen in *nihilum album* zieht die Einengung auf ein bestimmtes ‚ich‘ in Zweifel, was auch die Rede vom Ausdruck eines Subjekts verunmöglicht. Was

Geschichte, obwohl es von Begebenheiten wimmelt. Und gerade wegen dieses Wimmels erzählt *nihilum album* keine Geschichte – die Geschichte macht sich allenfalls als Verlangen *ex negativo* bemerkbar. Sie konstituiert sich so im Nachhinein aus den Vierzeilern, ohne dass sie notwendigerweise in ihnen enthalten wäre. Aber sie muss enthalten sein, wenn sie sich – allenfalls – ergeben können soll. Nicht als *diese* Geschichte enthalten also und doch enthalten, wäre sie ansonsten doch auch nicht im Nachhinein zu bemerken – aufgrund des unbedingten Verlangens nach Bedeutung. So mag die Geschichte denn enthalten, jedoch nicht geschrieben sein. Und auch dies, obwohl *nihilum album* offensichtlich ein geschriebenes Buch ist. Ein Poesiealbum, wo zur Erinnerung eines ganzen Jahres Verse und Sprüche geschrieben stehen, obwohl trotz unzähliger Sonderbarkeiten⁵²⁵ – *nihilum* – nichts (Besonderes) in ihm ist. Und was nichts ist, muss *schwer zu sagen* bleiben und wohl in diesem immer und immer wiederkehrenden Schulterzucken kulminieren: „Weißnicht“. Will ich umgekehrt vielleicht folgern, dass die Abwesenheit narrativer Kohärenz erst gesteigerte Aufmerksamkeit erzeugt? Wäre eine Geschichte da, sie würde gelesen, ohne in Frage zu stehen – sie käme, wie Heideggers funktionstüchtiges Werkzeug, nicht in den Blick: weder die Gegend also, noch was sich in ihr abspielt.⁵²⁶

auch immer *nihilum album* ist – es kommt weniger zum Ausdruck als zur Darstellung.

- 525 Sonderbarkeit meint hier in Anlehnung an Thomas Schestag sowohl Eigenheit als auch Teilbarkeit. Das – in 3650 Vierzeiler – unterteilte Jahr lässt sich erst aufgrund der Annahme dieser allgemeinen Teilbarkeit in seine Eigenheiten (Besonderheiten) teilen (sondern), sodass diese überhaupt in einer Mitteilung dem anderen – ohne Regel der Darstellung und ohne Garantie des Verstehens – zugänglich werden können (vgl. Schestag 2006, S 196).
- 526 Die Folge der Entdeckung eines beschädigten Werkzeugs führt zwar zu seiner Reparatur (vgl. Heidegger 1977, S. 98f.) – im Fall von *nihilum album* vielleicht zum re-konstruktiven Herstellen von Zusammenhängen. Zunächst jedoch nähert sich das Zuhandene dem Vorhandenen, das „*betrachtet* und *begafft* [sic!]“ (Heidegger 1977, S. 99) wird, an. Es zeigt sich – herausgelöst aus seinem selbstverständlichen Zusammenhang – in seiner „Vorhandenheit“ (Heidegger 1977, S. 99), sodass es an sich selbst in den Blick rückt und seine Bezogenheit auf einen weiteren Verwendungszusammenhang, „wohin“ – in welche „Gegend“ (Heidegger 1977, S. 138) also – das Zeug gehört, deutlich wird: „Der Zeugzusammenhang leuchtet auf nicht als ein noch nie gesehenes, sondern in der Umsicht ständig im vorhinein schon gesichtetes Ganzes. Mit diesem Ganzem meldet sich die Welt.“ (Heidegger 1977, S. 100)

nihilum album erzählt keine Geschichte im Sinn eines dramaturgisch gestalteten Ablaufs: eine nach der anderen und jede nach ihrer *Zahl* (8. Element) einzelne Begebenheiten einer Abfolge, die einer Vollendung oder auch nur einem schlichten Ende zustrebt, sodass sich vielleicht aus der Reihe dieser Zahlen letztlich eine – wortwörtliche – Bedeutung herauskristallisiert. Dennoch fände ich es falsch zu sagen, es ginge in *nihilum album* um nichts. Mag der Titel auch Bescheidenheit markieren („Weißnicht“ und „Iana philosophicum“), so geht es doch um alles und es geht aufs Ganze – „die ganze Zeit / schon.“⁵²⁷ Trotz aller Rede von der Zeit: Die Zeit ist bloss die Bedingung, das Gefäß vielleicht, und die Folge des Lebens zugleich. Das Leben spielt sich genauso „in der Zeit“⁵²⁸ ab, wie es sich „mit der Zeit“⁵²⁹ – und die Zeit mit dem Leben – überhaupt erst entwickelt. Es geht in *nihilum album* um nichts Geringeres als um das Leben selbst.⁵³⁰ Am deutlichsten mag das aus diesem Vierzeiler sprechen: „Ein Leben, wie es hier war, ist nirgends so zu finden.“⁵³¹ Ein Leben also, wie es sich – als Darstellung eines Lebens oder als Eigenleben der Lektüre – auf diesen Buchseiten abspielt.

Unabhängig von den Implikationen dieses „hier“ (worauf bezieht es sich?), macht dieser Vierzeiler die Kluft deutlich, die sich im Blick auf *das* Leben auf tut. Es stellt sich nicht nur die Frage nach einer Bestimmung, sondern auch nach dem, was zu bestimmen wäre – sofern es denn zu fassen ist. Das Leben gefasst, als hätte man es nach langer Verfolgung endlich zu fassen gekriegt. Das Leben zu fassen, vermag nur ein Gott – ein Gott, wie er im jüdisch-christlichen Schöpfungsmythos – wörtlich – am Werk ist und das Leben immer schon gefasst hat. Lehm knetend fasst er das (menschliche) Leben mit seinen Händen und formt es. Solche Bilder ziehen sich durch das ganze *nihilum album* und müssen dabei – gerade auch wegen ihrer Vielzahl – notwendig zum parodistischen Abklatsch des göttlichen Originalakts werden. Beispielhaft: „Ich wurde / zu Formbrot / gemacht / aus

527 6.14.5.

528 12.18.10.

529 4.9.5.

530 Die Rede vom Leben mag vielfach zu allgemein oder eben zu unfassbar sein, zu unpräzise. Und dennoch steht auch bei Umschreibungen das Leben im Zentrum. Eine solche Umschreibung glaube ich bei Prammer zu finden, wenn sie Eggers Poetik beschreibt. Bereits in der Einleitung habe ich dieses Zitat angeführt: „In jedem Fall inkludiert sie [Dichtung] ein *Tun*, das [...] *die ganze Zeit* in Anspruch nimmt.“ (Prammer 2014, S. 247). Was anderes ist Leben, als ein *Tun*, das die ganze Zeit in Anspruch nimmt?

531 9.29.10.

Bovist oder Mulm.⁵³² Aus heisser Luft (Bovist: Füchsinnenfurz⁵³³) und Erde (Mulm: pulveriger Humusboden⁵³⁴) Oder: „Patsch, Milch, / patsch, die Hand- / Knetklumpen / Butter und Trog.“⁵³⁵ Ein Gott, der das Leben selbst in einem einzigen Lebendigen zu fassen vermag: „Da machte Gott der Herr den Menschen aus Erde vom Acker und blies ihm den Odem des Lebens in seine Nase. Und so ward der Mensch ein lebendiges Wesen.“⁵³⁶ Der Mensch wird *ein* lebendiges Wesen, indem er den Atem *des* Lebens eingehaucht bekommt – des Lebens überhaupt.

Aber der Vierzeiler spricht auch nicht vom Leben, sondern von *einem* Leben – einem Einzelnen. ‚Das Leben‘ und ‚ein Leben‘ – meist ist der bestimmte Artikel eben bestimmt, nicht aber beim Leben. ‚Das Leben‘ meint ein Allgemeines: das Leben schlechthin oder überhaupt. Diese Vereinzelnung konkretisiert sich jedoch noch weiter – von einem Einzelnen zum Eigenen, so wäre vielleicht zu folgern: „Mein Leben / floß und fließt / wie Wasser, / seiden.“⁵³⁷ Das einzelne Leben erweist sich als allmählich angeeignetes („mein“) – so, wie sich aus der Vielfalt einzelner Begebenheiten vielleicht eine eigene Geschichte, in jeder Lektüre, konstituieren will. Und dieses Eigene fließt wieder ein in die Vorstellung einer unaufhörlich verfließenden Zeit. Diese Strophe mündet zusammen mit ihrem Echo – „Durch den Nußbaumwald / floß / und fließt / der Fluß.“⁵³⁸ – in das in der Einleitung bereits angeführte berühmte Flussgleichnis Heraklits: „In dieselben Flüsse steigen wir und steigen wir nicht, wir sind und wir sind nicht.“⁵³⁹

Mir scheint aus dieser Sicht unerheblich, worauf sich das „hier“ bezieht. Die Struktur bleibt dieselbe, ob es sich um das *gelesene* Leben oder um die *lebendige* Lektüre handelt – mithin ob ein Ort ausserhalb oder innerhalb gemeint ist. Das Leben überhaupt ist nicht zu fassen – soweit es auch Fluss ist, käme es als Gefasstes ohnehin zum Erliegen. Insofern ist es also ein Widerspruch, das Leben fassen zu wollen – eine tödliche Unmöglichkeit. Aber das Leben kommt in der Folge zur Darstellung. Das Gaffen – und *nihilum album*

532 11.18.9.

533 <https://www.duden.de/node/24801/revision/24830>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

534 <https://www.duden.de/node/99671/revision/99707>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

535 5.6.8.

536 1. Mose 2,7.

537 3.26.6.

538 3.20.2.

539 Heraklit 2008, S. 273 – DK 22 B 49a.

ist auch Anschauungsmaterial – richtet sich nicht und kann sich nicht auf ein Abstraktes richten, sondern es orientiert sich am Konkreten, nimmt seinen Ausgang vom Konkreten.⁵⁴⁰ Das – verwunderte oder blödsinnige – Gaffen richtet sich auf etwas, das *zur* Darstellung gekommen ist, sodass es überhaupt erst in den Blick rücken kann. So verschiebt sich die Frage nach dem Fassen des Lebens hin zur Wahrnehmung *einer* bestimmten Darstellung – einer Aktualisierung vielleicht – *des* Lebens, hin zu diesem Leben. Der Darstellung ist diese Individualität immer eigen. Als materiale Konkretion ist sie ein Besonderes und kein Allgemeines, mag sie auch das Allgemeine darstellen oder auf das Allgemeine verweisen. Die Darstellung selbst ist *diese* Darstellung, mag dieser Darstellung im Besonderen das Allgemeine zugrunde liegen oder mag diese Darstellung im Besonderen sich im Allgemeinen aufheben. Die unhintergehbare Selbstverständlichkeit dieses einen Lebens drückt sich immer wieder aus. Mag sich diese Selbstverständlichkeit auch erst wachsen müssen, sodass sie sich vorerst in einer Frage anbahnt: „Wie fest ist / die Erde hoch? / Ich sage: sie ist / (ich lebe hier).“⁵⁴¹ Sie bricht sich endlich Bahn und äussert sich in der unumstösslichen Selbstverständlichkeit eines schlichten *so*: „Ich schwappte Wasser / aus Kübeln / und lebte so, / wohnte so.“⁵⁴²

Und so hat diese Darstellung Anfang und *Ende* (9. Element). Dieses Leben im Einzelnen seiner Darstellung hat Anfang und Ende – nicht aber im Allgemeinen seiner Potenzialität, so wäre zu spekulieren. *Das* Leben nämlich pflanzt sich fort: „Eine Frau / und ein Mann / haben eine / Tochter.“⁵⁴³ Und in diesen allgemeinsten Satz geschlechtlicher Fortpflanzung schleicht

540 Bereits erwähnt habe ich das Beispiels Descartes, der vom konkreten Wachs aufsteigt zur abstrakten Vorstellung Gottes. Aber auch die Ideenlehre in Platons *Gastmahl* ist vom selben Prinzip geprägt: „[...] gleichsam stufenweise von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Gestalten, und von den schönen Gestalten zu den schönen Sitten und Handlungsweisen, und von den schönen Sitten zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen endlich zu jener Kenntnis gelangt, welche von nichts anderem als eben von jenem Schönen selbst die Kenntnis ist, und man also zuletzt jenes selbst, was schön ist, erkenne“ (Platon 1990a, S. 349, 211c). Das Erblicken der Idee erweist sich als eine Art additiver Prozess, der Erscheinung für Erscheinung auffasst, die Ähnlichkeit der Erscheinungen ausmacht und in diesen so das Gemeinsame als Abstraktion, an welcher jeder Erscheinung teilhat, erblickt (vgl. Platon 1990a, S. 347a, 211b).

541 3.15.8.

542 4.5.5.

543 8.1.6.

sich schon wieder die Konkretion ein. In diesem Fall haben Frau und Mann *eine* Tochter – es hätte auch *ein* Sohn (oder keines von beidem) sein können. Die Fortpflanzung wie sie hier beschrieben wird, mithin das Leben schlechthin, bringt eine bemerkenswerte Spannung zum Ausdruck. Nämlich: dieses bestimmte Leben zu sein und das Leben überhaupt weiterzugeben. Dieses einzelne Leben (ich, der ich erzähle) mit seiner *Rede* (4. Element), jedoch *inmitten* einer Vielzahl unterschiedlicher Leben: „Ohne / Kind sind / meine Eltern / keine.“⁵⁴⁴ – „Ohne / Eltern bin ich / kein Kind / oder nimmer.“⁵⁴⁵ Wir Eltern, eine Frau und ein Mann, „Mutter“ und „Vater“, die wir ein Kind (du) haben; ihr (Eltern), die ihr meine Eltern seid – eine Fülle von funktionalen *Pronomen* (7. Element), ohne die es keine Fortpflanzung des Lebens überhaupt gäbe. Das Leben, besonders in seiner geschlechtlichen Ausprägung, ist selbst geprägt von diesem Wechselspiel, sich im Besonderen zu zeigen, aber im Allgemeinen weiterzuleben. So lässt sich auch die Konkretion wieder verallgemeinern. Es spielt für das Leben keine Rolle, „[o]b ich bin oder nicht“⁵⁴⁶ – ob ich oder eine andere, solange nur jemand ist. Von diesem Standpunkt aus bin ich aufgehoben: „Ich weiss keinen Unterschied zwischen meinem Leben und meinem Tod“ (9.3.10).

Wenn jedoch das Leben – als Allgemeines – in seiner Potenzialität weder Anfang noch Ende kennt (es mag immerhin zu einem Ende des *Lebens* kommen, so liegt dieses Ende dennoch nicht im Begriff *des* Lebens), so ist zwischen den ewigen Voraussetzungen des Lebens, wie dem All in *Raum* und *Zeit* (1. und 2. Element), und dem Leben selbst kaum mehr zu unterscheiden. Erweisen sich die gemachten Voraussetzungen, das System, also als Bedingung des Lebens? Oder ist es vielmehr so, dass das System sich aus dem Leben ergibt, dass das Leben selbst die Bedingung des Systems ist? Alle auf unterschiedlichen Ebenen herausgestellten Elemente in ihrem vielschichtigen *Bau* (6. Element) fügen sich zum Element: das Leben als Medium (Kontinuität) dieser Erscheinungen, ohne dass das Leben sich vom einzelnen Lebendigen (Diskontinuität) entfernen könnte. Wie wäre es auch sonst möglich, von einer *erlebten Gegenwart* (3. Element) zu sprechen? Die Frage nach der *Zeit* überhaupt aufzuwerfen? Es wäre dann jedenfalls verfehlt von Gegenwart – und darüber hinaus sogar von erlebter Gegenwart zu sprechen. Aber *nihilum album* ist voller Leben. Es wimmelt nicht nur von Begebenheiten, sondern auch von Pflanzen, Tieren und Menschen.

544 11.24.2.

545 11.24.3.

546 11.9.7.

Metaebene: Element

Die Struktur einzelner Elemente (und damit will ich nicht sagen, die Reihe der Elemente sei vollständig) ist, so hoffe ich, bei der Herausarbeitung jedes einzelnen Elements zum Vorschein gekommen. Dabei ging es mir, der diskreten Stetigkeit entsprechend, um sich kreuzende Ordnungen als wechselseitige Abhängigkeit von Bedingung und Bedingtem bzw. von Teil und Ganzem. Bei manchen Elementen fand ich diese Struktur – wie beispielsweise beim Element: Zeit – sogar mehrfach bzw. auf unterschiedlichen Ebenen. Im Einzelnen betraf dies:

1. Raum: absoluter Raum und Ort
2. Zeit: absolute Zeit und Zeit(rechnung)en
3. Gegenwart: Dauer und Datum
4. Rede: Alltagskommunikation und individuelles Reden
5. Lied und Gedicht: synchroner Ton und diachrone Schrift
6. Bau: Zusammenhang und Teil
7. Pronomen: Materie und Individuum
8. Zahl: bedeutungsreiche Unordnung und bedeutungslose Ordnung
9. Ende: stetige Unbegrenztheit und diskrete Einheiten
10. Leben: Medium und Lebendiges

Der ganze Komplex von Elementen, arrangiert in einem Koordinatensystem, erscheint in einer solchen gedrängten Auflistung noch hierarchischer als in der Analyse mit ihren Zwischenebenen als Orientierungshilfen. Oben und unten sind, ich nehme den einleitenden Gedanken wieder auf, wie bei Karten und Globen, scheinbar eindeutig festzumachen, obwohl dies kaum den Tatsachen entspricht. Denn auf der III. Ebene erscheinen die zuvor angeführten Elemente auch nicht mehr in ihrer damaligen Reihenfolge, sondern sie konstituieren sich in Vollständigkeit – und eine andere Reihenfolge, eine andere Variante, sich im Besonderen zum immer selben Leben im Allgemeinen zu konstituieren, wäre zweifelsohne denkbar gewesen – im Element Leben zu einem Ganzem. Ein Ganzes, das sich strukturell durch eine gegensätzliche Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität auszeichnet, sodass seine diskontinuierlichen Teile selbst geprägt von dieser Struktur wieder zerfallen – oder umgekehrt das Ganze sich aus immer kleineren Teilen zusammensetzt. Genauso wie das Ganze ist dabei jeder Teil von derselben Struktur geprägt.

nihilum album im Allgemeinen (das Ganze) stellt selbst als Besonderes das Allgemeine (das Leben) dar, indem im Besonderen (*nihilum album*) sich

die Lektüre wiederum zu dieser Lektüre vereinzeln kann. *nihilum album*, als dieses bestimmte Buch, zeigt sich dem Leben gegenüber als Besonderes. Hingegen eröffnet es in sich, als Allgemeines, die Möglichkeit zu einer Vielzahl von Lektüren – und zwar einer Vielzahl nicht aufgrund verschiedener Interpretationsmöglichkeiten, sondern schlicht aufgrund der Möglichkeit zu verschiedenen Reihenfolgen und Konstellationen von Vierzeilern. *nihilum album* ist der doppelt diskontinuierliche Versuch (einzelnes Buch, viele distinkte Teile) das Kontinuierliche – eben das Leben als Allgemeines (nämlich weder ausschliesslich als Individuum noch ausschliesslich als Gegenwart) – in der Darstellung zu evozieren.

Gerade anhand des Elements ‚Bau‘ möchte ich – die Frage nach der Verortung noch einmal aufgreifend – abschliessend verdeutlichen, dass dieser Bau – dieser Komplex aus Elementen – eben kein oben und unten kennt. Einerseits bestätigt das Element ‚Bau‘ die Strukturen, andererseits lässt es aber besonders klar keine Privilegierung einzelner Ebenen zu. Ein Phänomen, das ich treffend in einem weiteren Vierzeiler beschrieben finde: „So bin ich / hier nicht fort, / und steh doch schon dort / so da“⁵⁴⁷ Gleichzeitig Fraglosigkeit im Ganzen konstatierend stellt er dennoch eine abschliessende Verortung im Einzelnen in Frage. Der Reim hebt die innere Struktur eines Weder-Noch oder Sowohl-als-Auch („hier“ und „dort“) genauso auf, wie die Fraglosigkeit des bekräftigenden „So bin ich“ und „so da“ diese innere Struktur einfasst. In diesem Sinn dehnt sich die *Verortung* in zwei Richtungen – nämlich ebenfalls vertikal und horizontal. Weder ist auszumachen, wie sich die einzelnen Vierzeiler (vermeintlich die primäre Ebene) zueinander verhalten, noch letztlich – aufgrund seiner Auflösung im Raster einer einzelnen Seite – bestimmt zu sagen, der Vierzeiler sei die primäre Ebene – im Gegensatz zu den Monaten oder sogar dem Jahr, aber auch im Gegensatz zu den Bestandteilen des Vierzeilers selbst (Verse, Worte, Silben...). Die Verortung bezeichnet demnach eher eine *Lebenserfahrung* als dass sie das Leben definitorisch zu fassen vermöchte.

Die strukturelle Nachzeichnung von *nihilum album* und die genauere Beschreibung der Verortung anhand einzelner Elemente führen mich noch einmal zur Frage: *Ist ein Gedicht eins?* Zwar glaube ich nicht, aufgrund meiner strukturellen Nachzeichnung von *nihilum album* diese Frage beantworten zu können, doch gehe ich davon aus, dass ihre Berechtigung umso deutlicher wurde. Und so ist auch sie, diese Frage, bloss eine weitere sprachliche

Variante für *nihilum album*, das in seiner Übersetzung unter anderem „Weißnicht“ heißen will.

Die Entfaltung dieses vielsagenden „Weißnicht“ entlang der einzelnen Elemente führt zum Schluss, dass dessen produktionsbezogene Beharrlichkeit – das Insistieren von *nihilum album*, es eben nicht zu wissen – eine ganz bestimmte Offenheit konstituiert. Aus der Rezeptionsperspektive meint dies in der Folge: Ich weiss zwar nicht, komme aber nicht umhin, mich zu verhalten. Eine Aufforderung, die Verortung auszuhalten und – als Entsprechung vielleicht – dennoch Verantwortung zu übernehmen. Letztlich vielleicht die Suche nach jener medialen Form, die „zwischen dem Aktiv und dem Passiv verharrt“⁵⁴⁸ – die Aktivität und Passivität erst ermöglicht und jeweils zuteilt, sodass sie auch den Kreuzungspunkt der Ordnung des Schreibens und der Ordnung des Lesens exponiert. Und damit ist im Weiteren, dies als abschliessender Gedanke, nichts anderes als ein wesentlicher Aspekt des Lieds bezeichnet: Es lässt sich als Lautmalerisches nicht verstehen, obwohl es durchaus in der Anwendung geläufig ist. Es hat also keine Bedeutung im engeren Sinn, mithin lässt es sich kaum auf einen Nenner bringen, sondern es kennt in der Vielzahl seiner möglichen Aktualisierungen lediglich eine Praxis.⁵⁴⁹

548 Derrida 1999, S. 34.

549 Vgl. http://www.suhrkamp.de/mediathek/oswald_egger_im_gespraech_ueber_nihilum_album_74.html, zuletzt besucht: 28.06.2017. – Selbst Lieder, die einen verständlichen Text haben, bleiben oft unverstanden, obwohl sie (nach-)gesungen werden. Das zeigt sich nirgends deutlicher, als im Nachsingen englischer Popsongs. Die Unentscheidbarkeit erweist sich also als Aufforderung zur Praxis – zum Tun: „Dem Treiben zieht er [Oswald Egger] ohnedies das „Tun“ vor, das er [...] von der betrieblichen „Mache“ abgrenzt. Dieses „Tun“, mit seinen nicht minder fruchtbaren Negationen und Akzentuierungen („Untun“, „Umtun“) verschwistert, kann, wie im Falle des konzeptuellen Lieder-Buchs *nihilum album*, auch systematisch bzw. als Tagwerk erfüllt werden.“ (Prammer 2014, S. 257).

Protokollieren: Monika Rincks *Honigprotokolle*

Die Freiheit hie und da auch ein paar Schritte bergab machen zu dürfen, eröffnet viele Möglichkeiten. Wenn dagegen aus dem Drang zu Höherem ein Zwang wird, fährt die Entwicklung bald fest. (Karl Sigmund: *Spielpläne*)

Poesie und Begriff – poetische und begriffliche Sprache: Unlängst kam der Dichter auf die strukturschaffende Figur der Verzögerung durch eine einstweilen gültige begriffliche Fügung zu sprechen. Was wäre demnach ein Begriff? Eine Rast, für einen Moment das Ende der Eile – bevor das unablässige aus- und umdeutende Geschehen der skeptischen Vorstellungskraft, Widerstand von unbewussten Szenarien, die verstandesgemäße Korrektur, affektuelle Interventionen aufgrund von Erfüllung oder Enttäuschung, das Eindringen des noch Formlosen, die Ablenkung von außen, die Erfahrung, das Radio, die Rede der anderen Menschen und so weiter und so fort – all das, erneut verändernd eingreifen und diese Fügung durch andere sprachliche Beispiele (der Gegenwartslage) ablösen.

Doch auf der anderen Seite wird es sich als günstig erweisen, das Eintreten einer begrifflichen Rast so lange wie möglich hinauszögern – im Sinne einer Verdichtung der Phänomene und Erhöhung des Anteils der Einzelheiten innerhalb der sprachlichen Versammlung, die der Begriff (das heißt, die seine Setzung) ist. Lassen Sie uns das Sammeln noch fortsetzen, bevor wir allen sagen, worum es sich handelt – im Gedicht ist jede begriffliche Setzung eine These, die verteidigt und bisweilen vorbereitet werden muss. Kein Kontext, keine Narration und kein Charakter ist da, um sie zu stützen.“ (Monika Rinck: *Risiko und Idiotie*)

Durch- und Niederschläge

Monika Rincks literarische Tätigkeit schlägt sich vielfältig nieder. Neben dem langfristig angelegten, hauptsächlich online erschienenen *Begriffsstudio*,⁵⁵⁰ dessen Anfang im Jahr 1996 liegt und dessen Ende bislang unabsehbar ist, hat

550 Das *Begriffsstudio*, eine Sammlung kurzer Prosatexte, besteht mittlerweile primär in seiner Website: <http://www.begriffsstudio.de/>. Die ersten 1000 Begriffe erschienen allerdings als Buch unter dem Titel *Begriffsstudio 1996-2001* bei der edition sutstein. Von diesen ersten 1000 Begriffen wurde nur ein Teil auf die Website übertragen, die jedoch seither kontinuierlich weitergeführt wird. Das *Begriffsstudio* kann als Email abonniert werden, sodass die jeweils neuen Einträge den AbonennInnen zugeschickt werden.

sie seit Mitte der Neunziger vier Gedichtbände und eine ganze Reihe anderer Arbeiten vorgelegt. Die vier Gedichtbände umfassen die Titel *Verzückte Distanzen* (zu Klampen, 2004), *zum fernbleiben der umarmung* (kookbooks, 2007), als Doppelband *HELLE VERWIRRUNG / Rincks Ding- & Tierleben* (kookbooks, 2009) sowie *Honigprotokolle* (kookbooks, 2012). Neben diesen Gedichtbänden hat sie zwischen 2006 und 2015 mehrere Essaybände – *Ah, das Love-Ding* (kookbooks, 2006); mit Christian Filips den Gedichte-, Essay- und Übersetzungsband zu Laura „Riding“ Jackson *PARA-Riding* (Roughbook, 2011); in Kollaboration mit Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson und Steffen Popp *Helm aus Phlox* (Merve, 2011); *Risiko und Idiotie* (kookbooks, 2015); *Wir* (Verlagshaus Berlin, 2015) – sowie Hörbücher, eine Fibel, ein Kinderliederbuch, illustrierte Bände und den Theorie-Comic *Neues von der Phasenfront. Gegenstand: unproduktive Phasen* (b_books, 1998) publiziert.⁵⁵¹ Darüber hinaus ist sie als Übersetzerin tätig und war auch immer wieder an (literarischen) Projekten (z. B. *Schöner Lesen*) und Performances (*Rotten Kinck Schow* – zusammen mit Ann Cotten und Sabine Scho) beteiligt.

Als Arbeitsschwerpunkte kristallisieren sich in dieser breiten Palette von Publikationen meines Erachtens vor allem das Verfassen von Gedichten und das Reflektieren dieser Tätigkeit mittels essayistischer Texte heraus. Die teilweise recht umfangreichen Essay-Bände bieten Raum für weitläufige Überlegungen, die sich nicht bloss auf die Reflexion des eigenen Schaffens beschränken. Insbesondere *Risiko und Idiotie* reflektiert nicht nur Rincks eigenes dichtendes Schaffen, sondern unternimmt auch einen Versuch, Gedichte ganz allgemein in der Gegenwart zu situieren. Sowohl in argumentativer als auch in literarischer Weise – zum Beispiel mittels unterschiedlicher ProtagonistInnen (Idiot, Dichter, Leser) – erörtert Rinck den gegenwärtigen Stellenwert von Gedichten und hebt ihr Potenzial hervor. Durchaus nicht unüblich für das Genre hat der Essay *Risiko und Idiotie*, der im Gegensatz zu *Ah, Das Love-Ding – Ein Essay* den Untertitel „Streitschriften“ trägt, apologetischen Charakter.

Was sich im Titel *Begriffsstudio* bereits andeutet und in der Verbindung von diskursiver und dichterischer Sprache fortsetzt, bewahrheitet sich nicht nur im Essay *Risiko und Idiotie*, sondern auch in den anderen Essays. Der Horizont ist weit und will keinesfalls auf einzelne Zuschreibungen reduziert

551 Seit Fertigstellung dieses Buchs ist eine ganze Reihe von weiteren Publikationen entstanden: u. a. der Gedichtband *Alle Türen* (kookbooks, 2019) sowie die Lichtenberg-Poetikvorlesung *Wirksame Fiktionen* (Wallstein, 2019).

werden. Gerade die Kollaborationen zeigen, dass es weniger darauf anzu-kommen scheint, mittels essayistischer Reflexionen eine spezifische Poetik abzustecken und für sich in Anspruch zu nehmen als vielmehr darauf, ein Feld zu öffnen. Sowohl der Entstehungsprozess von *Helm aus Phlox*, der die nachträgliche Feststellung individueller Autorschaft aufgrund des gemeinsamen Arbeitens verunmöglicht, als auch seine explizite Programmatik machen dies deutlich:

In diesem Buch werden Fragen der Poetik behandelt, weil sie uns interessieren. Das kann für uns nicht bedeuten, auf eine Lehre oder Theorie des poetischen Textes zu zielen. Das Verfassen poetischer Texte gestaltet sich zwar als Kette von Entscheidungen, denen implizite Regeln zugrunde liegen, welche im fertigen Text etwa als Konsistenz des Stils merklich werden; da die Regeln aber nicht explizierbar sind, ohne dass ihre ästhetische Evidenz sich verflüchtigt, und da ihre Aushärtung zur Lehre vollends dem Geist widerspricht, in dem wir schreiben, konnte die Strategie des Vorgehens nur darin bestehen, diese Regeln beiseite zu lassen und sich den Sensibilitäten, Bewusstseinslagen und allgemein den Lebensformen zuzuwenden, die die Produktion poetischer Texte – in unserem Fall – umgeben und die ihren Vorhof bilden. Dieses Buch ist also kein Metatext zu poetischen Texten, sondern ein Text unter Texten – der eben die Textarbeit zum Thema hat.⁵⁵²

Der erste Abschnitt des Vorworts zu *Helm aus Phlox* legt, wie ich meine, nahe, Poetik als einheitliches Feld zu begreifen. Zwar werden unterschiedliche „Fragen“ – im Plural – diskutiert, doch gehören sie alle derselben Einheit, nämlich der „Poetik“ im Singular, an. Eine Aufteilung des Felds in Parzellen und deren Inbesitznahme durch Einzelne verbietet sich. Weder geht es um eine Festlegung dessen, was der poetische Text im Singular ist, denn „die Produktion poetischer Texte [Hervorhebung F. S.]“ spielt sich im Plural ab und folglich ist auf dem Feld mehr als ein Text anzutreffen. Noch geht es darum, den Zugang zum Feld mittels einer Lehre zu reglementieren. Vielmehr, so die implizite Forderung, ist die Spannung zwischen der Vielfalt an Texten und der Einheit des Feldes auszuhalten.

Diese Situation mag charakteristisch für kollektive Tätigkeit sein. Denn einerseits begreife ich die Allgemeinheit im Fall von *Helm aus Phlox* als pragmatische Konzession an den gemeinsamen Schreib- und vor allem Publikationsprozess. Ein zu starkes Abzielen auf eine besondere Lehre hätte wohl das Zerbrechen des Kollektivs oder ein Scheitern der Publikation zur Folge

552 Rinck et al. 2011, S. 7.

gehabt. Andererseits, so scheint mir, bricht sich doch eine Programmatik Bahn, die über Pragmatik hinausweist. Denn das propagierte Verhältnis zwischen poetischem und essayistischem Text entspricht kaum einer traditionellen Vorstellung, die sich zur Orientierung auf Gattungen angewiesen glaubt. Entgegen diesen Erwartungen besteht das Verhältnis nicht in Text und „Metatext“. Die Bezeichnung Metatext wird abgelehnt und das erwartete Verhältnis kurzerhand umgedreht. Den Essay verstehe ich also keinesfalls als Reflexion, die *nach* dem poetischen Text kommt, sondern eher als *Vorbereitung*. Er zeichnet Überlegungen zu denjenigen Dingen auf, welche „die Produktion poetischer Texte [...] umgeben“. Verhalten sich also umgebende Dinge und poetische Produktion in einem chronologischen Verhältnis zueinander, so mag dies wohl auch für das Verhältnis von essayistischem und poetischem Text gelten. Der essayistische Text bildet in einem ersten Schritt also selbst den „Vorhof“ zum poetischen Text. In einem zweiten Schritt wird sogar diese Differenz noch aufgehoben. Je nach Blickwinkel auf dem Feld der Texte bilden nämlich die poetischen Texte plötzlich den Vorhof zu den essayistischen Texten. Eine Ordnung ergibt sich wohl erst durch das Interesse, das an das Feld herangetragen wird. Dieses Interesse markiert eine Position mit einer gegebenen Zahl an Perspektiven auf das Feld, auf dem es – ausreichende Fokussierung vorausgesetzt – bloss jeweils einen „Text unter Texten“ gibt.

Wenn es also bloss Texte unter Texten gibt, so sind wohl auch die Konturen des Felds unscharf – mithin erweitern sie sich mit jedem neuen Text. Und diese Texte erweisen sich nicht als Exemplare einer Gattung, sondern als ebenso spezifischer (individueller) wie unspezifischer (gattungsunabhängiger) Niederschlag des Denkens, das kaum anders als in Texten fassbar wird. Poetik wiederum kann dann nicht diese oder jene Lehre des Verfassens von Gedichten oder die Gesamtheit aller dieser Lehren meinen, sondern vielmehr bezeichnet Poetik den *Niederschlagsprozess* zwischen Denken und Texten schlechthin. Das Verfassen von Texten als Versprachlichung des Denkens ist poetisch. Macht sich jedoch ein Text insbesondere „die Textarbeit zum Thema“, so ist er in doppelem Sinn poetisch.

Gibt es nur Texte unter Texten, so verbietet sich eigentlich auch die Bezeichnung poetischer Text, wenn damit ein Gedicht gemeint sein sollte. Diesem Umstand trägt vielleicht der Untertitel des Bands *Honigprotokolle* Rechnung. Dort ist nicht von Gedichten die Rede, sondern von Skizzen zu Gedichten. Was auch immer Gedichte sein mögen: Texte also sind, wie ich die zitierte Passage verstehe, einander weder vor- noch nachgeordnet, sondern lassen sich lediglich als komplementär zueinander begreifen. Und die

pragmatischen Bezeichnungen Gedicht (oder Lyrik) und Essay verweisen einzig auf diese Komplementarität zweier bloss graduell voneinander unterscheidbarer Modi der Darstellung eines Denkens. Und wenn es eine solche Unterscheidung überhaupt geben kann oder soll: So besteht das Verhältnis von begrifflicher und dichterischer Sprache eher in einer gegenseitigen Befruchtung als in einem gegenseitigen Ausschluss. Demzufolge: Weder dichterische noch begriffliche Sprache kann die alleinige Herrschaft auf dem Feld des Denkens beanspruchen.

Methodische Konsequenzen

Auch wenn diese Untersuchung von den Honigprotokollen⁵⁵³ selbst ausgeht, so erweisen sich andere Texte dem oben Dargelegten entsprechend als ebenso nützliche wie notwendige Anknüpfungspunkte für die Interpretationsarbeit an Rincks sperrigen Texten.⁵⁵⁴ Diese Sperrigkeit zeigt sich nicht nur im unmittelbaren Kontakt mit den Texten, sondern sie ist auch Programm. *Risiko und Idiotie* hebt mit dieser Programmatik ebenso wie mit dieser Problematik gleich auf der ersten Textseite an:

In einem Land, in dem die Freiheit des Wortes weitgehend gegeben ist und das Verfassen und Verbreiten von Gedichten nicht unter Strafe steht, sondern größtenteils einfach ignoriert wird, ist die dichterische Entscheidung für widerständige, uneigentliche Sprachgebung eine freiwillige.⁵⁵⁵

Auch der apogetische Zug des Essays schlägt bereits zu Beginn durch. Gedichte scheinen aufgrund der Ignoranz, die ihnen entgegenschlägt, der Fürsprache zu bedürfen. Und die Sperrigkeit, wenn sie nicht durch äussere Umstände wie Verbote bedingt ist, verlangt erst recht danach, legitimiert zu werden. Dass Sperrigkeit – oder eben Widerständigkeit – und Freiwilligkeit aber in einem recht komplexen Verhältnis zueinander stehen, macht die an dieser Stelle bereits eingefügte erste Fussnote deutlich:

553 Sofern im Folgenden *Honigprotokolle* kursiv gesetzt ist, ist der Band als Einheit gemeint, ansonsten ist ‚Honigprotokolle‘ lediglich ein Sammelbegriff für die Pluralität der im Band versammelten Gedichte.

554 Christian Metz schreibt gerade über die *Honigprotokolle* im Kleinen, dass es bei Lektüre und Interpretation „auf die Kombination der einzelnen Sammelstücke“ (Metz 2018, S. 148) ankäme. Das trifft wohl auch im Grossen des Werks insgesamt zu.

555 Rinck 2016, S. 11.

Doch was genau ist freiwillig betreffs der künstlerischen Produktion – die Antwort schlägt hin und her zwischen Allem und Nichts. Sei hören ein Dröhnen, doch in welchem Umraum? Das finden Sie sicher bald heraus. Zudem verändert die Gesellschaftsform bereits per Kontext die Bedeutung von Kunst sowie ihre Relevanz, die Maßstäbe ihrer Bewertung und ihre Qualität.⁵⁵⁶

Dabei verhalten sich Essays und Gedicht jedoch weniger explanativ zueinander, sondern eher komplementär. Sie zeigen sich, dem Obigen entsprechend, als unterschiedliche Möglichkeiten der sprachlichen Darstellung. Der wissenschaftliche Text wiederum schafft selbst eine Ergänzung zur und Erweiterung der bereits geleisteten begrifflichen Vorarbeit.

Im Folgenden geht es hauptsächlich um den Band *Honigprotokolle*, der sich gegenüber den anderen Bänden in besonderem Mass durch eine Programmatik auszuzeichnen scheint. Während die anderen drei Bände – *Verzückte Distanzen, zum fernbleiben der umarmung* sowie *HELLE VERWIRRUNG/Rincks Ding- & Tierleben* – durch eine thematische Setzung gekennzeichnet sind, bewegen die Honigprotokolle den Band eher in die Richtung einer bestimmten Praxis. Weniger scheint mir also das Ausloten eines bestimmten Themenbereichs im Vordergrund zu stehen als vielmehr die Erprobung einer Praxis. Und insofern es sich beim Verfassen von Honigprotokollen um eine bestimmte Praxis handelt, ist diese auch der Möglichkeit ihrer zuverlässigen Wiederholbarkeit unterworfen. Das Protokollieren, so die Hypothese, lässt sich nicht nur als bestimmte Praxis beschreiben, sondern auch als diese Praxis immer wieder anwenden. Das Protokollieren könnte sich dementsprechend als Fertigkeit herausstellen, die sich anhand ihrer Produkte, der einzelnen Texte, sowohl beschreiben als auch prüfen lässt.⁵⁵⁷ Dieser Voraussetzung gemäss lege ich den Fokus also hauptsächlich auf den Band *Honigprotokolle*.

Rincks 2012 bei kookbooks erschienener Band *Honigprotokolle* besteht neben vier mit Noten abgedruckten Liedern und einem als Einband dienenden Poster vor allem aus 66 Texten. In langen (beinahe seitenbreitfüllenden) und in ihrer rhythmischen Gestaltung stark variierenden Zeilen verfasst vereinigt jeder Text eine ganz unterschiedliche Anzahl von Zeilen. Die Bandbreite reicht dabei von elf bis zu achtundzwanzig Zeilen, wobei bloss die Zahlen elf bis neunzehn sowie einmalig die Zahl achtundzwanzig

556 Rinck 2016, S. 11.

557 Eine vollumfängliche Prüfung – insbesondere unter Rückbezug der gewonnenen Einsichten auf alle Honigprotokolle – kann ich im Rahmen dieser Arbeit nicht leisten. Sie ist lediglich ein Beitrag zur Skizzierung dieser Praxis des Protokollierens.

vorkommen. Allerdings kann ich diesem Umstand – zunächst – keine grosse Signifikanz abgewinnen. Dennoch ergeben die einzelnen Texte ein recht einheitliches Erscheinungsbild, das sich lediglich durch die jeweiligen Längen der einzelnen Texte verändert.⁵⁵⁸

Ebenso wie die Texte rhythmisch vielfältig sind, widmen sie sich ganz unterschiedlichen Themen, die von einer Anspielung auf die *Unio Mystica* – wie im Titel des ersten Texts „UNIO WIESEL“⁵⁵⁹ – bis zur ganz profan-banalen Sauferei reichen. Sowohl explizit im Titel des Texts „SUFF“⁵⁶⁰ als auch bspw. im Verlauf der Texte „DAS PERIODENSYSTEM“⁵⁶¹, „DAS UNMÖGLICHE“⁵⁶² und „FAHRERLAUBNIS“⁵⁶³. Und diese Sauferei spielt sich, um mit einem Wort aus dem erwähnten Text „FAHERERLAUBNIS“ zu sprechen, jenseits jeder bedeutungsvollen „Sublimierung“, die sich durch psychoaktive Substanzen vielleicht erzeugen liesse, statt. Denn „Sublimierung / gibt es nicht“ und so wird im selben Text wenig später bruchlos bekräftigt: „Noch mal: Sublimierung gibt es nicht.“ Die Pole dieses Spannungsfelds liegen zwar weit auseinander, allerdings deutet sich in dieser Konstellation auch eine Komplementarität zwischen dem Sakralen und dem Profanen ab, die ich im Text „DIE SCHRECKEN UND VERHEISUNGEN DES SATAN“⁵⁶⁴ umfangreich wiederfinde. Diese Komplementarität ist im Abschnitt zu besagtem Text Thema. Daneben stehen jedoch auch ganz andere Inhalte. Der Text „DER SEE“⁵⁶⁵ erzählt eine Geschichte mit surrealen Verwandlungen. Oder es liegen – so ein weiterer Titel – die „TAGESRESTE“⁵⁶⁶ einer Party herum. Von „DIVA UND DEALER“⁵⁶⁷ ist

558 Diese Einheitlichkeit sehe ich wiederum als Indiz dafür, dass sich der Band *Honigprotokolle* in relevanter Hinsicht von den anderen Bänden unterscheidet. Diese weisen – mit Ausnahme des Ding- und Tierleben-Bands, der immer eine skizzenhafte Zeichnung mit einem kurzen prosaartigen Text verbindet – nicht dieselbe Einheitlichkeit auf.

559 S. 5. Bei den Literaturangaben zu Rincks *Honigprotokolle* verzichte ich der Einfachheit halber auf Vollständigkeit. Sofern lediglich eine Seitenzahl steht, ist der Band *Honigprotokolle* (Rinck 2012) gemeint.

560 S. 50.

561 S. 10.

562 S. 26.

563 S. 75.

564 S. 11.

565 S. 23.

566 S. 57.

567 S. 72.

ebenso die Rede wie von einem seltsamen „AUGENFÜHLERFISCH“⁵⁶⁸ und seiner englischen „ÜBERSETZUNG“⁵⁶⁹, selbst der Titel eines Texts, im Text „EYE-TENTACLE FISH“⁵⁷⁰. Und ebenfalls finde ich abstraktere Themen – „KALOKAGATHIE“⁵⁷¹ oder „GLEICHGEWICHT“⁵⁷² – neben eher wunderlichen Titeln: „ES FONTOSCH“⁵⁷³, „MAXIMUM ZANDER“⁵⁷⁴ oder „DER BIEN“⁵⁷⁵.

Zeichnen sich Monika Rincks Texte im Band *Honigprotokolle* aus durch eine grosse thematische Vielfalt, die kaum zu bändigen und auf den Begriff zu bringen ist, und durch rhythmischen bzw. formalen Variantenreichtum, so macht der Titel dennoch gleich mehrere Setzungen. Zum einen weist er die 66 Texte als Protokolle aus. Der Mehrzahl im Titel entsprechend fasse ich jeden der 66 Texte als eigenständiges Protokoll auf – und weniger den Band im Ganzen als ein Protokoll. Dies macht eine spezifische Formel deutlich, die in rund zwei Dritteln aller Fälle am Textanfang steht: „Hört ihr das, so höhen Honigprotokolle“. Zum anderen rückt der Titel die Texte, wie bereits erwähnt, in die Nähe einer ganz bestimmten Schreibpraxis nämlich diejenige des Protokollierens – und diese Nähe scheint mir zu bestehen unabhängig davon, ob die Texte Honig protokollieren oder ob die Texte Protokolle des Honigs schlicht wiedergeben. Daher behandle ich das Protokoll als eine Art Oberbegriff. Überdies sind die Protokolle selbst – eben ein Kompositum mit Honig – einer weiteren Bestimmung unterworfen. Darüber hinaus treten immer wieder prägnante Rekurrenzen auf,⁵⁷⁶ die nahelegen, die Texte

568 S. 32.

569 S. 18.

570 S. 33.

571 S. 53.

572 S. 63.

573 S. 13.

574 S. 15.

575 S. 74.

576 Die „Silberbüchse“ beispielsweise ist sowohl in der „UNIO WIESEL“ (S. 5) als auch im „SUFF“ (S. 50) denkbar. Die Verweigerung – „Da sagst du: nein.“ im Text „HONIGHOHN“ (S. 6) – bekräftigt, wenn auch leicht variiert, der Text „HOTEL HOHN“: „Da sagst du: NEIN.“ (S. 19). Weitere Beispiele sind das im „Maximum Zander“ (S. 15) wiederkehrende „maximum fontosch“ (S. 13) oder das „Erdgeschoss“ (S. 11), das an das „Himmelsgeschoss“ (S. 5) erinnert. „Parasiten“ (S. 17) führen zu „Parasitenbefall“ (S. 24). „Remo“ schleicht sich von einem Text („VOLLSTÄNDIGKEIT“, S. 20) in den unmittelbar nächsten („DAS BILD“, S. 21). Die „Nuppsis“ (S. 13) reduzieren sich

zwar als einzelne Protokolle, aber doch auch als Zusammenhang zu begreifen.⁵⁷⁷ Eine Interpretation hat demzufolge, wie ich meine, auch mit Blick auf das Ganze zu erfolgen, auch wenn sie vom Einzelne ausgehen mag.

Protokoll: einer ersten Annäherung

Über die Einleitungsformel – „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“ – hinaus mache ich nicht viele Textstellen aus, an denen das Protokoll noch einmal explizit erwähnt und dadurch unmittelbar greifbar würde. Neben den beiden ersten Texten – „UNIO WIESEL“⁵⁷⁸ und „HONIGHOHN“⁵⁷⁹ – sind dies lediglich noch „BERG“⁵⁸⁰, „DIE FARCE“⁵⁸¹, „SUFF“⁵⁸², „FAHRERLAUBNIS“⁵⁸³ und „HONIG“⁵⁸⁴ ganz am Ende. Tritt im ersten Text – „UNIO WIESEL“ – das Protokoll als bestimmter und soweit bekannter Typ, mit aller Wahrscheinlichkeit als Unfallprotokoll, auf, figuriert doch unter anderem ein „Unfallwagen“ im Text, so sind es in der Folge ungewöhnlichere Charakterisierungen des Protokolls. Dennoch gewinne ich anhand der insgesamt elf Erwähnungen des Protokolls in den genannten sechs Texten neben dem ersten Text einige erste Hinweise.

Zunächst möchte ich einmal eine ganz gewöhnliche Beschreibung des Protokolls hinsichtlich seiner Funktion, Aufzeichnung,⁵⁸⁵ anführen. Abge-

zum „Nuppsi“ (S. 32). „DIE FARCE“ (S. 28) kehrt im Text „SCHUF“ (S. 52) als „Farce“ doppelt wieder. Und besonders bezeichnend für diese Rekurrenzen ist das bewusst doppeldeutige – „Mit Kippen ist hier was gemeint?“ – Kippen, das titelgebend – „KIPPEN“ (S. 34) – an Zigaretten erinnert, jedoch vielfach auch einfach als (nominalisiertes) Verb vorkommt (vgl. S. 17/23; auch S. 66). Dasselbe gilt auch für die – todbringende – „Sense“ (S. 47) im Titel des Texts „SENSE“ (S. 56).

577 Der Band ist im Gegensatz zu anderen nicht in einzelne Kapitel mit Überschriften unterteilt – vgl. insbesondere *HELLE VERWIRRUNG/Rincks Ding- & Tierleben* (Rinck 2009).

578 S. 5.

579 S. 6.

580 S. 25.

581 S. 28.

582 S. 50.

583 S. 75.

584 S. 76.

585 „Als ich den Wind aufzeichnen wollte“ („TAGESRESTE“, S. 57).

leitet von der Funktion des Protokolls, nämlich, wie der Text „SENSE“⁵⁸⁶ im Anschluss an die Eingangsformel sagt, „zu beschreiben, was passiert ist“, bezeichnet der Text „SUFF“⁵⁸⁷ den Nutzen von Protokollen, der in der Möglichkeit zur Rekonstruktion des Geschehenen besteht: „Anhand der Protokolle kann das Geschehen, respektive Ungeschehen!, jederzeit rekonstruiert werden.“ Die Funktion des Protokolls besteht demzufolge darin, mittels Aufzeichnung für den zukünftigen Gebrauch festzulegen, „WAS [ES] WAR“⁵⁸⁸, um mit dem Titel eines weiteren Honigprotokolls zu reden. Ungewöhnlich an der obigen Beschreibung ist meines Erachtens jedoch – eigens durch das Ausrufezeichen mitten im Satz hervorgehoben – die implizite Möglichkeit des Protokolls zur inhärenten Komplementarität. Das Protokoll soll sowohl das Geschehene als auch das Ungeschehene rekonstruierbar machen.

Über diese gewöhnliche formale Bestimmung des Protokolls setzen die beiden Texte „HONIGHOHN“⁵⁸⁹ und „HONIG“⁵⁹⁰ – ihren Titeln entsprechend – das Protokoll in ein Verhältnis zum Honig, sodass neben die allgemeine Beschreibung eine Beschreibung tritt, die spezifisch auf den Band bezogen ist. Der Text „HONIGHOHN“ (S. 6) stellt den Zusammenhang des Protokolls mit einer Bindungskraft des Honigs heraus: „Was der Honig an sich bindet: Protokolle.“ Ihre Festigkeit oder, so möchte ich sagen, Gebundenheit⁵⁹¹ erlangen Protokolle, wie mir scheint, erst durch den Honig. Insofern erscheinen sie gewissermassen als Wirkung des Honigs. Ich bin mir diesbezüglich auch nicht sicher, ob der Honig bereits bestehende Protokolle bindet oder ob er anderes bindet, das sich durch die Bindung zum Protokoll konstituiert.⁵⁹² Der Text „HONIG“ wiederum, ganz am Ende des Bands, fügt dieser Gebundenheit des Protokolls eine biologische Ausdeutung hinzu: „Das Honigprotokoll des Bienenflugs über die von ihnen (den Bienen) gerade noch erreichbaren Blüten.“⁵⁹³ Nach dieser Ausdeutung rücken

586 S. 56.

587 S. 50.

588 S. 43.

589 S. 6.

590 S. 76.

591 Den Text möchte ich in Anlehnung an die Bindungskraft des Honigs auch als das Gebundene bezeichnen, da traditionell die Bindung der Sprache an metrische Vorgaben, d.h. den Vers, bestimmend für das, traditionell als solches bezeichnete, Gedicht ist (vgl. Brandmeyer 2009, S. 307ff.).

592 Vgl. auch Metz 2018, S. 144f.

593 Hinter dieser Formulierung vermute ich einen Verweis auf Heideggers Erörterungen über das „Benehmen“ der Bienen (vgl. Heidegger 1983, S. 350ff.).

Honig und Protokoll zusammen. Die Protokolle sind nicht mehr Honigprotokolle, weil sie vom Honig gebunden werden, sondern sie sind selbst aus Honig gemacht – der Honig selbst ist Protokoll: Wörtlich genommen ist der gesammelte Honig Protokoll des Bienenflugs. Zwar besteht in beiden Fällen eine Bindung des Protokolls an den Honig – allerdings sind diese zwei Arten der Bindung leicht gegeneinander verschoben oder sogar komplementär.⁵⁹⁴ Im ersten Fall erfolgt die Bindung von aussen, indem zwei Teile sich zu einem Ganzen verbinden. Im zweiten Fall erfolgt die Bindung von innen, sodass das Ganze sich in zwei Teile auftrennen lässt. Denn erst durch die nachträgliche Deutung des Honigs als Protokoll des Bienenflugs kommt das Protokoll überhaupt und in der Folge als Honigprotokoll zum Vorschein.

Neben diesen grundlegenden strukturellen und weitgehend kontextfrei erschliessbaren Bestimmungen des titelgebenden Kompositums Honigprotokolle finde ich weitere Anhaltspunkte. Entsprechend der Funktion des Protokolls, das Geschehen aufzuzeichnen, ergibt sich eine Abhängigkeit des Protokolls sowohl in gegenständlicher als auch in zeitlicher Hinsicht. „Protokolle, ihr eilt dem Hohn nur nach“, folgere ich dementsprechend mit dem Text „BERG“⁵⁹⁵. Unabhängig von der Bedeutung des Hohns an dieser Stelle wird deutlich, dass Protokolle einem anderen nachfolgen oder sogar -eilen und dass sie folglich von diesem anderen in bestimmter Weise abhängen – oder im schlechtesten Fall, assoziativ aus dem Eilen der Protokolle geschlossen, abgehängt werden könnten, wenn alle Eile nicht reicht, das Verfolgte einzuholen.

Rein strukturell macht eine Übersetzung diese Ausdeutung des Protokolls – vorläufig – in den unmittelbar aufeinander folgenden Texten „AUGENFÜHLERFISCH“⁵⁹⁶ und „EYE-TENTACLE FISH“⁵⁹⁷ eindeutig. Unabhängig von der intrikaten Frage nach dem Verhältnis dieser beiden Texte zueinander und weiterführend nach deren Verhältnis zum Problem der Wiederholung im Ganzen ist an dieser Stelle ein kleines Detail erhellend. Die bekannte Einleitungsformel – „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“ – wird im zweiten Text, welcher den ersten ins Englische übersetzt, durch folgende Phrase wiedergegeben: „Hark! Hear how honey chronicles mock“. Das Protokoll mutiert zur Chronik, die noch viel direkter auf das

594 Die „Gnosis“ (S. 11) mit ihrer strikten Trennung von Gut und Böse liefert einen ersten Hinweis auf diese Komplementarität.

595 S. 25.

596 S. 32.

597 S. 33.

Aufzeichnen vergangenen Geschehens insbesondere in seiner Chronologie und damit auf die Bezogenheit auf Zurückliegendes in seiner Reihenfolge verweist. An dieser Stelle finde ich also die zeitliche Struktur sowie die gegenständliche Gebundenheit bestätigt.

Eine weitere Stelle macht, wie ich meine, die Bezogenheit und Abhängigkeit des Protokolls hinsichtlich eines anderen Gegenstands als des oben erwähnten Hohns deutlich. Der Text „DIE FARCE“⁵⁹⁸ erörtert den Fall des Scheiterns, wie der Schluss des Texts explizit festhält: „Hier versagte das Protokoll.“ Zwar, so sagt der Text, scheint es möglich, „alles, was geschieht, notieren“ zu können. Allerdings ist der resultierende Wunsch nach der Wiederholung dieses Geschehens – also die „Posse“, die – ich nehme an: im Theater – einen gewissen „Constantin Constantius so sehr amüsierte“,⁵⁹⁹ dass sie ihn dem – so möchte ich ergänzen: befreienden⁶⁰⁰ – „Sturzbach des Gelächters“ nahe brachte, „zur Wiederaufführung [zu] bringen“ – ist zum Scheitern verurteilt. Denn die Protokolle vermögen keinesfalls das Geschehen „zur Wiederaufführung zu bringen“, sie vermögen lediglich „so [zu] tun, als ob sie es würden“, wie der Text festhält.⁶⁰¹ Die an dieser Stelle angeführte Wiederaufführung unterscheidet sich von einer anderen Stelle, wo davon die

598 S. 28.

599 Bei Constantin Constantius handelt es sich um das Pseudonym Kierkegaards in seiner Erzählung *Die Wiederholung* (vgl. Kierkegaard 2000). Kierkegaard könnte sich auch darüber hinaus als wichtiger Anknüpfungspunkt erweisen. Denn „das schwindelerregende Maximum, das auf keinem Gradmesser des Wohlbefindens eingezeichnet ist, nicht einmal auf einem poetischen Thermometer“ (Kierkegaard 2000, S. 47), steht möglicherweise in Bezug zu Rincks Text „MAXIMUM ZANDER“ (S. 15), dessen Maximum bereits im „maximum fontosch“ (S. 13) auftaucht. Überdies liefert Kierkegaard eine Anleitung dafür, wie jemand zu einem „unparteiische[n] Beobachter“ werden kann, „dessen Aussage für jedes Polizei-Protokoll als glaubwürdig anzusehen ist“ (Kierkegaard 2000, S. 26). Stellt Kierkegaards Erzählung eine Protokollreferenz dar, so findet sich eine weitere in Laura Ridings „*Covenant of Literal Morality*“, dessen „First Protocol“ (Samuels 2001, S. lxiii) Rinck aufgrund ihrer Riding-Übersetzungen bekannt ist (vgl. Rinck 2011, S. 184).

600 Den Zustand dieses „Constantin Constantius“ beschreibt der Text folgendermassen: Er liege, „im ersten Rang in der Loge weggeworfen / wie die Kleider eines Badenden, hingestreckt und aufgeschüttelt“ da. Dabei handelt es sich teilweise um ein direktes Zitat aus Kierkegaards Erzählung *Die Wiederholung* (vgl. Kierkegaard 2000, S. 40).

601 Kierkegaards Versuch, „die Möglichkeit und Bedeutung der Wiederholung zu erproben“ (Kierkegaard 2000, S. 23), enden zunächst in einer Verneinung

Rede ist. Im Gegensatz zum Text „SUFF“⁶⁰², wo die Rekonstruktion durch das Protokoll lediglich das Geschehen „für die große Bühne aufbereitet“, scheint der Text „DIE FARCE“ den Wunsch nach unmittelbarer Wiederholung – ohne vorgängige Aufbereitung – zu beinhalten: also schlicht zweimal dasselbe mit denselben Folgen zu tun.⁶⁰³

Zwar, und das beschwören die beiden Texte „SUFF“ („die haben alles aufgeschrieben!“⁶⁰⁴) und „DIE FARCE“ („alles, was geschieht, notieren“⁶⁰⁵) gleichermaßen, können detaillierte Aufzeichnungen gelingen. „DIE FARCE“ führt dies auch beispielhaft vor: „während der werte / Herr Kafka in Begleitung seiner Gemahlin in derselben Loge [wie Constantin Constantius] fieberhaft / mit dem Damenmesserchen hantierte, wohl mit aller Kraft versuchte, / aus dem Samtbezug der Brüstung einen Widersacher, *Komm zu mir, / süßes Frauchen*, einen langen, dünnen Mann, der dort eingenäht war / als Verehrer, loszumachen und in das Parkett zu stürzen, was ebenso / wenig gelang“.⁶⁰⁶ Allerdings gewährleisten selbst solch detaillierte Beschreibungen keinesfalls die unmittelbare Wiederholung des Geschehens, obwohl der Wunsch zu einer solchen Wiederholung durchaus vorhanden sein mag. Besagter „Constantius“ jedenfalls verspürt diesen Wunsch: „Das wollte er natürlich wiederholen / und erlitt weniger das Versagen des Protokolls als das dieser Welt, [...], oder wir wissen es nicht.“ Diese beiden – wie als abstrakte Pointe zueinander stehenden – Hauptsätze rahmen die bereits angeführte detaillierte Beschreibung. Ob die Welt also nicht dazu neigt, sich nach einem bereits geschriebenen Protokoll zu richten – oder ob das Protokoll nicht in der Lage ist, die für eine solche Wiederholung relevanten Bestandteile festzuhalten: „wir wissen es

einer Möglichkeit der Wiederholung: „[E]s gibt gar keine Wiederholung“ (Kierkegaard 2000, S. 42).

602 S. 50.

603 Im Kontext von Wiederholungen erinnert die „Farce“ an die von Marx vorgenommene Korrektur am vermeintlich Hegel'schen Diktum: „Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Thatsachen und Personen sich so zu sagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce“ (Marx 1985, S. 96).

604 S. 50.

605 S. 28.

606 Bei dieser Passage handelt es sich um eine Anknüpfung und teilweise Fortschreibung eines Fragments von Kafka. Insbesondere die Aufforderung – „Komm zu mir, süßes Frauchen“ (Kafka 1992, S. 311) – ist wörtlich zitiert.

nicht.⁶⁰⁷ Dieser nachgestellte Satz lässt einerseits die eingangs aufgemachte Opposition – Versagen des Protokolls oder Versagen der Welt – offen und andererseits zieht er die Exaktheit des Protokolls hinsichtlich des gerade geschilderten trotz aller Emphase der vollständigen Aufzeichnung⁶⁰⁸ in

607 Bezeichnend ist, dass der „*doppelt*“ (Kierkegaard 2000, S. 80) konstante Constantin Constantius in Rincks Text nicht nur ob der Posse vor Gelächter die Fassung verliert, sondern auch noch in Zweifel über die Konstanz der Welt geraten muss. Von dieser Unsicherheit ist auch Kierkegaards Erzählung geprägt. Denn die bereits konstatierte Verneinung einer Möglichkeit zu Wiederholung führt kurz darauf zu einer gegenteiligen Feststellung: Denn „hier war eine Wiederholung möglich.“ Diese Episode endet jedoch damit, dass Constantius folgenden paradoxe Entdeckung festhält: „Meine Entdeckung war nicht bedeutend, und doch war sie interessant; denn ich hatte entdeckt, daß es die Wiederholung gar nicht gab, und hiervon hatte ich mich überzeugt, indem ich es auf alle mögliche Weise wiederholte.“ (Kierkegaard 2000, S. 44) Sowohl bei Rinck als auch bei Kierkegaard bleibt eine eindeutige Klärung der Möglichkeit aus. Die Wiederholung in Kierkegaards Fall gelingt zwar formal, indem eine bestimmte Handlung – jedoch auch wieder auf unterschiedliche Weise – wiederholt wird. Allerdings erlebt Constantius dabei – insbesondere emotional – nicht dasselbe. Gleichzeitig erweist sich allerdings die Erzählung selbst als eine Art Wiederholung, die einerseits festhält, was geschehen ist, und andererseits durch eine zeitlich verschobene Verdoppelung eines bestimmten Geschehens in Anlehnung an die Geschichte Hiobs die Möglichkeit zur Wiederholung dieses Geschehens affirmiert. Die Möglichkeit zur Wiederholung ergab sich dann, als „alle erdenkliche menschliche Sicherheit und Wahrscheinlichkeit für die Unmöglichkeit bestand“ (Kierkegaard 2000, S. 80/81). Diese Bezogenheit der Möglichkeit zur Wiederholung auf den Moment der Unmöglichkeit – also das Unmögliche überhaupt – thematisiert Rinck im Text „DAS UNMÖGLICHE“ (S. 26), das – genau wie in der Geschichte Hiobs – nicht zu begreifen ist, sondern nur zu versuchen: „Wer das Unmögliche hernimmt für das, was als unmöglich gilt, / der hat es niemals versucht.“

608 Der Text „VOLLSTÄNDIGKEIT“ (S. 20) bekräftigt, dass Vollständigkeit durchaus als angestrebter Zustand – ob allgemein oder nur spezifisch in Bezug auf das Protokoll – vorgestellt wird. Zwar scheint sie – „Ewigkeitsdauer war zirka / 90 Sekunden“ – nur zeitweilig erreichbar, „dann ging der Remo“ nämlich „und schon vorbei“. Dennoch scheint vollständige Verbindung „wie ein Schauer“ möglich. Die Verbindung scheint an dieser Stelle die Vereinigung von zwei Menschen zu betreffen – wie der Text „PELZ“ mit seiner Erwähnung der „Vollständigkeit“ (S. 64) ebenfalls nahelegt. Ob Vollständigkeit dabei die Vollständigkeit aller nötigen Teile oder die Vollständigkeit der Verbindung dieser Teile meint, ist nicht gesagt. Allerdings liegt im Schauer (Regenschauer)

Zweifel. – In den Worten des Texts „HONIGHOHN“⁶⁰⁹, der in eine ähnliche Richtung zu deuten scheint: „Dein Eindruck ist nicht wahrheitssicher, vermerkt das Honigprotokoll, schier verzierte Süße.“ Der – subjektive – Eindruck also, der doch Ausgangspunkt des Protokolls sein muss.⁶¹⁰ – Sowohl „DIE FARCE“ selbst als auch der Text im Allgemeinen könnte sich als Metaprotokoll herausstellen, indem er selbst – möglicherweise protokollierend – auf ein bereits bestehendes Protokoll blickt. Fasse ich Kierkegaards und Kafkas Texte als vorausgehende Protokolle auf, so schreibt sich einerseits die Wiederholung fort und andererseits kann diese nicht exakt sein. Denn gerade die bloss fragmentarische Wiedergabe der vorausgehenden Texte erzeugt gänzlich neue Umstände. Unabhängig davon erweist sich das Protokoll als Handlungsgrundlage jedoch als untauglich, eine affektive Reaktion wie das „Gelächter“ erneut hervorzurufen.⁶¹¹ Die Lektüre des Protokolls allein bleibt – naturgemäss – hinter dem Ereignis selbst zurück. Sei dies, weil dieselbe Person die Situation erleben und auch das Protokoll lesen kann, jedoch zeitverzögert unter unterschiedlichen Umständen. Sei dies, weil das Protokoll gar nie dafür gedacht war, subjektive Regungen festzuhalten, sondern objektive Nachvollziehbarkeit, d. h. Rekonstruktion, zu gewährleisten.

gleichermaßen eine Vorwegnahme der Kürze der Vollständigkeit wie eine mystische Komponente in Anlehnung möglicherweise an den ersten Text „UNIO WIESEL“ (S. 5).

609 S. 6.

610 Die Auswirkungen subjektiver Involviertheit auf die Exaktheit eines Protokolls schildert Michael Lentz in seiner Frankfurter Poetikvorlesung: „Die Zuordnung der Stimmen, ihre Segregation, war für den Protokollanten nicht trennscharf gewährleistet, das Aufschnappen von Redefragmenten, die in der Wahrnehmungshierarchie besonders salient, das heißt anschlussfähig waren, stiftete sofort dazu an, die entgagene, bereits von anderen Redebeiträgen durchschossene Fragmente zu komplettieren oder Satzfragmente von zwei Sprechern, weil es sich eben anbot und es einen überraschenden, wenn auch keineswegs intendierten Sinn ergab, zu einem vollständigen Satz zu komplettieren. Rede folgt auf Widerrede, die halbdokumentarische Mitschrift ist intonatorisch und im Verteilen der Sätze auf einzelne Figuren jedes Mal neu und spontan zu besetzen.“ (Lentz 2013, S. 283).

611 Einerseits erlebt Constantius trotz minutiösen Befolgens des vorausgehenden Protokolls, das die zu vollziehenden Handlungen festlegt, bei der Wiederholung nicht dasselbe. Das Gelächter bleibt aus. Andererseits deutet Kierkegaard auch die sprachkritische Schwierigkeit an, mit den vorhandenen Worten bestimmte Emotionen und Überzeugungen glaubhaft und nachvollziehbar zu schildern (vgl. Kierkegaard 2000, S. 71).

Das Protokoll vermag bloss nüchtern zu konstatieren, was tatsächlich – und als Tatsache vermeintlich für alle wahrnehmbar – geschehen ist. Der bereits erwähnte Text „SUFF“⁶¹², bei dem es um eine zwischenmenschliche Annäherung, also ebenfalls um affektive Aktionen und Reaktionen, zu gehen scheint, bekräftigt diese Einschätzung und fasst sie allgemein zusammen: „[A]lle Protokolle haben uns gelehrt, dass es bei derlei delikatsten Unterfangen sinnlos ist, die Welt zur Wiederholung aufzurufen.“ Es gibt dementsprechend im negativen Fall, so der Text „DUFT“⁶¹³ auch kein zurück: „Wir können nicht mehr zurück.“ Das Protokoll mag zwar Fehler aufzeichnen, ermöglicht jedoch nicht, diese Fehler auch im Nachhinein zu korrigieren – allenfalls in einer nächsten Situation, die vergleichbar scheint. Aber sicherlich ist das dann keine Wiederholung im strengen Sinn.

Diese Einschränkung des Protokolls verstärkt der Text „FAHRERLAUBNIS“⁶¹⁴. „Unmut in Wellen und kein Entkommen“, so beginnt der Text, nachdem er zuvor als „Kampfansage“ ausgewiesen wurde. Dieser Unmut führt in der Folge zu einer „Prügelei mit Protokollanten“. Vielleicht gerade deshalb, weil die nüchternen Protokollanten diesem persönlichen Unmut gegenüber gleichgültig sind. Dennoch scheint diese Prügelei wohltuend oder sogar süß zu sein: „Doch wie kommt es, dass es süß ist? Dies kannst du das Protokoll klarerweise nicht mehr fragen.“ Zwar werden durchaus Fragen an das Protokoll gerichtet, wie der Text „KIPPEN“⁶¹⁵ bestätigt: „Frage an das Protokoll: Mit Kippen ist hier was gemeint?“. Allerdings bleiben diese Fragen stehen, ohne dass das Protokoll diese beantworten würde: „Etwa das, / was soeben das Konzept planierte?“ Dass dem Protokoll, was die Protokolle letztlich trotz aller angestrebten zweifelsfreien Nachvollziehbarkeit zu einem unsicheren Gegenstand der Interpretation macht, also kaum Fragen gestellt werden können, verstärkt das Problem des anfänglichen oder resultierenden Unmuts.⁶¹⁶ Das Protokoll kann nur objektiv bestimmte Affekte festhalten, nicht aber

612 S. 50.

613 S. 66.

614 S. 75.

615 S. 34.

616 Können Protokolle auch wörtlich aufzeichnen, was gesagt worden ist, so unterliegen sie dennoch – wie jeder Text – einer mehr oder weniger grossen Interpretationsunsicherheit. Überdies beschränken sich selbst wörtliche Protokolle lediglich auf das Gesagte und vermögen keinesfalls den weiteren möglicherweise aufschlussreichen (Stimmungs-) Kontext einer Aussage einzubeziehen. Protokolle bleiben also notwendigerweise unvollständig, sodass eine vollumfängliche Rekonstruktion einer Situation unmöglich ist.

deren subjektive Ursache bzw. deren subjektiven Kontext.⁶¹⁷ Das Protokoll ist dem Subjekt gegenüber gleichgültig und muss es ein, um das Gespräch nicht durch Nachfragen über subjektive Ursachen zu beeinflussen oder sich durch Spekulation über diese subjektiven Ursachen vom Geschehen zu entfernen. Das Protokoll ist dem Subjekt gegenüber gleichgültig – genau wie es die Protokollanten zu sein scheinen, denen diese Gleichgültigkeit selbst mit einer Prügelei nicht auszutreiben möglich scheint.

Den Folgen dieser Prügelei angemessen kulminieren die Überlegungen zum Protokoll in ihrem körperlichen Ausgangs- und Endpunkt im letzten Text „HONIG“⁶¹⁸: „Wir betrachten am Ende den Körper / als Protokoll unseres Lebens.“ Nicht nur ermöglicht erst der Körper als Instrument aufgrund seiner Sinnlichkeit Eindrücke, die protokolliert werden können. Der Körper, mit seinen Schrammen nach der Prügelei nunmehr selbst Protokoll, bildet auch den Fluchtpunkt des Protokollierens. Fluchtpunkt deshalb, weil der Körper, selbst zum vollständigen Protokoll geworden, am Ende wieder vergeht und mit ihm die auf ihm hinterlassenen Zeichen – und Aufzeichnungen – eines Lebens.

Diese erste Annäherung an das Protokoll anhand seiner expliziten Erwähnungen in den Texten des Bands *Honigprotokolle* führt mich vor allem zu zwei Feststellungen. Zum einen zeichnet sich eine formale Bestimmung des Protokolls anhand einiger expliziter Erwähnungen des Protokolls ab. Diese Bestimmungsmerkmale – Aufzeichnung und Rekonstruktion, daraus abgeleitet Nachträglichkeit und Gebundenheit sowie Nüchternheit⁶¹⁹ – bleiben allerdings nicht einfach bestehen, sondern werden auch in Frage gestellt. So erfährt das Protokoll durch den Versagensfall eine Einschränkung. Und Versagensfall kann ebenso Ungenauigkeit bezüglich des aufzuzeichnenden Eindrucks wie Untauglichkeit als Anleitung zur Wiederholung – im Gegensatz zur Rekonstruktion – bedeuten. Zum anderen öffnet sich vom ersten zum letzten Text ein Spannungsfeld. Dessen erster Pol markiert einen bestimmten Protokolltypen (Unfallprotokoll), der allerdings nicht explizit genannt, sondern einerseits angedeutet und andererseits allegorisch beschrieben wird

617 In aller Regel verfassen das Protokoll Unbeteiligte, deren einzige Funktion das Aufzeichnen des Geschehens ist. ProtokollführerInnen nehmen selbst nicht am Gespräch teil.

618 S. 76.

619 Gerade die Nüchternheit wird unmittelbar in Zweifel gezogen. Sowohl der Text „SUFF“ (S. 50) – explizit durch den Titel – als auch der Text „FAHRERLAUBNIS“ (S. 75) drehen sich um Alkoholkonsum.

und dessen zweiter Pol das Protokoll ebenso verallgemeinert (Jeder Körper ist ein Protokoll eines Lebens), wie er ihn personalisiert (Mein Körper ist das spezifische Protokoll meines Lebens). Dementsprechend gibt es am Ende keine bestimmte Situation mehr, in welcher ein bestimmter Protokolltyp, wie bspw. das Unfallprotokoll, zur Anwendung käme und – mystisch – überhöht werden könnte. Das Protokoll schreibt sich, gleichermassen spezifisch (mein Leben) wie unspezifisch (jedes Leben), von selbst, um sofort zu vergehen. Protokolle bleiben in dieser Hinsicht also nicht festgeschrieben, sondern sind bloss skizzenhaft.

Gerade diese am Schluss hergestellte Nähe des Protokolls zum individuellen Leben verbindet die Honigprotokolle mit der altgriechischen Herkunft und Bedeutung des Worts. Als Protokoll wurde das Deckblatt einer Sammlung von Texten zu öffentlichen Verhandlungen bezeichnet, das mit Angaben zum Inhalt bzw. zur Entstehungsgeschichte und zum Verfasser versehen vorne auf die Sammlung geleimt wurde.⁶²⁰ Das Protokoll in seiner altgriechischen Bedeutung ist also gerade nicht die Aufzeichnung der öffentlichen Verhandlung selbst, sondern deren Einordnung in Form eines einzigen aufgeklebten Blatts. Dieses Kleben wiederum kann ich auch über die inhaltliche Nähe zu den Lebensdaten hinaus in Bezug zum Honig setzen, der eine klebrige Qualität aufweist. Der Titel *Honigprotokolle* mag also eine Adaption sowohl des Worts als auch des Sinns des ursprünglich altgriechischen Terminus sein.

Neben diesen unmittelbar zugänglichen Bestimmungen des Protokolls finde ich weitere, eher mittelbare Anhaltspunkte. Insbesondere im Anschluss an die Einstiegsformel ergeben sich zusätzliche Aussagen, die ich über das Protokoll glaube machen zu können. So erfährt das Protokoll im Gegensatz zur herausgestellten Nachträglichkeit auch einen zukunftsweisenden Aspekt, wiewohl dieser im bereits erwähnten Text „SENSE“⁶²¹ bloss als Wunsch formuliert ist: „Sie wollen in die Zukunft weisen. Sie sind es leid, immer nur zu beschreiben, was passiert ist.“ Die sowohl aufgrund dieses Verlangens nach Zukunft entstehende als auch in sich schon bestehende Abstraktion – noch ist nicht klar, worauf sich die Honigprotokolle beziehen oder inwiefern sie höhnen und durch den Honig konkret bestimmt werden – verdeutlicht ein weiterer Text. Zwar redet der Text „KANINCHEN“⁶²² von „raumfüllenden

620 Vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* 1993, S. 1052.

621 S. 56.

622 S. 27.

Stimmen“, mit denen die Protokolle sprächen. Doch, so die sprechende Instanz des Texts, „ohne dass ich den Raum, den sie füllen, sähe.“ Die Konkretion der Protokolle in ihren vielen Stimmen, die vielleicht mit der thematischen Vielfalt der einzelnen Texte korrespondiert, wird unmittelbar durch einen unsichtbaren Raum konterkariert. Zwar ist die Unsichtbarkeit des Raums bezogen auf die sprechende Person im Text. Allerdings möchte ich festhalten, dass dieser Raum abstrakt bleibt, ob er nun an sich unsichtbar ist oder bloss von der Person selbst nicht gesehen werden kann. Einen Fingerzeig geben diese Zeilen hinsichtlich des ganzen Bands. Die Honigprotokolle sind vielstimmig und weisen auf die Eröffnung eines definierbaren Raums, obwohl dieser noch nicht bestimmt ist. Die Honigprotokolle sprechen von einem erst noch zu erschliessenden Raum, den sie als skizzenhaftes Ganzes im Ansatz schon bilden. Denn dem Untertitel gemäss handelt es sich bei den Honigprotokollen noch nicht um Gedichte, sondern um „Sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind“. Dass dies unmöglich oder zumindest waghalsig erscheinen mag, davon spricht ein Text mit dem expliziten Titel „DAS UNMÖGLICHE“⁶²³. Dieses Unmögliche bleibt jedoch nicht einfach als selbst bestehen: „Wer das Unmögliche hernimmt für das, was als unmöglich gilt, der hat es niemals versucht.“ Vielmehr wird das Unmögliche also als das zu Versuchende dargestellt – auch wenn nicht klar ist, ganz dem unsichtbaren Raum entsprechend, wo es zu suchen ist: „Unmöglich könnte das Geringste, könnte jedoch auch das Größte sein.“ Das Unmögliche lässt sich nicht einfach als das, was als solches gilt, hinnehmen, es muss sich im Versuchen seiner als unmöglich erweisen. Und genau in diesem Sinn ist es zu versuchen. Es muss gesucht werden, ohne dass die Suche zu einem endgültigen Abschluss kommen könnte. Es bleibt ein Ver-suchen im selben Doppelsinn, wie er dem Versprechen oder dem Verschreiben eigen ist.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch den Anfang eines weiteren Texts – „DAS PERIODENSYSTEM“⁶²⁴ – verstehen. Dort erfahren die Honigprotokolle nach der bekannten Einleitungsformel eine weitere Ausdeutung: „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, blitzen garstig Überwesen“. Diese Überwesen brauchen in ihrer Bedeutung nicht unbedingt überhört zu werden. Die unmittelbar folgende onomatopoetische Alltagsformel zur Darstellung eines bestimmten – wohl hämischen – Lachens verdeutlicht das: „höhö“. Die mögliche Höhe dieser Überwesen ist darin ebenso enthalten wie ihre Verhöhnung. Dementsprechend, wenn die Honigprotokolle einer vertikalen

623 S. 26.

624 S. 10.

Struktur folgen,⁶²⁵ sind die Überwesen bloss dasjenige, was danach kommt, diejenigen Wesen deren Stimmen vielleicht jenen noch zu erschliessenden Raum füllen, dadurch öffnen und in der Folge zu dessen Erschliessung auffordern. In dieser Passage finde ich auch gleich eine Spur des Höhnens der Honigprotokolle. Ihr Höhnen betrifft ebenso das Verhöhnern anderer wie die Selbstverhöhnung. So jedenfalls interpretiere ich den Schluss des Texts „AUFBRAUCHEN DURCH DUPLIZIEREN“⁶²⁶: „Sei dein eigener Hohn.“

Zwei Aspekte des Protokolls und mit diesen zusammenhängend zwei unterschiedliche Typen von Protokollen kommen meines Erachtens aufgrund dieser Überlegungen zum Vorschein. Zum einen bezieht sich das Protokoll auf ein Geschehen, das als Vergangenes retrospektiv – egal wie klein der Abstand zwischen Begebenheit und Akt des Aufzeichnens auch ist, er ist immer vorhanden – aufgezeichnet wird. Zum anderen setzen die Protokolle dazu an, das Geschehen prospektiv festzulegen.⁶²⁷ Dies entspricht den üblichen Verwendungskontexten von Protokollen. So fallen bspw. das bereits erwähnte Unfallprotokoll, aber auch Versuchsprotokolle im wissenschaftlichen oder

625 Tatsächlich fand ich oft mehr oder weniger deutlich vertikale Anordnungen. Bereits die „UNIO WIESEL“ (S. 5) verweist sowohl durch den Titel als auch durch den Inhalt auf eine vertikale Orientierung. Kurz darauf nimmt „KRAFT EINES RASTERS“ (S. 8) diese Blickrichtung wieder auf: „Ich blickte zum Himmel empor.“ Dieser Thematik widmen sich dann, als besonders prägnantes Beispiel, auch „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ (S. 11) auf abstrakte Weise. In konkreterer Weise kehrt sie dann im „SEE“ (S. 23) wieder.

626 S. 17.

627 Bereits der erwähnte Satz – „Wir betrachten am Ende / den Körper als Protokoll unseres Lebens.“ (S. 76) – rückt Rincks *Honigprotokolle* in den Kontext biografischen Schreibens, den Monika Schmitz-Emans in ihrem Aufsatz „Das Leben als literarisches Projekt“ (Schmitz-Emans 1995) unter vielfältigen Verweis auf Protokolle nachgezeichnet hat. Ist der Protokollbegriff, so Schmitz-Emans, schon von seiner Herkunft her in doppelter zeitlicher Richtung angelegt (vgl. Schmitz-Emans 1995, S. 3), so bezieht sich Schmitz-Emans besonders pointiert auf die prospektive Protokollvariante, indem sie „Literatur“ als „Vorahmung des Lebens“ (Schmitz-Emans 1995, S. 20) beschreibt. Weder im einen noch im anderen Fall muss jedoch (auto-)biografisches Schreiben als Nacherzählung von Lebensereignissen verstanden werden. Vielmehr kann sich dieses Schreiben auch auf primär innerliche Prozesse wie das Denken beziehen, sodass auch andere Modi als die Erzählung sich zur Darstellung anbieten (vgl. Schmitz-Emans 1995, S. 5).

Verhandlungsprotokolle im juristischen Kontext in diese Kategorie. Diplomatische Protokolle oder Protokolle im Bereich der Informationstechnik wiederum fallen in die zweite Kategorie, die primär der Standardisierung bestimmter Vorgänge dient. Anhand dieser wenigen Textstellen der Honigprotokolle kann ich strukturell also durchaus einen herkömmlichen Begriff des Protokolls entfalten.

Das Protokoll könnte ich ausgehend von dieser Struktur wiederum mit einem anderen Wort umschreiben: Festschreiben. Das Festschreiben umfasst den erörterten zeitlichen Doppelsinn von retrospektiver Festlegung, er öffnet jedoch auch das prospektive Normieren. Darüber hinaus lassen sich dem Festschreiben aber noch weitere Bedeutungen abgewinnen, die ein Licht auf die Honigprotokolle zu werfen vermögen. So klingt im Festschreiben auch ebenso eine Praxis besonders intensiven – anders gesagt: ekstatischen – Schreibens wie das banal-wörtliche Schreiben des Worts ‚Fest‘ an. Intensität⁶²⁸ und Festlichkeit⁶²⁹ sind Modi, die ich an den Texten im Ganzen zu bewährend versuche.

628 Diese Intensität verstehe ich bezogen auf die Einübung einer Praxis, wie sie in *Ab, Das Love-Ding* angesprochen ist. Dort wird „Textarbeit“ (Rinck 2017, S. 38) in Kategorien herkömmlichen Handwerks beschrieben, wonach (in einem Zitat nach John Hollander) „besser zu werden“ – also eine Fähigkeit zu steigern – selbst wiederum heisst, „[a]n etwas arbeiten zu müssen“ (Rinck 2017, S. 12). Arbeit – und dazu gehört auch Textarbeit – ist selbst ein Steigerungsprozess, da das Arbeiten über die Verbesserung auch zu ständig steigender Schwere der Arbeit führt. Verbesserung und Erschwerung schaukeln sich gegenseitig zu immer grösserer Intensität hoch. Das ekstatische Element im Schreiben fasst den ganzen Band vom ersten Text („UNIO WIESEL“, S. 5) mit seiner Anlehnung an die *Unio Mystica* zum letzten Text „HONIG“ (S. 76), das die „Lieder“ einem anderen als dem „vernünftigen Bewusstsein“ zuschreibt, in einer Klammer und grundiert auf diese Weise den Band.

629 Einem Verweise auf Wittgenstein am Anfang des Texts „BERG“ („Anfangs irgendwas mit Wittgenstein: Sprache, Denken, Grenzen etc.“, S. 25) folgend begreife ich den Text als Fest, da es eine Art der Aufzeichnung des Denkens ist, das als philosophisches Problem schlechthin – so Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* – erst dort beginnt, wo die Sprache feiert: „Denn die philosophischen Probleme entstehen, wenn die Sprache *feiert*. Und da können wir uns allerdings einbilden, das Benennen sei irgend ein merkwürdiger seelischer Akt, quasi eine Taufe eines Gegenstandes.“ (Wittgenstein 2006a, S. 260) Die Sprache ist vor dem Hintergrund der Philosophie in doppeltem Sinn ein Fest. Denn einerseits regt sich das philosophische Denken erst, wenn die Sprache aus ihrem alltäglichen Kontext herausgenommen wird, weil sie

Diese vier Bestimmungen des Protokolls möchte ich einer genaueren Ausarbeitung und Prüfung an den Texten selbst unterziehen. Sie ermöglichen es mir allerdings auch, einen jeweils ganz bestimmten Blickwinkel auf die Texte, die sich ihrer Sperrigkeit bewusst sind und so – dem ebenen Feld der Texte gemäss – einer vorgängigen Perspektivierung bedürfen, zu erproben. Im Weiteren fasse ich deshalb diese vier Bestimmungen – *festschreiben*, *fest-schreiben*, *fest-schreiben* und *Fest-schreiben* – anhand einer jeweils auf einen einzelnen Text fokussierten Lektüre genauer.

Protokoll: Festschreiben – „DER SEE“

DER SEE

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, diese beiden jungen Männer stachen in den See auf einem Trampolin. Es hatte ein federndes Deck, worauf sie lagerten, drei Masten, und ja, die Masten lüpfen und kippen das Ding über die Ecken, und nein, die beiden gingen nicht über Bord. Als Erstes sah ich das alles von unten, da war ich Alge. Dann sah ich es schraffiert von der Seite, da war ich Schilf. Später, als ich Himmel war, sah ich die beiden von oben. Sie segelten stochernd und zügig, schienen ein Thema zu haben. Dann aber sah ich, wie sie kippen und sanken! Der See nahm sich das Trampolin zu Herzen. Als das geschah, war ich das Ufer gewesen. Ich schwöre, der See war ich nie! Was sollte ich tun? Ich wurde Grund und wühlte mich hinein. Dann schnellte ich zurück, ja beinahe wie ein Trampolin, und spuckte die beiden in hohem Bogen auf die Promenade. Der See kam zu sich, lief wieder in mir zusammen. Nur das Schilf, sonst nichts, bewegte sich. Der Himmel ruhte darüber.⁶³⁰

Von der üblichen Formel – „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“ – eingeleitet, beschreibt der Text im weiteren Verlauf eine surreale Bootsfahrt. Zwei junge Männer stechen in See – nicht mit einem Boot, sondern mit einem Trampolin. Nach anfänglichen Turbulenzen, die sie, ohne über Bord

in diesem vielleicht unklar ist. Andererseits führt gerade ihre philosophische Untersuchung zu einem Fest, nämlich der Taufe. Die Verbindung zur zitierten Stelle bei Wittgenstein bekräftigt eine Passage in *Ah, Das Love-Ding*, wo eine scheinbar umgangssprachliche Wendung im Kontext von Gruppenidentifikation die Benennungsproblematik aufruft und durch die Fremdsprachigkeit hervorhebt: „*you name it.*“ (Rinck 2017, S. 10).

zu gehen, überstehen, sinken sie endlich doch noch, werden vom Grund des Sees aber wieder hochgeschleudert und landen schliesslich unbeschadet, wie es scheint, auf der Uferpromenade. Der Text endet, als wäre nichts geschehen. Neben dem Geschilderten, das an sich zwar eigenartig anmutet, jedoch nachvollziehbar scheint, sind meines Erachtens vor allem einige strukturelle Eigenheiten dieses Texts bemerkenswert. Nicht nur setzen diese das Geschehen erst in ein Verhältnis zum Protokoll, sondern sie begründen auch die Wahl dieses Texts im Hinblick auf den Aspekt des *Festschreibens*.

Zunächst will ich festhalten, dass der Text im Präteritum verfasst ist. Zwar brauchen Protokolle, zumal sie vielfach beinahe zeitgleich mit der protokollierten Situation selbst geschrieben werden, keinesfalls in der Vergangenheit zu stehen, doch macht die Wahl des Präteritums an dieser Stelle im Gegensatz zu anderen Texten im Band *Honigprotokolle* deutlich, dass sich der Text auf ein Geschehen bezieht, das vom geschriebenen Text aus gesehen in der Vergangenheit liegt. Der Text hält also nachträglich fest, was und wie es sich ereignet hat. Er, so möchte ich zunächst annehmen, folgt dem Geschehen und legt dieses nicht im Vornherein, sondern hält es im Nachhinein fest. Eine weitere Eigentümlichkeit, die hinsichtlich des Protokollierens relevant ist, findet sich in der zweiten Hälfte des Texts in Form einer Beteuerung: „Ich schwöre, der See war ich nie!“ Neben der Komik ihrer expliziten Erwähnung kommt hier doch auch die für ein Protokoll unabdingbare Forderung nach Wahrhaftigkeit zum Ausdruck. ProtokollantInnen sind dazu verpflichtet, genau festzuhalten, was gesagt wurde: nicht mehr und nicht weniger. Wie im Fall von Gerichtsverhandlungen ZeugInnen bei Androhung von Strafe verpflichtet sind, der bekannten Eidesformel gemäss die Wahrheit zu sagen: die Wahrheit, die volle Wahrheit und nichts als die Wahrheit. Meist geht dieser Eidesformel wie im Text ein Schwur voraus: „Ich schwöre“. Neben diesen beiden Merkmalen, die der Text als treffliches Beispiel für das nachträglich verfasste Protokoll auszeichnen, ist „DER SEE“ überdies auf dem Einband abgedruckt. Es scheint – ob von Rinck oder vom Verlag – als paradigmatisches Honigprotokoll gelten zu dürfen. Der Einband, der als Poster fungiert, unterstreicht diesen Umstand noch. So ist „DER SEE“ doppelt hervorgehoben. Zwar könnte dieser Umstand auf eine pragmatische Entscheidung hinsichtlich der Kürze des Texts, der bloss vierzehn Zeilen umfasst, hinweisen. Allerdings gäbe es noch kürzere Texte.

Wie aber deutet dieser Text – „DER SEE“ – die Frage nach dem Festschreiben aus? Also: Inwiefern lässt sich der Begriff des Festschreibens durch den Text genauer fassen? Was heisst es, vor dem Hintergrund dieses Texts, ein poetisches Protokoll zu schreiben?

Im Gegensatz zu anderen Honigprotokollen erachte ich diesen Text – zumindest auf den ersten Blick – als ziemlich linear und kontinuierlich. Er verfolgt Schritt für Schritt ein Geschehen. Die einzelnen Schritte, eher narrativ als assoziativ, kann ich, sofern ich dem Text erst einmal das nötige Vertrauen entgegenbringe, leicht aufeinander beziehen. Die vom Text angeführte Chronologie allein genügt dafür. Nicht nur bestimmt der Text nach der Beschreibung des Ausgangsszenarios seinen Einsatzpunkt („Als Erstes“), sondern er markiert auch explizit die folgenden Schritte („Dann“, „Dann“). Mit Blick auf das Protokoll ist diese Chronologie besonders bezeichnend. Das Protokoll referiert schliesslich einen Ablauf, der vom Protokoll dokumentiert und nicht erst durch das Protokoll konstituiert wird. Der protokollierte Ablauf, so die Voraussetzung, ist unabhängig vom verfassten Protokoll gegeben. Insofern der Text also zunächst einmal einen ihm äusseren Ablauf protokolliert und nicht die sich durch das Schreiben selbst erst ergebende Imagination eines Subjekts festhält, lässt er sich – unter der Annahme einer kontinuierlichen Realität – bruchlos verfolgen. Die protokollierte Abfolge entspricht der Abfolge der zugrunde liegenden Begebenheiten selbst. Der Text, in diesem Sinn als Protokoll aufgefasst, springt nicht. Er versteht sich weder pro- noch analeptisch. Die einzelnen Begebenheiten der Geschichte begreife ich, ohne vor- und zurückzuspringen. Dem Sinn eines Protokolls entsprechend herrscht Kongruenz. Dieser simplen Architektur von Sukzession folgend will ich jedenfalls sagen: Der Text entfaltet eine Geschichte. Und diese Geschichte wiederum mündet am Ende des Texts in eine Szene der Ruhe. Es scheint kaum Aussergewöhnliches vorgefallen zu sein. Weder sträubt sich das Protokoll, seine Funktion wahrzunehmen, noch herrschen am Schluss Verwirrung oder Ratlosigkeit. Vielmehr lautet die letzte Hälfte der letzten Zeile: „Der Himmel ruhte darüber.“ Und die Geschichte kommt *im Grunde* – vom See über Grund und Himmel zum Ufer – zu einem runden Abschluss.

Dem jedoch scheint mir das Protokollierte entgegenzustehen. Denn die Einfachheit dieses Protokolls mit seiner Unerschütterlichkeit am Ende kann ich keinesfalls auf das Protokollierte übertragen. Dieses ist in höchstem Mass aussergewöhnlich – alles andere als einfach, möglicherweise erschütternd.

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, diese beiden jungen Männer Stachen in den See auf einem Trampolin. Es hatte ein federndes Deck, worauf sie lagerten, drei Masten, und ja, die Masten lüpfen und kippen das Ding über die Ecken, und nein, die beiden gingen nicht über Bord.⁶³¹

631 S. 23.

Zunächst sehe ich da die etwas befremdliche Tatsache, dass anstelle eines Boots ein „Trampolin“ mit „drei Masten“ zum Einsatz kommt. Aufgrund dessen erweist sich, so meine ich, die Situation als doppelt schwankend. Nicht nur ist die Oberfläche des Sees ein trügerischer *Grund*, sondern der Boden des Gefährts selbst schwingt auf und ab. Überdies offenbart gleich die erste Zeile einen Hang zur Ambivalenz. Zwar werden die Protagonisten dieser Seefahrt mittels Demonstrativpronomen, wie ich von einem Protokoll erwarte, bestimmt. Schliesslich müssen die Beteiligten für ein Protokoll üblich klar gekennzeichnet sein: Es sind also „diese beiden jungen Männer“; doch erweist sich dieses ostentative Hinweisen als leere Geste, denn das Demonstrativpronomen kann ich mit niemandem in Verbindung bringen.⁶³² Anstelle eines sachlichen Festhaltens von Sachverhalten, schlägt diese erste Zeile mit dem Hohn der Honigprotokolle im Rücken in einen beinahe denunzierenden Tonfall um. Und dieser Tonfall scheint mir ob einer möglichen Gewalttat auch berechtigt. Schliesslich „stachen“ die beiden jungen Männer in der zweiten Zeile nicht in See, sondern „in den See“. So, als ob sie den See tatsächlich stächen.

Davon ist jedoch in der Folge nicht mehr die Rede. Denn die zweite Zeile führt unmittelbar nach dem In-See-Stechen das ominöse Trampolin ein und wendet das Geschehen damit eher ins Komischerheitende. Es geht weniger schwankend als leicht federnd zu und her: „[E]in federndes Deck, worauf sie lagerten“, mit „drei Masten“, die „das Ding“ endlich „lüpften und kippten“. Der Spass nimmt allerdings noch kein Ende, denn „die beiden gingen nicht über Bord.“ Und freilich ist damit auch der Spass des Texts noch nicht zu Ende, jedoch endet an dieser Stelle die erste Passage des Texts – und dies nach vier Zeilen mit einem Punkt am Zeilenende. Zwar befinden sich die Protagonisten zu diesem Zeitpunkt möglicherweise in einer prekären Situation, aber nichts deutet darauf hin, dass es ihnen dabei unwohl wäre.

Neben der Herausforderung, mir dieses kenternde Gefährt vorzustellen, bleibt meines Erachtens noch eine weitere Eigentümlichkeit bemerkenswert. Die dritte und die vierte Zeile implizieren, sie seien als Antworten auf

632 Im Gegensatz zu seiner formalen Gebundenheit, und vielleicht ebenso komplementär wie folgerichtig dazu, lässt sich ein Gedicht, sofern die Honigprotokolle mit den Eigenheiten eines Gedichts verglichen werden, auch durch seine Haltlosigkeit bestimmen: „Das Gedicht ist im Gegensatz zur Geschichte haltlos. Und kommen Elemente einer Narration vor, so dienen sie bloss als Exponate erzählender Sprache und nicht als Bestandteile einer Geschichte.“ (Rinck 2016, S. 209).

Zwischenfragen bzw. auf mögliche Einwände zu denken. Isoliert betrachtet bleibt ein ‚Ja und Nein‘ zurück: „und ja, die Masten lüpfen und kippen / das Ding über die Ecken, und nein, die beiden gingen nicht über Bord.“ Zwar scheinen mir diese beiden Einwürfe als Bekräftigung im Kontext durchaus Sinn zu ergeben. Allerdings wirken sie sowohl isoliert, immerhin tauchen sie recht unvermittelt auf, war doch nie von einer Gesprächssituation die Rede, als auch unter dem Blickwinkel des Protokolls befremdlich. Denn bekanntlich „kann“ ich, dem Text „FAHRERLAUBNIS“⁶³³ zufolge, „das Protokoll nicht mehr fragen.“ Es ereignen sich also zwei Dinge. Zum einen wird die Rezeption gezwungen, den Standpunkt zu wechseln: vom distanzierten Lesen zum Teilnehmen aufgrund der direkten Ansprache.⁶³⁴ Zum anderen rücken diese vermeintlichen Antworten den Status des Geschehens in den Fokus.⁶³⁵

Die Exposition des Ja und Nein affirmiert den Text ebenso wie sie ihn negiert. Bloss, als was affirmiert sie ihn und als was negiert sie ihn? Von einem vielleicht naiven Standpunkt aus gelesen, protokolliert der Text äusserst unglaubwürdige Begebenheiten. Was da beschrieben wird, ist nirgends in der sogenannten ‚richtigen Welt‘ anzutreffen: Nein? Umgekehrt besteht doch ein Text. Was dasteht, gibt es offensichtlich: Ja? Hat der Text oder hat er keinen hieb- und stichfesten *Grund*?

Dieses Spiel mit Positionen setzt sich jedenfalls fort. Allerdings verschiebt es sich weg von der Rezeptionsposition hin zur Produktionsposition. Die Protokollantin⁶³⁶ gibt sich zu erkennen. Und sie tut dies in doppelter Weise: nicht nur durch Nennung ihrer selbst („sah ich“), indem sie das Protokoll auf seine Voraussetzung – nämlich die Wahrnehmung eines Geschehens von einer Protokollantin – zurückführt, sondern auch durch Offenlegung ihres jeweiligen Standpunkts. Dies entspricht durchaus noch den Gepflogenheiten eines Protokolls, wird doch das Gesprochene einzelnen SprecherInnen

633 S. 75.

634 Vgl. Metz 2018, S. 149.

635 Wieder zeigt sich die Haltlosigkeit eines als Gedicht aufgefassten Honigprotokolls, das die Narration konterkariert, indem es den narrativen Elementen als Exponaten Exponate anderer Sprechweisen entgegensetzt.

636 Dass ich an dieser Stelle explizit die weibliche Form verwende, ist doppelt gerechtfertigt. Nicht nur formal, da die Verfasserin weiblich ist, sondern auch inhaltlich, da die Verfasserin gerade dieses Problem akzentuiert – sowohl in diesem Text im Besonderen, als auch in ihren Werken im Allgemeinen (vgl. Metz 2018, S. 73ff.).

zugewiesen. Allerdings geht die Offenlegung des Standpunkts in diesem Fall bis zur Identifikation mit ihm:

Als Erstes sah ich das alles von unten, da war ich Alge. Dann sah ich es schraffiert von der Seite, da war ich Schilf. Später, als ich Himmel war, sah ich die beiden von oben. Sie segelten stochernd und zügig, schienen ein Thema zu haben. Dann aber sah ich, wie sie kippten und sanken!⁶³⁷

Die Protokollantin begibt sich vollständig in die Position der jeweiligen Dinge und Lebewesen hinein: „Alge“, „Schilf“ und „Himmel“. Besonders deutlich wird dies im Fall des Schilfs, das aufgrund der Vielzahl an einzelnen Halmen keine freie Sicht zulässt. Aus der Position des Schilfs erscheint alles „schraffiert“. Der Blick auf die „beiden jungen Männer“, der sich durch den Text ergibt, setzt sich, dieser Passage zufolge, aus unterschiedlichen Teilen der biologischen Nische See – bestehend aus der anorganischen Landschaft und den sie bewohnenden organischen Wesen – zusammen. Zwar bleibt der Blick im Einzelnen, wiederum besonders deutlich im Fall des schraffierten Seitenrissblickfelds des Schilfs, aber auch erkennbar an der Markierung von Vogelperspektive und ihrem Gegenteil bei Himmel und Alge, wie im Ganzen unvollständig, denn es sind keinesfalls alle Perspektiven vollzählig aufgelistet, welche diese biologische Nische wohl bevölkern. Gleichwohl erweist sich das Protokoll als multiperspektivisch:⁶³⁸ Mehrere Zeugen werden gehört. Multiperspektivisch genug jedenfalls, um – beinahe schematisch – aus allen Richtungen des Raums den Blick auf den Gegenstand zu richten. Überdies wird durch die Schilderung deutlich, dass einem Protokoll entsprechend der Blick von aussen auf das Geschehen fällt. Die Protokollführung nimmt üblicherweise nicht Teil am Geschehen bzw. der Diskussion. Die Motivationen und sonstigen inneren Regungen der beiden jungen Männer bleiben so naturgemäss im Dunkeln – trotz aller Multiperspektivität. Dieses multiperspektivische Ensemble jedoch gibt dennoch den Blick frei auf die beiden Männer, die „stochernd und zügig“ über den See „segelten“. Sie erwecken den Anschein, „ein Thema zu haben.“ Im Gegensatz zum Protokoll, das lediglich wiedergibt, was geschieht, scheinen die Protagonisten ein – im Voraus gegebenes – Thema zu verfolgen. Dieses gäbe ihnen nicht nur eine Richtung,

637 S. 23.

638 Nach der Säkularisierung der Buchführung des Lebens (vgl. Schmitz-Emans 1995, S. 4ff.) eröffnet sich auch die Möglichkeit der „Erfindbarkeit aller Identitäten“ (Schmitz-Emans 1995, S. 22), sodass auch ein Wechsel der Identität und damit der Perspektive denkbar wird.

was züiges Segeln ermöglicht, es zeigte ihnen auch auf, wonach zu suchen wäre, sodass sie stochern können. Derlei Rückschlüsse verbietet sich das Protokoll jedoch – die Unzulässigkeit dieser Spekulation über das Innenleben der Protagonisten im Kontext eines Protokolls ist durch die Relativierung im Verb – „schiennen“ – ausgedrückt. Und diese simple Feststellung, „ein Thema zu haben“, erweist sich, sofern sie tatsächlich ein Thema haben, auch als trügerisch. Nicht nur suggeriert das unmittelbar folgende Kippen und Sinken die Zweifelhafteigkeit einer Fixierung auf ein Thema, sondern das Vorgehen selbst der beiden jungen Männer scheint inadäquat. Sie stochern in einem Gewässer – also in einem flüssigen Stoff, während sich das Stochern ansonsten wohl eher auf festere Stoffe bezieht. Dem Stochern setzt das Wasser keinen Widerstand entgegen. Es weicht zwar aus, ohne dass jedoch durch das Stochern eine Veränderung der Situation erzielt würde. Die beiden jungen Männer scheinen sich einer widersinnigen Tätigkeit hinzugeben. In der Folge verunglücken sie: „sie kippten und sanken!“

Damit ist ein vorläufiger Höhepunkt erreicht. Bis dahin scheinen die jungen Männer gewissermassen einer Strafe – für Gewaltsamkeit und Widersinnigkeit – entgegen gegangen zu sein. Einem hämisch-höhnenden: Das habt ihr jetzt davon. In Passagen von zweimal vier Zeilen spitzt sich die Lage bis zum Kippen und Sinken zu. Das Lüpfen und Kippen steht zwar am Ende einer Zeile, allerdings nicht am Ende der ersten Passage. Diese endet mit einer vorläufigen Verneinung und damit Suspendierung des Unglücks. Vom Lüpfen und Kippen zum Kippen und Sinken, das nun tatsächlich am Ende der zweiten Passage steht, entwickelt sich das Geschehen beinahe syllogistisch. Das Lüpfen ist demzufolge, fast schon notwendig, gleichzusetzen mit dem Sinken.

Ein Verdacht, den die Zahl der Zeilen (14) genährt hat, scheint sich bis hierher zu bestätigen. Den Text fasse ich als Adaption des Sonetts auf. Zwar vernachlässigt er zwei der Sonettparameter: Reimschema und Metrum. Allerdings folgt die inhaltliche Struktur sowohl der durch das Reimschema markierten Einteilung des Sonetts in Quartette und Terzette als auch dessen argumentativem Parameter. Dieser Eindruck verstärkt sich für mich durch den Punkt nach dem vierten bzw. dem Ausrufezeichen nach der achten Zeile. Alle anderen Zeilen- und Satzenden fallen bei den übrigen sechs dieser ersten acht Zeilen nicht zusammen. Die beiden beschriebenen Passagen von je vier Zeilen steuern, dieser Struktur gemäss, auf einen vorläufigen Höhepunkt zu und lassen sechs Zeilen übrig.

Mit dem Einstieg in die nächste, ebenfalls drei Zeilen umfassende Passage schlägt der Text nach einer neuerlichen Intensivierung auf mehreren Ebenen um:

Der See nahm sich das Trampolin zu Herzen. Als das geschah, war ich das Ufer gewesen. Ich schwöre, der See war ich nie! Was sollte ich tun? Ich wurde Grund und wühlte mich hinein. Dann schnellte ich zurück,⁶³⁹

Die erwähnte Intensivierung des Geschehens stellt sich meines Erachtens als Scharnier des Texts heraus, gleichermaßen vorwärts wie rückwärts weisend, sodass sich die Unterteilung des Texts in unterschiedliche Passagen nicht dessen Zerfall zur Folge hat – ebenso wenig wie ein Protokoll, das schlicht Aussage um Aussage aneinander reiht, zerfallen kann.⁶⁴⁰ Auf das probende Stechen und Stochern, das Material – körpereigenes (Finger) oder fremdes (Trampolin, Stock) – in den See einführt, folgt die tatsächliche Einverleibung der beiden jungen Männer durch den See. Sie sinken nicht nur, sondern der See holt sie sich aktiv und nimmt sie sich, ich bin versucht zu sagen, zur Brust. Umgekehrt fügt sich jedoch, zwar nicht der See selbst, aber sein *Grund* im Spannen und Zurückschnellen auch der Funktionsweise des Trampolins. „Der See nahm sich das Trampolin“ also in einem doppelten Sinn „zu Herzen.“

Trotz dieser Verklammerung mit den anderen Textteilen verändert sich an dieser Stelle im Vergleich zu den vorangehenden beiden Passagen etwas. Das bereits erwähnte Umschlagen findet statt. Zum einen macht sich dieses Umschlagen im Tonfall bemerkbar. Die Vehemenz des Endes der vorherigen Passage markiert durch ein Ausrufezeichen spiegelt sich zwar im bereits angeführten betuernden Schwur, die Verklammerung bestätigend, wider, schlägt allerdings in Ratlosigkeit um: „Was sollte ich tun?“ Diese Ratlosigkeit könnte sich in einer reflexiven Wendung ebenso auf die Wunderlichkeit des bislang von ausserhalb protokollierten Geschehens hinsichtlich seiner Glaubwürdigkeit oder Unglaubwürdigkeit wie innerhalb des Geschehens auf eine mögliche Hilfspflicht gegenüber den Sinkenden beziehen. Zum anderen fügt sich die bislang diskrete Aufzählung unterschiedlicher Positionen („da war ich Alge“, „da war ich Schilf“, „da war ich Himmel“) einem stetigen Werden: „Ich wurde Grund“. Überdies schlägt die Tätigkeit der Protokollantin, nachdem das den See umgreifende Ufer noch einmal an den multiperspektivischen Blick erinnert, vom blossen Konstatieren des Geschehens in eingreifendes Handeln um. Nach der expliziten Frage – „Was

639 S. 23.

640 Ein Protokoll orientiert sich schlicht an der Chronologie und nicht an inhaltlicher Kohärenz oder Konsistenz, sodass ein Zerfall im Vornherein ausgeschlossen ist.

sollte ich tun?“ – weicht das vormalige Sehen einem Wühlen („und wühlte mich hinein“) und endlich einem Zurückschnellen („Dann schnellte ich zurück“). Bemerkenswert dabei ist die Aufspaltung des Subjekts in diesem Satz. Während vormals fraglos eine Identifikation zwischen Subjekt und Alge, Schilf bzw. Himmel stattfand, impliziert dieses Werden einen anderen Vorgang. Die Identifikation ist noch nicht vollzogen: Das Werden erfordert ein Hineinwühlen. Eine paradoxe Figur – denn es steht keinesfalls: Ich wurde Grund, indem ich mich hineinwühlte – entsteht: Ich bin gleichermaßen Grund, wie ich mich in den Grund hineinwühle. Ich bin, was sich hineinwühlt ebenso wie wohinein gewühlt wird. Ich und Grund kreuzen sich: Ich wurde Grund und ich wühlte mich hinein. Ob dann im folgenden Satz – „Dann schnellte ich zurück“ – das Ich als Ich oder das Ich als Grund agiert, ist nicht zu bestimmen.

Die Verbindung mit dem Trampolin wird in der Passage der letzten drei Zeilen durch einen Vergleich hingegen unmittelbar deutlich. Das Anspannen und Zurückschnellen wird direkt auf das Trampolin bezogen: „ja beinahe wie ein Trampolin“. Überdies erfährt die vormalige Richtung eine Gegenbewegung: Stieg das Subjekt vom Himmel allmählich zum Ufer und endlich zum Grund hinab, so schnellt es nun zurück und spuckt „die beiden in hohem Bogen auf die Promenade.“ Vom Grund über den Himmel zurück zum Ufer. Mit dieser chiasmatischen Gegenläufigkeit ist – wie auf einer Schatzkarte der Schatz, immerhin bewegt sich der Text im Bereich der Seefahrt – eine Mittelposition markiert.⁶⁴¹ Die Frage der Hilfspflicht scheint zwar positiv beantwortet. Die Frage nach der Glaubwürdigkeit bleibt jedoch in der Schwebe. Nicht nur befinden sich die beiden jungen Männer wieder zwischen Himmel und Erde, auch die vermeintliche Strafe für das Stechen und Stochern bleibt letztlich aus. Die Reaktion des Sees auf die Tätigkeit der beiden ist nicht final. Vielmehr findet der See aus der Geschichte heraus und zu sich selbst, er sammelt sich überdies („Der See kam zu sich, lief wieder in mir zusammen“.). Mit der letzten Zeile erfolgt dann so etwas wie eine Einordnung des Geschehens. Nämlich: Nichts ist geschehen. Ruhe ist wieder eingeleitet. Von den Algen, dem See und den beiden jungen Männern mit

641 Der Vergleich mit der Schatzkarte lenkt die Aufmerksamkeit auf die Problematik des Geheimnisses, das – so Streeruwitz – jeden Text strukturiert. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, einerseits zugunsten von Veränderung und zugunsten eines gewaltfreieren Umgangs das traditionelle Geheimnis zu verschliessen und gleichzeitig ein eigenes Geheimnis zu etablieren (vgl. Streeruwitz 1998, S. 123; 129; 132).

ihrem Trampolinboot keine Spur mehr. Und dennoch bleibt das Schilf und hält alles in Bewegung. Dann wiederum in Gleichmut, so wie der Himmel über allem ruht, alles – protokollarisch – festgehalten.

Protokollarische Neutralität dem Geschehen gegenüber kann ich dem Text am Ende nicht absprechen. Diese höchst eigenartige Geschichte löst sich am Schluss beinahe wörtlich in Luft auf, ohne dass ein Wort zu ihrer Bewertung verloren würde. Aber sie scheint zumindest verlaufsgetreu festgehalten. Unmittelbar davor ereignet sich jedoch Bemerkenswertes. Die vormalige Identifikation des Subjekts mit dem *Grund* scheint seine Bestätigung zu finden: „Der See [...] lief wieder in mir zusammen.“ Einerseits läuft der nach dem Zurückschnellen (des Grundes?) aufgewühlte See wieder in seinem Becken zusammen, andererseits läuft das gesamte Geschehen, für das der See vielleicht bloss stellvertretend steht, wieder im protokollierenden Subjekt zusammen. Das Subjekt bestreitet zwar, jemals der See gewesen zu sein („Ich schwöre, der See war ich nie!“). Der See selbst bleibt auch – mit Ausnahme der ersten Zeile der dritten Passage – durch den Text hindurch seltsam passiv. Allerdings setzt er dennoch – vielleicht als leeres Zentrum, um das sich die Blicke gruppieren und das von den beiden jungen Trampolinbootsfahrern vergeblich zu penetrieren versucht wird – als Titelsetzung die Geschichte in Gang. In diesem Sinn war das Subjekt während des Verlaufs der Geschichte nie der See. Es hat den See lediglich gesetzt. Wie das unscheinbare Wörtchen „wieder“ nahelegt, ist der See auf diese Weise aus dem Subjekt geflossen. Denn nur so kann er „wieder in mir“ zusammenlaufen. Und der *Grund* bleibt so im Subjekt, das dem Geschehen – in welcher Form auch immer – *zugrunde* liegt.

Das Protokoll entpuppt sich so möglicherweise als Akt der Imagination.⁶⁴² Dennoch bleibt es Protokoll, genauso wie der Text eben da ist. Als Akt der Imagination protokolliert der Text das poetische Schreiben selbst. Als Protokoll ist er jedoch nicht das Gedicht. Und das protokollierte poetische Schreiben ist nicht „das Gedichtete“.⁶⁴³ Es ist noch nicht das poetische Produkt geschweige

642 Der „Überhang des Imaginären“ (Rinck 2017, S. 134) zeitigt seine Wirkungen sicher nicht ausschliesslich in Gruppenprozessen, wie *Ab, Das Love-Ding* sie beschreibt, sondern bildet vielmehr im Einzelnen die Grundlage für die Steigerung der Imagination in Gruppen.

643 Erweist sich das Protokoll als materielle Grundlage des Gedichts, die in enger Beziehung zum Leben steht, wie der Text „HONIG“ nahelegt („Wir betrachten am Ende den Körper / als Protokoll unseres Lebens.“, S. 76), so verweigern die Honigprotokolle das Fortschreiten zum Gedicht und verharren an der Schwelle, wo das Gedichtete die Grenze zwischen Leben und Gedicht

denn das Poetische schlechthin, sondern nur das Protokoll des poetischen Prozesses. Dieses poetische Produkt bleibt der Virtualität überantwortet. Von ihm gibt es, dem Untertitel des Bands gemäß, nur Skizzenfragmente als vorliegender Text,⁶⁴⁴ die zu späterer Verwendung bereit liegen – auf dass sie dereinst tatsächlich das Material zu sieben sehr guten Gedichten liefern mögen, die im Gegensatz zum Text jedoch nicht vorliegen. Der Grund des Gedichts wiederum wäre dann: das Protokoll. Und dennoch steht bereits ein Text da. Zu glauben oder nicht zu glauben, den Text als Protokoll oder als Gedicht aufzufassen. Die bereits erwähnte Mittelposition schlägt sich auch hier nieder. Ist dieser Text ein Gedicht? Ja und Nein.⁶⁴⁵ Das Protokollieren

markiert („Das Gedichtete erweist sich also als Übergang von der Funktionseinheit des Lebens zu der des Gedichts.“ (Benjamin 1977c – GS II.1, S. 107), ohne dass diese Grenze gezogen werden könnte, weil das Gedicht als zweiter Teil der „synthetische[n] Einheit der geistigen und anschaulichen Ordnung“ (Benjamin 1977 – GS II.1, S. 106) fehlt. Dass diese Einheit allerdings anvisiert sein könnte, ohne dass sie einerseits erreicht wäre, noch andererseits vorschnell bestimmt sein wollte, legt der Abschnitt *Protokoll: Festschreiben* – „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ nahe.

644 Die Rede ist von „sieben Skizzen“, sodass die insgesamt 66 Honigprotokolle als einzelne Fragmente dieser sieben Skizzen erscheinen. Die Honigprotokolle müssen also zusammengesetzt – wieder eingesammelt – werden, noch bevor sie erkennbare Skizze – geschweige denn Vorlage zu „sehr guten Gedichten“ – sein können (vgl. auch Metz 2018, S. 144).

645 Eigentlich ist nie davon die Rede, diese Texte seien Gedichte. Sie als solche zu bezeichnen, beruht auf der Konvention, die Texte von Dichterinnen als Gedichte zu bezeichnen. Was sie selbst aber sind? Die Unsicherheit von Wissen und auf ihnen basierenden Zuschreibungen ist omnipräsent: „Der Mann am Geländer will wissen: Was stimmt und was nicht?“ (S. 17) Nicht selten taucht eine Phrase auf, die sich als Antwort auf eine solche Frage verstehen lassen könnte: „Wir wissen nicht“ (S. 7) – „wir wissen es nicht.“ (S. 28) Auf optimistische Art: „Das wissen wir noch nicht.“ Aber dann auch: „Das können wir nicht wissen, weil das, Süßer, / eben Zukunft ist.“ (S. 56) Ob es dabei bleiben kann, ob dennoch eine Entscheidung notwendig oder – im Sinne von: „Gibst denn keine dritte Möglichkeit?“ (S. 62) – beides zugleich möglich ist, bleibt zu denken. Der Text „RHODODENDRONRHODODENDRON“ (S. 24) scheint letztere Möglichkeit zumindest in Erwägung zu ziehen: „Dass du gehemmt bist, / ist richtig. Moment! Ich bin nicht gehemmt!!! Auch das ist richtig.“ Die performative Enthemmung, ausgedrückt durch die zunehmende Zahl an Ausrufezeichen hinter der Aussage, zusammen mit der Chronologie führt die Problematik überdies in die „Zeit [...], die, richtig verstanden, die

erweist sich als Sammeln⁶⁴⁶ – eine entschiedene Aktivität, ohne bereits über die zweckmässige Verwendung entschieden haben zu müssen.⁶⁴⁷ Die Versammlung der Phänomene und Elemente schreitet mit zunehmender Zahl in ihrer Verdichtung voran, ohne jedoch bereits in einer begrifflichen Setzung abgeschlossen zu sein. Der See erscheint zwar als begriffliche Setzung, die zumindest den Text, wenn auch nicht notwendigerweise das Gedicht, auslöst, doch gewinnt er seine Stabilität und seine Rechtfertigung erst in einer ausreichenden Zahl an Phänomenen und Elementen, die ihn – und in der Folge möglicherweise das Gedicht – ausmachen. Die Bestimmung einer ausreichenden Zahl ist jedoch kaum zureichend vorzunehmen, sodass die Kategorisierung des Texts als Gedicht suspendiert bleiben muss.⁶⁴⁸

Die syllogistische Struktur der ersten beiden Passagen suggeriert prospektiv Notwendigkeit der Folgen, während – wiederum chiasmisch gedacht – die anderen beiden Passagen retrospektiv diese Folgen auf einen unzureichenden Grund zurückführen:⁶⁴⁹

„Ich“ halte fest: Offenbar war das Personalpronomen in der Lage, Gedankenabläufe, Vorgänge, Handlungen und Argumentationen auf eine Weise zu synthetisieren, sie vielleicht sogar auf unzureichendem Grund mit sich identisch zu halten [...].⁶⁵⁰

Form der Pluralität ist“ (Rinck 2017, S. 28), über, sodass einmal dieses und einmal jenes zutreffen kann. Der Text „DER BIEN“ (S. 74) wiederum fordert: „Nur eine Antwort ist richtig.“

646 Gerade dieses Sammeln in Zusammenhang mit dem Sehen, das „DER SEE“ (S. 23) ostentativ anführt, nennt ein weiterer Text – „WAS ES WAR“ (S. 43) – mit Seebezug („Ich sah den Comer See.“) deutlich: „Hinein, / hinein durch meine Augen ging die Welt und sammelte sich dahinter.“ (vgl. auch Metz 2018, S. 143).

647 In diesem Sinn sind die Honigprotokolle auf paradigmatische Weise ästhetische Produkte nach der Bestimmung Kants. Sie scheinen die vielzitierte „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant 2006, S. 79) exemplarisch zu veranschaulichen.

648 Vgl. Rinck 2016, S. 209.

649 Der Text „DIE LAGE“ (S. 42) thematisiert den Grund ebenfalls in diesem Sinn: „Was ist Grund? / Grund ist die dünne Oberfläche, worauf alles fußt und / wohindurch es bricht.“ Die Bezeichnung des Grunds als Oberfläche lässt – neben konkreten trägerischen Untergründen – die Problematik des infiniten Regresses erahnen.

650 Rinck 2015, S. 9.

Das Personalpronomen selbst, scheinbar unabhängig von seinem Bezug, eint sowohl Gedankenabläufe – als Umschreibung von Imagination – als auch Vorgänge: beide wieder Voraussetzung für das Protokoll. Bezogen auf den Text zeigt sich diese merkwürdige Funktion des Personalpronomens – Markierung des Subjekts – deutlich: Das Subjekt des Texts ist nur aufgrund des Texts da. Bleibt einzig: die Position der Protokollantin.

Protokoll: Festschreiben – „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“

DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, Wörter in Verwendung: Erdgeschoss und Teufelsfratze, Import, Export, Gnosis, Busen. Die Götter ragen in die fremde Welt hinein und werden böse. Das ist unantik. Das ist Geschwätz im tiefen Sinn. Enthüllung durch Subunternehmer. Auslagerung des diabolischen Anteils, so macht das die Gnosis. Sie scheidet das eine vom andern. Das Kleid ist kreatürlich wie des Teufels Leib, Fledermausärmel, pechschwarze Pailletten. Jedweder besorgt und trägt es allein, aber tut es für alle. Import war der tiefe Fall, Export die Erlösung. Man spricht hier von Detartarisation und meint Verteilungsleistung. Das abscheidende Akkumulieren wäre das Ende und gleichsam die Rettung der Welt. Ist klar. Es glaube keiner, er oder sie ginge ungestraft ins Erdgeschoss. Sage keiner, sein Busen sei rein. Das waren die Wörter: Erdgeschoss und Teufelsfratze sowie Import, Export, Gnosis, Busen. Und das ist ihre Verwendung.⁶⁵¹

Wie die meisten Texte leitet die charakteristische Formel auch diesen ein: „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“. Mag er sich dadurch explizit zu den Honigprotokollen im Allgemeinen bekennen, so verweist der Titel im Besonderen auf die zukunftsorientierte Variante des Protokollierens. Es sind nicht nur die „Schrecken“, die dem Titel gemäss thematisch sind, sondern auch die „Verheissungen“, die sich in einem theologischen Kontext als Zusagen Gottes begreifen lassen und deren Pendant die spätere Erfüllung ist.⁶⁵² Im Gegensatz zum „SEE“ verfolgen „DIE SCHRECKEN UND

651 S. 11.

652 Vgl. Söding/Wagner 2001, S. 670ff.

VERHEISSUNGEN DES SATAN“ jedoch kein Narrativ, sondern versuchen, einzelne Wörter entweder durch eine Definition oder durch ihre Funktion genauer zu bestimmen. Entsprechend ist der Text auch aufgebaut. Drei scheinbar unabhängige Teile in der Mitte des Texts widmen sich jeweils unterschiedlichen Wörtern. Wird zunächst in einer Art Einleitung von zwei Zeilen das Arbeitsmaterial definiert, so folgen danach drei umfangreichere Teile à vier (zur Gnosis), drei (zu Import und Export) und wieder vier Zeilen (zu Erdgeschoss und Busen), bevor wiederum zwei Zeilen die zusammenfassende Schlussbemerkung markieren. Auffällig ist, dass das Wort Teufelsfratze zwar am Anfang und am Ende genannt, in den mittleren Teilen jedoch nicht mehr auftaucht und so auch nicht – den anderen gleich – erklärt wird. Zunächst jedoch zu einem anderen Charakteristikum ausgehend von der Einleitung:

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, Wörter in Verwendung:
Erdgeschoss und Teufelsfratze, Import, Export, Gnosis, Busen.⁶⁵³

Einem Kommunikationsprotokoll oder auch einem diplomatischen Protokoll gemäss sprechen „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ gleich zu Beginn von einer „Verwendung“ – und speziell von der Verwendung bestimmter „Wörter“. Diese „Verwendung“ ist zunächst noch unbestimmt, heisst es doch schlicht, dass einige Wörter in Verwendung sind. Eine ganz bestimmte Verwendung muss damit noch nicht gemeint sein. Diese Wörter jedenfalls sind in ihrer Auflistung, wie bereits genannt: „Erdgeschoss und Teufelsfratze, Import, Export, Gnosis, Busen.“ Die Einleitung des Texts, bestehend aus lediglich zwei Zeilen, ist gänzlich von der Einleitungsformel sowie von der Festlegung des Wortmaterials bestimmt. Während Einleitungsformel und Ankündigung („Wörter in Verwendung“) angelehnt an die titelgebende Verheissung die erste durch einen Doppelpunkt begrenzte Zeile bilden, umfasst die zweite mittels Punkt abgeschlossene Zeile die sechs thematischen Wörter, bevor der erste eigentliche Teil des Texts kommt:

Die Götter ragen in die fremde Welt hinein und werden böse.
Das ist unantik. Das ist Geschwätz im tiefen Sinn. Enthüllung
durch Subunternehmer. Auslagerung des diabolischen Anteils,
so macht das die Gnosis. Sie scheidet das eine vom andern.⁶⁵⁴

653 S. 11.

654 S. 11.

Der folgende Teil beginnt mit einer einfachen Aussage: „Die Götter ragen in die fremde Welt hinein und werden böse.“ Zunächst stelle ich zwei Dinge fest. Es gibt einerseits, gekennzeichnet durch die „fremde“, einen Gegensatz zwischen den Göttern und der Welt, andererseits überschneiden sich die beiden Teile dieses Gegensatzes im Ragen der Götter. Abstrahiert fasse ich das dargestellte Verhältnis so, dass zwei Bestandteile der Zeile, zwei Sphären, einander gegenüberstehen; diese Sphären überkreuzen sich aber in bestimmter Weise, indem die eine in die andere hineinragt. Dieses Verhältnis zwischen den beiden Sphären, wie es auch immer zustande gekommen sein mag, hat eine Konsequenz: Die Götter „werden böse.“ Diese Aussage steht in doppeltem Sinn isoliert. Nicht nur mag sie an sich befremdlich sein, gibt es doch noch keine Erklärung für diese Situation, sondern sie folgt unvermittelt auf die anfängliche Aufüstung, ohne direkt an die genannten Wörter anzuschließen. Keines der aufgezählten Wörter kommt vor. Am ehesten bringe ich sie mit der Teufelsfratze und der Gnosis in Verbindung. Einen direkten Zusammenhang stellt sie jedoch nicht her.

Findet sich auch unmittelbar keine Erklärung für die gemachte Aussage, so nimmt die nächste Zeile dennoch eine einordnende Bewertung dieser Eingangsaussage vor. Zunächst stellt sie fest, dass das beschriebene Verhältnis „unantik“ sei. Danach folgt eine konterkarierende Wendung, die der eingangs gemachten Aussage zunächst attestiert, „Geschwätz“ zu sein – allerdings, was bei Geschwätz üblicherweise nicht der Fall ist, „im tiefen Sinn“. Endlich folgt die bündige und schlagwortartige Zusammenfassung. Es scheint insgesamt um „Enthüllung“ zu gehen. Die Zeile macht eine Art Dreischritt von der Antike zur Enthüllung, sodass ich ergänzen möchte: Das ist unantik; das ist Geschwätz im tiefen Sinn; das ist Enthüllung. Worauf auch immer dieses ‚das‘ referiert (vermutlich auf den Satz davor), seine positive Bestimmung findet es im mittleren Satz: Das ist Geschwätz. Das Geschwätz, so folgere ich, ist dann das Gegenteil von Antike und Hölle. Denn ‚das‘ ist weder antik noch Hölle. Allerdings bleibt die Zeile nicht bei einem Punkt stehen. Vielmehr weist der Zeilenbruch auf die nächste Zeile.

Zum profanen, wenn auch in tiefem Sinn, Geschwätz gesellen sich nun die „Subunternehmer“, denn diese unantike Enthüllung kommt durch „Auslagerung“ an „Subunternehmer“ zustande. Die vormals genannte Enthüllung erweist sich als „Auslagerung des diabolischen Anteils“ am Ganzen, so möchte ich folgern. Der diabolische Anteil wird vom Ganzen schlicht abgetrennt – ohne dass mir jedoch klar wäre, woher dieser diabolische Anteil überhaupt kommt. Ob damit die böse gewordenen Götter oder die Welt gemeint ist, bleibt ungesagt. Und wie als Nachsatz folgt in der nächsten Zeile

noch eine Zuschreibung der Tätigkeit einem Subjekt. Selbst abgetrennt vom diabolischen Anteil durch ein Komma tritt in der nächsten Zeile die „Gnosis“ auf. Diese Abtrennung ist ihre Verfahrensweise: „Sie scheidet das eine vom andern.“ Durch die Versgrenze, denn der diabolische Anteil steht ihr in der vorangehenden Zeile gegenüber, gibt sie sich als Gegenteil des diabolischen Anteils zu erkennen. Selbst also durch das Komma an der vorangegangenen Versgrenze geschieden von der vorangehenden Zeile mit seinem diabolischen Anteil scheidet sie wiederum diesen ersten Teil vom nächsten.

Das Thema wechselt abrupt, sodass in diesem ersten Teil – der Trennungslleistung der Gnosis entsprechend – zwei Themen einander gegenüberstehen. Ist zunächst von Göttern die Rede, so kleidet sich diese religiös orientierte Rede bald darauf in das Kleid ökonomischen Jargons: „Subunternehmer“ und „Auslagerung“ verweisen auf einen Vorgang wirtschaftlicher Ausdifferenzierung und Aufteilung, der im gegenwärtigen Kontext wirtschaftlicher Entwicklung kaum näher erklärt zu werden braucht.

Ich beziehe, und dies ist bloss eine Nebenbemerkung, den genannten Begriff auch auf den Band selbst: Immerhin erweisen sich Rincks *Honigprotokolle*, herausgegeben vom Berliner Verlag kookbooks und gedruckt von Steinmeier in Deinigen, als vergleichsweise ‚lokales‘ Produkt. Im Übrigen haben diese Ausdifferenzierungs- und Aufteilungsentwicklungen längst die Druckindustrie erreicht. Nicht nur betreiben Verlage kaum mehr eigene Druckereien, sondern vielfach wurde der quantitative Anteil eines Druckprodukts, nämlich der Druck selbst, aus Kostengründen an Unternehmen im Ausland ausgelagert. Bei einem Produkt wie einem Band, dessen Herstellung verhältnismässig wenige Arbeitsschritte braucht, ist das Potential zur Auslagerung einzelner Arbeiten an Subunternehmer gering. Drastischer und komplexer ist die Situation beispielsweise in der Bauindustrie, wo ganze Bereiche eines Bauauftrags Subunternehmern überlassen werden, die dann wiederum Subunternehmer einstellen. Das Hauptunternehmen befasst sich demzufolge beinahe ausschliesslich mit planerischer Arbeit, während die handfesten – also materiellen Arbeiten – ausgelagert werden.

Zusammenfassend: Nach der Schilderung eines Überkreuzungsverhältnisses zweier Bestandteile – Götter und fremde Welt – beschreibt dieser erste Teil des Texts einen möglichen Umgang mit dieser Situation, indem von aussen – von der Gnosis – die neuerliche strikte Trennung der beiden Teile versucht wird. Diese an sich religiöse Situation erfährt gleichzeitig eine ökonomische Umdeutung, sodass sich wiederum zwei Sphären, in Analogie zu den beiden Bestandteilen – Götter und fremde Welt – einander gegenüberstehen: eine religiöse und eine ökonomische. Überdies erhält der Text

gegen Ende dieses ersten Teils im doppelt abgeschiedenen Scheiden der Gnosis einen performativen Zug. Mit der Nennung der Gnosis schliesst sich auch eine Kreisbewegung von den Göttern, also der Religion, zur Ökonomie und über die Gnosis wieder zurück zur Religion. Die Gnosis hebt die Trennung jedoch reflexiv auf, indem sie selbst die Trennung thematisch macht und sich als diejenige religiöse Strömung erweist, die über das Wissen um diese strikte Trennung verfügt.

Diese Rückkehr zur Religion ermöglicht gleichzeitig den Übergang zum nächsten Teil, wo wiederum zunächst von Religion die Rede ist:

Das Kleid ist kreatürlich wie des Teufels Leib, Fledermausärmel, pechschwarze Pailletten. Jedweder besorgt und trägt es allein, aber tut es für alle. Import war der tiefe Fall, Export die Erlösung.⁶⁵⁵

Etwas enigmatisch und unvermittelt ist von einem Kleid die Rede, das jedoch in seiner Beschreibung wiederum die religiöse Sphäre aufruft. Die vormals beschriebene Trennung scheint zwischen dem Kreatürlichen, als von Gott Geschaffenem, und dem Teufel wieder auf. Danach geht es jedoch Schlag auf Schlag. Statt einer weiteren Erklärung folgt bloss eine Reihe von Beschreibungen: „Fledermausärmel, / pechschwarze Pailletten“. Und diese Beschreibungen sind – abgesehen von der erzeugten düsteren Atmosphäre, die an Vampire erinnert – schwer einzuordnen. Unabhängig von der Bedeutung dieses Kleids will ich, dem Text zufolge, jedoch festhalten, dass alle für sich allein dieses Kleid besorgen und tragen. Klar markiert ist eine Art Einsamkeit. Diese nachgeordnete Feststellung erscheint mir als rein deskriptiver Satz, so als wäre damit ein unumstössliches Faktum beschrieben. Ist dieses Faktum zunächst ziellos, weil die Zeile danach abbricht, so folgt in der nächsten Zeile eine zielgerichtete Begründung für dieses Faktum. Das einsame Besorgen und Tragen dieses Kleids wird für alle getan: „Jedweder besorgt und trägt es allein, / aber tut es für alle.“ Gleich darauf folgt wieder die Hinwendung zur ökonomischen Sphäre, ohne dass jedoch eine Aufhebung wie im ersten Teil auszumachen wäre. Vielmehr steht das Ende dieser Zeile wie ein abschliessendes Urteil da: „Import war der tiefe Fall, Export die Erlösung.“

Mit dieser neuerlichen Hinwendung zur ökonomischen Sphäre lässt sich auch der vorausgehende Satz leichter einordnen. Er erscheint wie eine aphoristische Zusammenfassung der Theorie des freien Marktes. Das individuelle

655 S. 11.

Streben nach persönlichem Vorteil („Jedweder besorgt und trägt es allein“) soll letztlich allen zugutekommen („aber tut es für alle“).⁶⁵⁶ Und übertragen auf eine ganze Volkswirtschaft leite ich daraus die Notwendigkeit einer merkantilistischen Handelspolitik ab, die zunächst lediglich das Wohl einer einzelnen Volkswirtschaft im Auge hat. Das Wohlstandsniveau einer Volkswirtschaft hängt demzufolge davon ab, ob sie aufgrund von Export mehr Geld einnimmt, als sie durch den Import von Waren ausgeben muss. Letztlich, so deute ich zunächst diesen letzten Satz, soll ein Handelsüberschuss resultieren: „Import war der tiefe Fall, Export die Erlösung.“

In diesem zweiten Teil des Texts begegnen sich dieselben zwei Sphären wie im ersten Teil: Religion und Ökonomie. Das Gewicht der Ökonomie hat im Vergleich mit dem ersten Teil jedoch zugenommen. War im ersten Teil noch eine von vier Zeilen der Ökonomie gewidmet, so bilden Anspielungen auf die Ökonomie nunmehr die Hälfte des Teils. Eine Art Aufhebung findet auch nicht mehr statt. Die ersten eineinhalb Zeilen gehören der Religion, die zweiten eineinhalb Zeilen der Ökonomie.

Der dritte Teil knüpft unmittelbar an den zweiten Teil an, indem er eine Erklärung nachschiebt. Entsprechend der einleitenden thematischen Setzung der Verwendung geht es nun um ein allgemeines Sprechen:

Man spricht hier von Detartarisation und meint Verteilungsleistung. Das abscheidende Akkulieren wäre das Ende und gleichsam die Rettung der Welt. Ist klar. Es glaube keiner, er oder sie ginge ungestraft ins Erdgeschoss. Sage keiner, sein Busen sei rein.⁶⁵⁷

In doppeltem Sinn knüpft die erste Zeile dieses Teils an das bereits Gesagte an. Nicht nur über das erwähnte allgemeine Sprechen („Man spricht“), sondern auch über die als „Verteilungsleistung“ charakterisierte „Detartarisation“. Beziehe ich die „Detartarisation“, als Negierung des antiken Totenreichs (Tartaros) direkt auf die im ersten Teil genannte „Enthüllung“ aus der religiösen Sphäre, so nimmt die „Verteilungsleistung“ meines Erachtens die in den beiden vorangehenden Teilen skizzierte ökonomische Sphäre wieder auf. Sowohl die im ersten Teil beschriebenen Ausdifferenzierungs- und Auslagerungsentwicklungen als auch die volkswirtschaftlichen Handelsströme

656 In Rincks Text sehe ich eine Paraphrase von Adam Smiths wirkmächtiger These: „By pursuing his own interest he frequently promotes that of the society more effectually than when he really intends to promote it.“ (Smith 2003 S. 572).

657 S. 11.

mit ihren Gewinnen und Verlusten aus dem zweiten Teil stellen eine Art „Verteilungsleistung“ dar. Fraglich bleibt natürlich, ob diese „Verteilungsleistung“ allen zugutekommt und in diesem Sinn tatsächlich eine „Enthüllung“ ist. Immerhin spricht der erste Teil von einer Auslagerung des diabolischen Teils, wodurch diese bloss verschoben, nicht aber zum Verschwinden gebracht wird. Gleichzeitig schafft diese – an sich ökonomisch konnotierte – Verteilungsleistung jedoch auch unabhängig von der mit ihr zusammenhängenden „Detartarisierung“ wieder eine Verbindung zurück zur Religion. Bereits die Tätigkeit der Gnosis, die in striktem Trennen besteht, bin ich versucht, als Verteilungsleistung zu bezeichnen.

Auf diese Erklärung in der ersten Zeile dieses dritten Teils folgt eine orakelhafte Lösung für das dargelegte Problem. Das paradox erscheinende „abscheidende Akkumulieren“, immerhin bedeutet Akkumulation Anhäufung und nicht Scheidung, verstehe ich ebenfalls bezogen auf die Gnosis, deren Vorgehen in der strikten Trennung – von Gut und Böse – besteht. Religiös gesprochen wäre demzufolge unter Abscheidung des Bösen das Gute anzuhäufen – eine an sich eminent ökonomische Deutung religiösen Verhaltens. Gleichzeitig ruft diese Wendung jedoch auch wieder die ökonomische Sphäre auf, ist die Akkumulation (von Kapital im Gegensatz zu Gütern) doch – in Anlehnung an das eben beschriebene Vorgehen der Gnosis in Bezug auf das Gute und das Böse – ein zentraler Mechanismus einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung.⁶⁵⁸ Mag hinsichtlich dieses Zusammenhangs auch gesagt sein: „Ist klar.“ – so ist mir weit weniger klar, inwiefern diese „abscheidende Akkumulation“ gleichermassen das „Ende“ wie „die Rettung der Welt“ sein kann. Weitere Erklärungen diesbezüglich folgen keine, stattdessen zwei prophetisch-mahnende Nachsätze: „Es glaube keiner, er oder sie ginge / ungestraft ins Erdgeschoss. Sage keiner, sein Busen sei rein.“

Mit diesen Nachsätzen endet der dritte Teil wieder auf einer religiösen Note, nachdem ich zuvor einen ständigen Wechsel zwischen religiösen und ökonomischen Konnotationen festgestellt habe. Die einzelnen Teile schlagen bezüglich des Verhältnisses von Religion und Ökonomie jedoch unterschiedliche Varianten vor. Während der erste Teil ausgehend von der Trennung eine möglich Aufhebung performativ – durch ihr vom diabolischen Anteil in der vorangehenden Zeile abgetrenntes Erscheinen – vorschlägt, sodass in der trennenden Tätigkeit der Gnosis dennoch beide verbunden sind, besteht der zweite Teil einer anderen Lesart des gnostischen Vorgehens entsprechend auf einer klaren Trennung. Der dritte Teil wiederum setzt auf

658 Vgl. Marx 1983, S.456.

die Ausgangslage der überkreuzenden Sphären rekurrierend eine gegenseitige Durchdringung der Sphären, indem jeweils die religiöse Sphäre ebenso ökonomisch wie die ökonomische religiös gedeutet werden kann.⁶⁵⁹

Neben dieser strukturellen Kulmination wartet der dritte Teil, wie ich ihn lese, noch mit einer bemerkenswerten Pointe auf, die lediglich am Rand aufscheint: ein Subtext. Zwar markiert der erste Nachsatz eine Art *political correctness*, indem im Nebensatz sowohl das männliche als auch das weibliche Pronomen nebeneinander stehen.⁶⁶⁰ Dieser Umstand lenkt jedoch den Blick erst auf die Geschlechterproblematik, die sonst, wie ich glaube, kaum aufgefallen wäre.⁶⁶¹ Deshalb jedoch ist meines Erachtens wiederum auffällig, dass sowohl der Hauptsatz („Es glaube keiner“ – statt ‚keine‘) als auch der zweite Nachsatz („Sage keiner, sein Busen sei rein.“) gänzlich männlich formuliert ist. Insbesondere beim Nebensatz des zweiten Nachsatzes scheint mir dies bemerkenswert, taucht doch nur das männliche Possessivpronomen auf – so als könnte umgekehrt gefolgert werden, ‚sie‘ könne über ‚ihren Busen‘ durchaus ‚sagen‘, er sei ‚rein‘.

Nach dieser Möglichkeit zu einer Kritik an den beschriebenen Zusammenhängen folgt der, wie mir scheint, lapidare Schluss des Texts:

659 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Wortneuschöpfung bzw. Namensverballhornung Rincks im Text „DER PAUKENSCHLAG“ (S. 14), wo vom „Lutherus“ die Rede ist. Die Latinisierung von Luther, den ich in diesem Zusammenhang als Verfechter des Geistes schlechthin sehe, führt ihn gewissermassen zurück zu seinem – durchaus auch lateinisch gedachten – materiellen Ursprung: dem Uterus. Die sakral-spirituelle und die profan-materielle Sphäre sind so in einem Wort vereint.

660 Diese charakteristische Verdoppelung der Pronomen, wie sie vielfach aus Gründen der Geschlechtergerechtigkeit angewendet wird, finde ich ganz explizit auch im Text „VON DER ROMANTIK“ (S. 29): „Wer so in die Enge rennt, wird sich wundern, / wenn er oder sie sieht, über die Schulter, wo er oder sie ist, im Vergleich.“ Der Text „PELZ“ (S. 64) wiederum führt die Notwendigkeit vor, Pronomen bisweilen zur genaueren Verständlichkeit zu spezifizieren: „Mir wächst ein dritter Arm / aus dem Korb, in dem ich meine Schönheit berge, er wächst in dich hinein. / Mit dir sind hier alle gemeint. Er, und damit ist nun wieder der Arm gemeint, / bezieht sich selbst mit Pelz, um eine auf den Verlust hin vollblütig gespannte / Sehnsucht zu sein.“

661 Ist im Text „DIVA UND DEALER“ (S. 72) „das Geschlechterverhältnis mit ausreichendem Nachdruck / und in jeder Hinsicht beschrieben“, so war es zuvor schon vielfach Thema (vgl. S. 39; 46; 52; 64).

Das waren die Wörter: Erdgeschoss und Teufelsfratze sowie Import, Export, Gnosis, Busen. Und das ist ihre Verwendung.⁶⁶²

Wird zunächst noch einmal festgehalten, welches die Wörter waren, so endet der Text endgültig mit dem neuerlichen Hinweis auf die „Verwendung“. Bemerkenswert scheint mir allerdings die zeitliche Verschiebung. Ist die erste Zeile des Schlusses noch rückwärtsgewandt, indem er konstatiert, welches die Wörter „waren“, so verallgemeinert die zweite Zeile die Verwendung der Worte dadurch, dass er im Präsens steht. Die Verwendung ist nicht bezogen auf eine spezifische vergangene Situation, sondern sie ist allgemein – festgeschrieben. Und damit endet der Text auch mit der Erfüllung der anfänglichen Verheissung.

Festhalten will ich: Der Text schlägt in den jeweiligen Teilen drei Varianten zur Fassung des Verhältnisses zwischen religiöser und ökonomischer Sphäre vor. Wichtig scheint mir aber auf jeden Fall die gegenseitige Durchdringung und Bezogenheit der beiden Sphären aufeinander. Auf den ersten Blick mag im Übergang vom ersten zum zweiten Teil die vielzitierte Säkularisierungsthese anklingen, wonach gemeinschaftlich religiöse Rituale – mithin kirchlich institutionalisierte Ausprägungen der Religion – (in grundsätzlich laizistisch konzipierten Staaten) zusehends durch individualistischen und bisweilen konsumorientierte Religiosität ersetzt werden.⁶⁶³ Der Text erscheint vor diesem Hintergrund als kryptische Verkleidung von Wirtschaftszusammenhängen und somit als Darstellung dieser selbst kryptischen und schwer durchschaubaren Zusammenhänge. Unabhängig von der tatsächlichen Bewertung dieser Zusammenhänge erscheinen mir „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ einerseits als ökonomische Ausdeutung der religiösen Frage nach dem Bösen. Andererseits verstehe ich jedoch diesen Wechsel zwischen religiöser und ökonomischer Sphäre auch als sakrale Transformation. Die verwendeten Wörter nehmen einen schillernden Charakter an, indem ihre Verwendung immer doppelt geschieht – nämlich gleichzeitig sakral und säkular.⁶⁶⁴ Und die jeweiligen

662 S. 11.

663 Vgl. Pollack 2016, S. 6ff.

664 Andreas Türcke hat in seiner *Philosophie des Geldes* nachzuweisen versucht, dass das Geld – das unabdingbare Schmiermittel der kapitalistischen Wirtschaftsmaschinerie – einem sakralen Kontext entspringt. Damit begründet er die dem Geld inhärente „Plusmacherei“ (Marx 1983, S. 128), die Marx umgetrieben hat, durch „einen utopischen Überschuss“ (Türcke 2015, S. 467) in der Tilgung einer mythischen – letztlich unbegleichbaren – Urschuld (vgl. Türcke

Bedeutungen durchdringen und deuten sich gegenseitig. Mögen die spezifischen Wörter im Text auch der Vergangenheit angehören („Das waren die Wörter“), so gesellt sich zu dieser Vergangenheitsbezogenheit eine sprachtheoretische Zukunftsorientierung, die mit dem abschliessenden Satz des Texts den Wörtern ganz allgemein diesen schillernden – sakral-säkularen – Charakter zuspricht („Und das ist ihre Verwendung.“). Diese Wörter, wie sie im Text verwendet wurden, sollen, scheint der Text sagen zu wollen, so verwendet werden. Und vielleicht dehnt sich diese Feststellung auch auf alle Wörter aus.

Ziehe ich nach diesen Ausführungen auch ein erstes – einer zunächst thematisch orientierten Bedeutung des Worts „Verwendung“ entsprechendes – Fazit bezüglich der Verwendung der genannten Wörter, so bleiben viele Stellen dennoch kryptisch. Und die vorgeschlagene Lektüre verlangt nach einer Beglaubigung. Scheinen die Möglichkeiten einer rein auf den Text bezogenen Lektüre vorderhand erschöpft, so ist es naheliegend, den Blick über den Textrand hinaus zu richten. Besonders der eigenwillige Ausdruck „Detartarisierung“ sticht mir, auch wenn ich ihn über seine deutsche Entsprechung innerhalb des Texts verstehe, heraus und lässt mich – als Fachbegriff – einen ganz bestimmten Kontext vermuten, auf den der Text referiert. Und so stellt sich heraus, dass der Text zu grossen Teilen aus Versatzstücken zusammengebaut ist, die Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entstammen.

Bereits der Titel bezieht sich auf Benjamins Trauerspielbuch, sodass ich die anfänglich eher formalen Spekulationen zur Verheissung – als theologisches Komplement der Erfüllung – nun ganz konkret festmachen kann. Gemäss Benjamin handelt es sich um „drei [...] satanische Verheissungen“, die alle „geistiger Art“ sind: „der Schein der Freiheit – im Ergründen des Verbotenen; der Schein der Selbständigkeit – in der Sezession aus der Gemeinschaft der Frommen; der Schein der Unendlichkeit – in dem leeren Abgrund des Bösen.“ Die thematische Andeutung, es könnte sich beim Text unter anderem um eine ökonomische Ausdeutung der religiösen Frage nach dem Bösen handeln, bestätigt sich durch diese Erläuterungen des Titels, die im „leeren Abgrund des Bösen“ (Benjamin 1974b – GS I.1, S. 404) enden.

Neben vielen anderen aufschlussreichen Versatzstücken finde ich auch zwei der genannten Wörter in Benjamins Trauerspielbuch:

2015, S. 26ff.). Dieselbe Problematik, auch vor einem implizit marxistischen oder simmelschen Hintergrund (vgl. Metz 2018, S. 143), verhandelt der Text „GELD“ (S. 49).

Aber es vermag aller emblematischen Verkleidung spottend in triumphierender Lebendigkeit und Blöße aus dem Erdschoß die unverstellte Teufelsfratze [Hervorhebung F.S.] vor dem Blick des Allegorikers sich zu erheben.⁶⁶⁵

Denn wieder stand die Antike in jener Gestalt, in welcher sie zuletzt der neuen Lehre mit gesammelter Kraft, und nicht erfolglos, sich hatte aufnötigen wollen, drohend dem Christentum nahe: als Gnosis [Hervorhebung F.S.].⁶⁶⁶

Mögen die anderen genannten Wörter anderen Kontexten entstammen oder auch gar nicht zitiert sein (immerhin ist das schwer nachzuprüfen, sind sie doch zumindest im heutigen Kontext weit weniger charakteristisch als die Teufelsfratze), so ziehe ich über den Erdschoß, der bei Benjamin auch an weiteren Stellen noch genannt wird,⁶⁶⁷ sowie über die „Tiefen“, in die nicht „ungestraft“⁶⁶⁸ gegangen werden kann, eine Verbindung zum Erdgeschoss.⁶⁶⁹ Den Busen verstehe ich in seiner veralteten Bedeutung als Inneres,⁶⁷⁰ über seine gegenwärtige Bedeutung – weibliche Brust – stelle ich aber auch eine Verbindung zur dargelegten Kritik am Geschlechterverhältnis her. Ganz allgemein erkläre ich die Anwesenheit von Import und Export über Benjamins „Ökonomie des Ganzen.“⁶⁷¹ Bezieht sich diese Ökonomie auch auf die Allegorie, um deren Theorie es in Anlehnung an das barocke Trauerspiel in Benjamins Buch geht, so öffnet diese Ökonomie meines Erachtens zusammen mit der von Benjamin angeführten Säkularisierung⁶⁷² den Blick auf die wirtschaftlichen Zusammenhänge, die heute im Gegensatz zu religiösen Traditionen und Ritualen in der Öffentlichkeit omnipräsent sind.

665 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 401.

666 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 394f.

667 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 401; 403.

668 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 401.

669 Einen möglichen Gegenbegriff aus der religiösen Sphäre zum „Erdgeschoss“ fand ich im „Himmelsgeschoss“ aus dem Text „UNIO WIESEL“ (S. 5), obwohl das Geschoss dort weniger eine spezifische Lage bezeichnet als ein Projektil. Die bereits dargelegte Ambivalenz zwischen einer sakralen und einer profanen Bedeutung finde ich aber auch in diesem Begriffspaar.

670 Vgl. <https://www.duden.de/node/26988/revision/27017>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

671 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 407.

672 Vgl. Benjamin 1974 – GS I.1, S. 406; 408. Das Trauerspiel im Besonderen, und Kunst im Allgemeinen, verstehe ich im Anschluss an Benjamin als säkulare Auseinandersetzung mit dem Sakralen.

Mit diesen Überlegungen im Hintergrund bietet sich mir der Text zu einer neuerlichen Lektüre an, in der ich nun nicht mehr lediglich die dargelegte Eigenstruktur des Texts (Einleitung, Schluss und die drei Teile) berücksichtige, sondern in der ich mich den verwendeten Versatzstücken entlang vorarbeite:

Die Götter ragen in die fremde Welt hinein und werden böse.⁶⁷³
 Das ist unantik.⁶⁷⁴ Das ist Geschwätz im tiefen Sinn.⁶⁷⁵ Enthüllung
 durch Subunternehmer. Auslagerung des diabolischen Anteils,
 so macht das die Gnosis.⁶⁷⁶ Sie scheidet das eine vom andern.⁶⁷⁷

Scheinen mir Einleitung und Schluss bezüglich einer solchen neuerlichen Lektüre nicht relevant, so erweist sich bereits die erste Zeile des ersten Teils als beinahe wörtlich korrektes Zitat: „die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur.“ Diese Reihung zählt „die drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese“ auf, wie Benjamin festhält. Mit diesem Satz markiert der Text eine kulturgeschichtliche Transformation, nach welcher die antiken Götter als eine Art Restbestand in der christlichen Kultur fortbestehen – und insbesondere während der Renaissance in ganz anderer Umgebung zu neuem Leben erweckt wurden. So kann ich festhalten, dass diese Wiedererweckung letztlich „unantik“⁶⁷⁸ ist. Unantik ist diese Transformation unter anderem insofern, als die alten Götter nun in neuer Umgebung zu einer dämonischen Inkarnation des Bösen werden. Dieses Böse, Benjamins Überlegungen so knapp wie möglich zusammengefasst, entpuppt sich im weiteren Verlauf als Wissen, das in seiner Abstraktion gegenstandslos ist. Im Rückgang auf den Sündenfall legt Benjamin dar, wie die urteilende Sprache, in der sich das Wissen um Gut und Böse ausdrückt, bezogen auf Gottes Schöpfung – denn diese ist der Schöpfungsgeschichte gemäss „sehr gut“ – gegenstandslos ist. Und Sprache in diesem (urteilenden) Sinn verwendet muss zwangsläufig „>Geschwätz <“ sein – und zwar „in dem tiefen Sinn, in dem Kierkegaard dies Wort gefaßt hat.“⁶⁷⁹ Das Reden vor allem über das Böse ist Geschwätz, weil es um nichts

673 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 399.

674 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 399.

675 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 407.

676 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 395.

677 S. 11.

678 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 399.

679 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 407.

geht. Als böse erweist sich das Absolute – sowohl im geistigen als auch im materiellen Sinn. Das Böse ist Verabsolutierung. Rettung verspricht allein der auf Gegenseitigkeit angewiesene Umschwung vom einen ins andere, wie Benjamin den barocken Bilderschatz mit seiner Allegorese deutet: „Heißt es doch ganz das Allegorische verkennen, den Bilderschatz, in welchem dieser Umschwung in das Heil der Rettung sich vollzieht, von jenem düstern, welcher Tod und Hölle meint, zu sondern.“⁶⁸⁰ Statt einer klaren Trennung von Gut und Böse ereignet sich ein Umschwung zwischen beiden. Und so lehnt der Text nachträglich das gnostische – und antike – Vorgehen einer klaren Trennung durch sein eigenes unantikes Vorgehen ab.

Diese rudimentäre Skizze der Thematik und der Bezüge schmückt der nächste Teil noch aus:

Das Kleid ist kreatürlich wie des Teufels Leib,⁶⁸¹ Fledermausärmel,⁶⁸²
pechschwarze Pailletten. Jedweder besorgt und trägt es allein,
aber tut es für alle. Import war der tiefe Fall, Export die Erlösung⁶⁸³

Die alten Götter werden in Benjamins Trauerspielbuch vor allem durch ihre Erscheinung, mithin ihre Kleider, gekennzeichnet. Genauso wie die Gestalten selbst ist das Kleid kreatürlich und mag so auch Fledermauskostüm mit pechschwarzen Pailletten sein. Diese Attribute oder Embleme eignen sich zur allegorischen Deutung, indem jedes einzelne Stück mit anderen zu einem Gesamtbild verbunden wird. Nennt Benjamin diese „Begriffskreaturen“ doch selbst, so ist Cesare Ripas erfolgreiches Buch *Iconologia* von 1603, gebildet aus ikonografischen Darstellungen und dazugehörigen Erklärungen, als herausragendes Beispiel für diesen „Synkretismus“ aus „Fabelwesen, christlichen Glaubensinhalten und rationaler Weltsicht“⁶⁸⁴ zu nennen.⁶⁸⁵ Umgekehrt ist auch bloss eine allegorische Deutung dieser Embleme möglich, sind doch „die Lebenszusammenhänge verloren [...], aus denen sie stammen“. Besonders deutlich wird diese bloss allegorisch möglich Wiederbelebung

680 Benjmain 1974b – GS I.1, 405. „Die Allegorie ist am bleibendsten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen.“ (Benjmain 1974b – GS I.1, S. 397).

681 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 399.

682 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 399.

683 S. 11.

684 Thaler 2018, S. 9.

685 Vgl. Ripa 2012; Thaler 2018.

und Deutung anhand der „Fledermausflügel“⁶⁸⁶, die von Rinck in den Text aufgenommen bei Benjamin selbst bloss zitiert sind. Eine solche Reihe zeigt an, wie die Rekonstruktion ursprünglicher „Lebenszusammenhänge“ versperrt und eine abschliessende Deutung einzelner Elemente unmöglich ist. Bezogen auf das Protokollieren des eigenen Lebens zeigt sich an dieser Stelle die grundsätzliche Unsicherheit der Beschreibbarkeit, ist die „Kompetenz zur Überschau und Bewertung von Lebens-Zusammenhängen“⁶⁸⁷ doch in jedem Fall fraglich. Nicht nur erweist sich die Rekonstruktion dieser vergangenen Lebenszusammenhänge und damit die Deutung der überlieferten Elemente als schwierig, sondern auch das eigene Leben erscheint im Licht dieses allegorischen Denkens als Ansammlung von Elementen, die keinesfalls zweifelsfrei in eine – erlösende – Ordnung gebracht werden können. Von da her verstehe ich nun auch Import und Export noch einmal neu, verweisen sie doch auf die von Benjamin dargelegte Transformation, wonach Teile der antiken Götterwelt in die christliche Welt importiert und die christliche Welt selbst über die Mission wieder exportiert wurde.

Diese Rückkehr zur ökonomischen Sphäre verstärkt der letzte Teil, dessen Zitatanteile weniger deutlich sind:

Man spricht hier von Detartarisation⁶⁸⁸ und meint Verteilungsleistung.

Das abscheidende Akkululieren wäre das Ende und gleichsam die Rettung der Welt.⁶⁸⁹ Ist klar. Es glaube keiner, er oder sie ginge ungestraft ins Erdgeschoss.⁶⁹⁰ Sage keiner, sein Busen sei rein.⁶⁹¹

Ist zunächst die Detartarisation noch klar als Zitat kenntlich, so verschwimmen die weiteren Anspielungen, wodurch der Text – den satanischen Verheissungen gemässe – Eigenständigkeit behauptet. Den Nachsatz – „Ist klar.“ – verstehe ich denn auch als lakonischen Kommentar auf Benjamins eschatologisch motivierte Allegorietheorie, deren kryptische Anteile hoch und deren komplexe Zusammenhänge schwer zu durchschauen sind. Und so bestätigt sich die Allegorietheorie in meiner Lektüre noch einmal, sind doch aus der Sicht des Texts die „Lebenszusammenhänge“, in denen Benjamins Theorie entstanden ist, rund hundert Jahre später bereits wieder verloren.

686 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 399.

687 Schmitz-Emans 1995, S. 4.

688 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 401.

689 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 405.

690 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 401.

691 S. 11.

Übrig bleibt lediglich das Zusammenstellen von Benjamins kryptischen Sätzen in der Hoffnung auf Bedeutungsgewinn.

Diese neuerliche Nacherzählung des Texts anhand von Benjamins Trauerspielbuch ist rudimentär und vermag keinesfalls die komplexen Verhältnisse, die Benjamin darlegt, umfassend auf den Text zu beziehen. Wichtiger als die Deutung jedes einzelnen Bruchstücks anhand seiner Kontextualisierung in Benjamins Trauerspielbuch sind mir jedoch die Wörter in Verwendung – also weniger, was sie bedeuten, sondern vielmehr, wie sie verwendet werden. Und gerade diesbezüglich scheint mir die Verbindung zu Benjamins Trauerspielbuch erhellend. Denn Benjamin deutet das barocke Trauerspiel anhand einer spezifischen Theorie der Allegorie, die ich – abgesehen von weiteren wichtigen Elementen – in Anlehnung an eine Szene aus einem Schauspiel Calderons rudimentär wie folgt umreisse: „Dergestalt wird die Sprache zerbrochen, um in ihren Bruchstücken sich einem veränderten und gesteigerten Ausdruck zu leihen.“⁶⁹² Gerade von dieser Steigerung des Ausdrucks geht der Text meines Erachtens aus, soll die Konstellation von Versatzstücken nicht eine bloße Ansammlung von beliebigen Zitaten sein, sondern eine innere Festigkeit erhalten. Selbstredend überträgt Benjamin seine an Calderon gewonnenen Befunde auf das deutsche Trauerspiel, dem er zwar gegenüber Calderon Minderwertigkeit attestiert⁶⁹³ – das aber gerade deshalb unter dem Gesichtspunkt der Allegorie weitaus treffender scheint: „Im Geiste der Allegorie ist es [das deutsche Trauerspiel des Barock] als Trümmer, als Bruchstück konzipiert von Anfang an.“ Denn, so Benjamin: „Weil aus Trümmern großer Bauten die Idee von ihrem Bauplan eindrucksvoller spricht als aus geringen noch so wohl erhaltenen, hat das deutsche Trauerspiel den Anspruch auf Deutung.“ Und so kann Benjamin letztlich fordern, und Rincks *Honigprotokolle* lese ich dann als Weiterführung: „Der gewaltige Entwurf dieser Form ist zu Ende zu denken; von der Idee des deutschen Trauerspiels kann einzig unter diesen Bedingungen gehandelt werden.“⁶⁹⁴

Im Anschluss an die bereits dargelegte doppelte Verwendung der Wörter halte ich nun abschliessend fest, dass Wörter im Allgemeinen eine doppelte Verwendung haben. Sie lassen sich ‚wörtlich‘ verstehen, nämlich so, wie sie dastehen. Das hat der nacherzählende erste Teil der Lektüre gezeigt. Ihnen wohnt, wie die Überlegungen im zweiten Teil offenbaren, aber auch immer eine – mögliche – andere Bedeutung inne. Der Verweis auf Benjamins

692 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 382.

693 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 408f.

694 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 409.

Allegorietheorie bestätigt auch die bereits in der ersten Lektüre dargelegte doppelte und schillernde Bedeutung der Wörter. Wörter erscheinen, wenn ich Benjamins Allegorietheorie im Hintergrund als Bekräftigung der wörtlichen Bedeutung lese, *per se* allegorisch. Ihre Erklärung bleibt demnach aber, erneut Benjamin aufgreifend,⁶⁹⁵ immer unvollständig – so wie der Text selbst ebenfalls unvollständig ist. Denn nicht alle genannten Wörter werden in den Zusammenhang des Texts gestellt und so erklärt. Die Teufelsfratze fehlt – und gerade ihre Abwesenheit reißt ein verhängnisvolles Loch in den geschilderten Zusammenhang. Der unendliche Abgrund der Allegorie – „der Schein der Unendlichkeit – in dem leeren Abgrund des Bösen“⁶⁹⁶ – scheint auf, läuft die Allegorie doch immer Gefahr, den Punkt des Umschwungs zu verfehlen und in immer neuen Konstellationen zu enden, ohne jemals zur Rettung zu gelangen. Benjamin benennt diese Gefahr zwar nicht explizit, doch spricht sie im Hintergrund mit, wenn er das Böse als Negation dessen beschreibt, was in den Bruchstücken vorliegt: „Das schlechthin Böse, das als bleibende Tiefe sie [die Allegorie] hegte, existiert nur in ihr, ist einzig und allein Allegorie, bedeutet etwas anderes als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt.“⁶⁹⁷ Die Gefahr, dass die allegorische Deutung der Bruchstücke nicht über sich selbst hinausgelangen könnte und in ihrer potentiellen Unendlichkeit versinkt, besteht dennoch.

Die erhoffte Rettung hingegen, falls ihr Gelingen möglich ist, erweist sich bezogen auf den Text als Verschmelzung des Materiellen mit dem Geistigen. Rettung also ohne Sakralisierung des Ökonomischen und ohne Ökonomisierung des Sakralen ist unmöglich. Gerade Benjamin spricht zu Beginn des letzten Kapitels seines Trauerspielbuchs, aus dem die Versatzstücke des Texts stammen, von einer „Heilsökonomik“ und verbindet damit auf der wörtlichen Ebene beide Sphären, auch wenn mit der Ökonomik nicht die heutige Ökonomie gemeint ist, sondern die Dynamik einer „Auflösung, wie immer die eines Profanen ins Geheiligte, im Sinne der Geschichte, einer Geschichtstheologie“. Mit dieser Ökonomik bezeichnet Benjamin also das sich ständig verschiebende Verhältnis zwischen Sakralem und Profanem – ein Verhältnis, in dem im Profanen ständig Restbestände des Sakralen auftauchen und zu

695 Der von Benjamin beschriebene und, nach seiner Lektüre, durch das barocke Trauerspiel intendierte Umschwung vom bodenlos Bösen ins himmlisch Gute bleibt unter allen Umständen prekär (vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 404). Sein Eintreten kann kaum garantiert werden.

696 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 404.

697 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 406.

einer Resakralisierung des Säkularisierten führen. Und umgekehrt vermag das Sakrale seine Wirkung nicht zu entfalten, ohne in das Profane – wie die Kunst – einzugehen.⁶⁹⁸ Selbstredend genügt Benjamin in diesem Zusammenhang eine rein ästhetische Lektüre nicht, behielte bei einer solchen doch „Paradoxie das letzte Wort“. Und so mag seine Lektüre der barocken Trauerspiele zwar bei einem säkularen oder profanen Gegenstand, nämlich der Kunst, beginnen, deutet diese aber letztlich weniger theologisch im dogmatischen Sinn als generell soteriologisch und eschatologisch – im Sinn einer von Benjamin intendierten „Geschichtstheologie“⁶⁹⁹.

Durch diese thematischen Überlegungen scheint eine Sprachtheorie. Denn die Verwendung der Worte ist, wie bereits festgehalten, immer doppelt, säkular und sakral – die Worte selbst erscheinen allegorisch. Wie ich Benjamins Allegorietheorie entnehme, erhält Sprache ihre Bedeutsamkeit erst über die Mittelbarkeit der Allegorie – und umgekehrt erwächst die Dringlichkeit einer Äusserung der Unmittelbarkeit einer gegebenen Situation: „Alle elementare Äußerung der Kreatur wird durch deren allegorische Existenz bedeutungsvoll und alles Allegorische nachdrücklich durch das Elementare der Sinnenwelt.“⁷⁰⁰ Dass Benjamins Ausführungen auch sprachtheoretische Überlegungen zugrunde liegen hat sich anhand der urteilenden Sprache bereits angedeutet und ist, wie ich meine, nicht von der Hand zu weisen. Die Frage, ob die Sprache natürlich oder konventionell sei,⁷⁰¹ bildet den Hintergrund von Benjamins Überlegungen. Die ‚Natur‘ der Sprache scheint jedoch allegorisch. Schliesslich drängt sich mir auf, zusammenfassend über die grundsätzliche Abstraktionsleistung der Sprache, ohne die Sprache nicht Sprache wäre, in den Worten Benjamins zu sagen: „In Abstraktion lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zu Hause.“ Durch diese Abstraktion stellt Benjamin eine Verbindung zum Sündenfall – und damit dem Bösen – her, die der Text wiederum aufnimmt.

Mag dieser Zusammenhang nun als böse begriffen werden oder nicht, immerhin vollzieht die Abstraktion eine zumindest problematische Trennung, so baut der Text auf Benjamins Allegorie- und Sprachtheorie. Der Text hat die Worte nicht nur thematisch festgeschrieben, sondern darüber hinaus aufgezeigt, wie Sprache im Allgemeinen funktioniert. Sie zeigt sich

698 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 406; 408.

699 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 390.

700 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 402.

701 Vgl. Benjmain 1974b – GS I.1, S. 378.

als Zusammenspiel von Bruchstücken. *Waren* das also die Wörter, so *ist* dies ihre Verwendung. Und in dieser Verwendung vollzieht der Text eine dreifache kulturelle Transformation nach: von der antiken über die christliche zur gegenwärtigen – so bin ich versucht zu sagen – Wirtschaftsreligion.⁷⁰² Alle diese Stadien der Transformation sind in die Wörter aufgenommen und bleiben als Restbestand vorhanden, auch wenn ihre ursprünglichen „Lebenszusammenhänge“ verloren sein mögen.

Am Text wiederum diese verlorenen Lebenszusammenhänge festzumachen, scheint mir Aufgabe der wissenschaftlichen Interpretation oder Kritik zu sein. Und in diesem Sinn bewahrheitet sich in der vorgeschlagenen Lektüre Benjamins ebenfalls im Trauerspielbuch festgehaltenes Diktum – „Kritik ist Mortifikation der Werke“⁷⁰³ – und siedelt im fragmentarischen Körper des Texts selbst wieder fragmentarisches Wissen an. Interpretation steht, wenn ich Benjamins Diktum verallgemeinere, nicht nur angesichts barocker Trauerspiele, sondern grundsätzlich vor dem Paradox einer doppelten Lektüre: unmittelbare – bewusste – Bejahung des Texts oder mittelbare – bewusste – Verneinung des Texts: Vernichtung des Texts in der Ansiedlung verlorenen Wissens und allegorische Rekonstruktion.

Intermezzo

In den beiden skizzierten Protokollvarianten bemerke ich ein gemeinsames strukturelles Element: eine Art Chiasmus. Die jeweils unterschiedliche symmetrische Anordnung der beiden gelesenen Texte verstärkt diese strukturelle Grundfigur noch.⁷⁰⁴ Sind „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁷⁰⁵ insgesamt durch die Fügung der einzelnen Teile, wie ich sie in der Lektüre akzentuiert habe, symmetrisch angeordnet, gewichtet

702 Die Deutung der letzten Position dieses Dreischritts als Religion der Wirtschaft gewinnt erst recht unter Berücksichtigung von Benjamins Fragment „Kapitalismus als Religion“ (Benjamin 1985 – GS VI, S. 100) Plausibilität. Spielt sich der gesamte Text vor dem Hintergrund von Benjamins Trauerspielbuch ab, so ist dieser weitere Bezug naheliegend.

703 Benjmain 1974b – GS I.1, S. 357.

704 Dass Symmetrie eine wichtige Rollen spielt, legt der Text „VON DER ROMANTIK“ (S. 29) nahe, wo die Symmetrie ex negativo thematisiert wird: „Aber – manch einen muss ich dennoch bestrafen, / wegen der Asymmetrie, ich sage es ja nur.“

705 S. 11.

die sonettartige Struktur, wie sie „DER SEE“⁷⁰⁶ (S. 23) exponiert, darüber hinaus die Symmetrie. Der Umfang der Teile in den „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ möchte ich durch Zeilenzahlen, wie folgt, ausdrücken: 2 – 4 – 3 – 4 – 2, wobei der mittlere Teil von drei Zeilen selbst hälftig geteilt ist und dadurch eine perfekte Symmetrie konstituiert. „DER SEE“ bildet mit seinen Grundbestandteilen des Sonetts zwischen den Quartetten bzw. zwischen den Terzetten jeweils zwei Symmetrien aus, wobei das Sonett im Ganzen zwischen den Quartetten und den Terzetten, obwohl jeweils zwei Strophen auf beiden Seiten stehen, eine Gewichtung erfährt. Diese Gewichtung verweist auf den Umstand, dass dem Ausgangspunkt, der für die Beschreibung einer chiasmatischen Figur gewählt wird, ein besonderes Gewicht zukommt. Er bestimmt die Grundperspektive der Lektüre – wiewohl gerade diese initiale Gewichtung, um mit zwei weiteren Titeln zu reden, ständig zu „KIPPEN“⁷⁰⁷ droht, denn das „GLEICHGEWICHT“⁷⁰⁸ ist labil: „Das ist das labile Gleichgewicht.“

Bestätigt sich diese chiasmatische Struktur in der formalen Anordnung der beiden gelesenen Texte, so ist ihre Grundlage thematischer Art. Während der eben gelesene Text „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ diese Kreuzungsfigur zwischen der religiösen und der ökonomischen bzw. zwischen der sakralen und profanen Sphäre in sprachtheoretischer Absicht vollzieht und dadurch performativ die allegorische Funktionsweise der Sprache darstellt, so beantwortet „DER SEE“ die Frage nach dem Grund des Texts mit einer Kreuzungsfigur zwischen Subjekt und Text mit dem Grund als Kreuzungspunkt. Während also, in einer spekulativen Ausformulierung des Dargelegten, in der Sprache die sakrale Sphäre die profane Sphäre intendiert und umgekehrt, so intendiert das produzierende Subjekt den Text als Objekt und der produzierte Text intendiert nunmehr als Subjekt das produzierende Subjekt als Objekt, indem sie so einander ein schwankender Grund sind. Dieser Kreuzungspunkt zwischen Subjekt und Text markiert ein komplexes Verhältnis mehrerer möglicher Pole, die ihren Status entsprechend der Perspektivwechsel, die „DER SEE“ beschreibt, ändern können. Nicht nur finde ich den Grund so in der Kreuzung zwischen Produktion und Produkt, sondern auch zwischen Produkt und Rezeption, wobei ich das Subjekt jeweils in der Produktion bzw. in der Rezeption gegenüber dem Produkt als Objekt verorte. Gleichzeitig intendiert der Text als Subjekt jedoch

706 S. 23.

707 S. 34.

708 S. 63.

auch die Produktion und die Rezeption als seine Objekte. Mit den jeweiligen Lektüren der beiden Texte stellen (und beantworten) sich Fragen nach der Art und Weise des (poetischen) Sprechens („DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“) und seiner Möglichkeit bzw. Begründung („DER SEE“).

Mag dieser Grund nun schwankend und damit unsicher sein, so ist diese Unsicherheit wohl die Voraussetzung für die Konsequenz einer weiteren Kreuzungsfigur. Handelt es sich beim Protokoll in der ersten Variante („DER SEE“) um die zukünftige – also für die Zukunft gedachte – Festschreibung des Vergangenen, so handelt es sich beim Protokoll in der zweiten Variante („DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“) um die vergangene Festschreibung des Zukünftigen. Die gängigen Zeitordnungen kommen in dieser Gegenüberstellung in Bewegung, sodass sich eine ähnliche Situation präsentiert, wie ich sie eingangs – ausgehend von den theoretischen Voraussetzung des Schreibprojekts *Helm aus Phlox* – in Bezug auf das literarische Feld geschildert habe: nunmehr bezogen auf die Zeit statt auf den Raum. Konnte ich in der Landschaft der Texte topographisch keine eindeutige Vor- und Nachordnung festmachen, so gilt dies nun auch für die chronologischen Ordnungsbeziehungen im Bereich des Protokollierens als Praxis des Schreibens. Das Protokoll stellt jeweils eine bestimmte Perspektive zwischen Gegebenem und Intendiertem dar. Und in dieser gegenseitigen Verwiesenheit der beiden Protokollvarianten aufgrund ihrer gemeinsamen strukturellen Voraussetzungen, in dieser jeweiligen Rückbezüglichkeit intensiviert sich der Protokollbegriff und deutet auf eine weitere Variante seiner Charakterisierung als Festschreiben: dem festen – oder intensiven bzw. gesteigerten – Schreiben. Dass die Intensivierung ein zentrales Moment der Honigprotokolle ist, hat „DER SEE“ bereits gezeigt, baut der Text doch eine Spannung auf, deren höchste Intensität den Umschlagpunkt von Quartetten zu Terzetten markiert. Aufbauend auf diesen Überlegungen lässt sich das poetische Protokollieren bestimmen als steigerndes und umbildendes Festhalten des Geschehens zu höherer Intensität und letztlich, wie ich das eingangs bei der Entfaltung der vier Bestimmungen des Protokolls in der Umschreibung des Festschreibens dargelegt habe, zum – Wittgenstein'schen – Fest.

Einzelne Versatzstücke aus anderen Texten weisen ebenfalls in diese Richtung, auch wenn ich sie an dieser Stelle nicht eingehend in ihrem Kontext erörtere. Zwar mag damit durchaus eine „FALLE“⁷⁰⁹ gestellt sein („Das könnte eine Falle“), doch geht der Feststellung – „Doch das reicht dem Leser

nicht.“ – immerhin ein emphatischer Ausruf voraus: „Wachse! Wachse!“ Und dies geht mit einem Satz aus dem Text „DAS UNMÖGLICHE“⁷¹⁰ einher: „der Reiz kann sich endlos steigern“ – auch wenn das möglicherweise, mit „HOTEL HOHN“⁷¹¹, kritisch zu beurteilen ist: „Das ist mehr, als ihr euch leisten könnt.“ Dennoch weist diese Steigerung auf die „Ekstase“ im Text „MOORLANDS TOTILAS“⁷¹² hin – eine beinahe mystischen Ekstase vielleicht, wie sie gleich zu Beginn des Bands – nicht nur scherzhaft – aus „UNIO WIESEL“ (S. 5) spricht und in einer wiederum profanen „Party“, die ihrem Titel gemäss nur noch „TAGESRESTE“⁷¹³ zurücklässt, gefeiert wird.

Gingen diese Überlegungen von zwei einzelnen Texten unter den Honigprotokollen aus, so gewinne ich nun – insbesondere im Anschluss an die Lektüre der „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁷¹⁴ – eine allgemeine Perspektive auf die *Honigprotokolle* im Ganzen. Dadurch zeichnet sich – zunächst unabhängig von allen an sich notwendigen Einzellektüren der 66 Texte – das Gemeinsame aller versammelten Texte ab. Aufeinander bezogen artikuliert „DER SEE“⁷¹⁵ die Grundfrage des Texts, während „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ die Frage ins Allgemeine der Sprachtheorie wenden, um so einen möglichen Grund – nunmehr der *Honigprotokolle* im Ganzen – der Texte in Benjamins soteriologisch und eschatologisch motivierter Theorie der allegorischen Bruchstücke zu finden. Im Anschluss daran erweist sich, wie das beispielsweise aus dem Titel „TAGESRESTE“⁷¹⁶ spricht, nicht nur der einzelne Text als Ansammlung von Bruchstücken, die nach einer allegorischen Lektüre verlangen, sondern die *Honigprotolle* im Ganzen erhalten den Status von Bruchstücken. Und diesen bruchstückhaften Charakter der Honigprotokolle akzentuieren noch die stellenweise auftretenden Medienwechsel im notierten Lied und im gezeichneten Einband. Beide verweisen darüber hinaus auf die Skizzenhaftigkeit. Der Einband besteht grösstenteils aus rudimentären Zeichnungen und die Notation der Lieder weist direkt auf die Notiz.

Mit diesen zusammenfassenden Überlegungen sind, so meine ich, die Voraussetzungen der Intensivierung einerseits geschaffen und andererseits

710 S. 26.

711 S. 19.

712 S. 12.

713 S. 57.

714 S. 11.

715 S. 23.

716 S. 57.

dargelegt. Diese Voraussetzungen erweisen sich jedoch als allgemein, während die Intensivierung – als Steigerung eines Grundzustands – zunächst im Besonderen, das aus dem Allgemeinen heraussticht, stattfinden muss. Mit den Worten der „VOLLSTÄNDIGKEIT“⁷¹⁷: „nachts um drei, sei sie wie ein Schauer gewesen: die Vollständigkeit. [...] Ewigkeitsdauer war zirka / 90 Sekunden, nachts um drei, dann ging der Remo, und schon vorbei.“ Denn nicht nur ist das Allgemeine – als tote Abstraktion – auf die lebendige Konkrektion angewiesen. Sondern eine Intensivierung erweist sich, solange noch kein neuer (höherer) stabiler Zustand erreicht ist, der die Intensivierung wiederum – relativ – zum Verschwinden bringt, als punktuelles Phänomen. Die Intensivierung erfolgt also in mehreren Vervielfältigungsschritten. Sind die medialen Vervielfältigungen in Lied und Zeichnung – auf der Seite des Objekts – schon angesprochen, so bildet die explizite Einführung des (produzierenden) Subjekts – dem geschilderten komplexen Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt entsprechend – selbst wieder eine Vervielfältigung. Die „ÜBERSETZUNG“⁷¹⁸, um einen weiteren Texttitel zu nennen, führt sowohl zur Verdopplung des Texts als auch zur Verdopplung des Subjekts. Der „AUGENFÜHLERFISCH“⁷¹⁹ verwandelt sich in den Händen von Nicholas Grindell in den „EYE-TENTACLE FISH“⁷²⁰. Dasselbe gilt auch für die intermedialen Adaptionen, die Einband und Lieder leisten, sind diese doch von weiteren Personen, Andreas Töpfer und Bo Wiget, gestaltet bzw. komponiert. Für die Intensivierung durch die Einführung des Subjekts ist der Text „ALLEINE WEINEN“⁷²¹ beispielhaft. Nicht nur markiert der Text in den Tränen die äusserste Ausdrucksmöglichkeit des subjektivsten aller Gefühle, des seelischen Schmerzes, sondern es ist gleichzeitig die Grundlage des letzten notierten Lieds im ganzen Band. Und dieses Lied erscheint als vierstimmiger Kanon,⁷²² in das sich das Subjekt nun aufteilt.⁷²³ Dieser Umstand

717 S. 20.

718 S. 18.

719 S. 32.

720 S. 33.

721 S. 70.

722 Dabei handelt es sich um den längeren der beiden vierstimmigen Kanons. Bereits „NO RESTAURANTS, HONEY“ (S. 37) wurde in einen vierstimmigen, allerdings kürzeren Kanon umgesetzt.

723 *Helm aus Phlox* (Rinck et al. 2011) muss aufgrund seiner Produktionsbedingungen ebenfalls in diesen Kontext gestellt werden, lebt es als einheitlich erscheinendes Objekt (ein Buch) doch von einer Vielfalt an integrierten Subjekten – unabhängig davon, ob das Projekt aus Sicht der beteiligten Subjekte

verweist auch schon auf die Fortführung, nun der Chronologie des Bands folgend, der vernunftgeleiteten individualistischen Kerns der Markttheorie in den „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁷²⁴. War dort noch die Rede davon, dass alle für sich alleine das Kleid besorgen und tragen, so endet der letzte Text „HONIG“⁷²⁵ mit Blick auf die Bienen und ihre vom Text gesetzte Organisationsform in einer vernunftkritischen Volte: „Nicht bei vernünftigem Bewusstsein / dichten sich diese herrlichen Lieder.“ Und dieser Feststellung folgt die angedeutete Antithese zur scheinbar vernünftigen Markttheorie und zur Einsamkeit des Weinens: „Es sammeln die einen für die andern, und keiner tut etwas für sich ganz alleine.“ Darauf wiederum folgt die Hoffnung auf eine Gesamtheit: „Der Honigmagen ist der Magen der Gesamtheit. Die Liebe ist die Liebe der Gesamtheit.“⁷²⁶ In dieser erhofften Gesamtheit, die ich selbstreflexiv auch als Gesamtheit der *Honigprotokolle* lese, scheint Benjamins Allegoriethorie wieder auf, die zur Deutung die Gesamtheit der Elemente benötigt, sodass der rettende Umschwung in der Ansammlung des toten Materials erfolgen kann. In den letzten – sozusagen eschatologischen – Worten des abschliessenden Texts „HONIG“ die soteriologische Pointe: „Wer innen / verunglückt, wird mit allen Mitteln gerettet. Wer außen verunglückt, verzehrt.“

Diese Zusammenhänge, wie sie Benjamins Allegoriethorie beschreibt, sprechen aus zwei weiteren Texttiteln. Der Hintergrund, wie er von den dargelegten Lektüren entfaltet wird, legt die Vermutung nahe, in „AUFBRAUCHEN DURCH DUPLIZIEREN“⁷²⁷ eine weitere, auf das äusserste verknappte Umschreibung der Allegorese zu sehen. Die Sprache wird durch die Allegorese verdoppelt und im gelingenden Fall gleichsam zur und in der Rettung aufgebraucht. Und die Möglichkeit einer solchen Rettung suggeriert

in seiner Kooperationsform als fortsetzungswürdiger Erfolg zu bezeichnen ist oder nicht. Jedenfalls wurde die Kooperation nach dem Erscheinen von *Helm aus Phlox* bis auf weiteres eingestellt (<https://litradio.net/gelungenes-scheitern-mit-schlechtem-werkzeug/>).

724 S. 11.

725 S. 76.

726 Poetologisch gedeutet könnten diese Sätze auch als Umschreibung des Verhältnisses zwischen den einzelnen Honigprotokollen insgesamt verstanden werden. Die faktische Unmöglichkeit, das Ende der Sammelbewegung gänzlich zu suspendieren und alles in einem unendlichen Protokoll zu versammeln, könnte zur Multiplikation der Protokolle führen.

727 S. 17.

wiederum der Text „VOLLSTÄNDIGKEIT“⁷²⁸ – sowohl thematisch als auch bereits im Titel selbst.

Bringe ich die Intensivierung in einen Zusammenhang mit „ALLEINE WEINEN“⁷²⁹, so scheint es mir in der Folge naheliegend, mich der „AFFEKTLEHRE“⁷³⁰ zuzuwenden. Die Hinwendung zum Subjekt, wie ich sie anhand der Vervielfältigung des Subjekts beschrieben habe, finde ich auch in diesem Text wieder. Mit der Lektüre des Texts „AFFEKTLEHRE“⁷³¹ widme ich mich dem Aspekt des intensiven Schreibens: fest-schreiben.

Protokoll: fest-schreiben – „AFFEKTLEHRE“

AFFEKTLEHRE

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle: Du kannst hier schlankweg nicht in aller Roheit reingehn. Komisch, ich kann euch gar nicht hören, weil ich so schreie vermutlich. Ich trage meinen Zorn als Hirschgeweih. Ich habe die Räume, wo Schönes gewesen, hüfthoch mit Brühe geflutet, ich habe überblasen die Flöte, das Posthorn, mir platzten am Mundstück die Lippen. Ich wütete, wüte. Ich rauchte, rauche. Ich singe, scherze, küsse, schlafe. Ich starrte und starre ins Weiße. Ich habe Lieder in mir und eine Sense. Es ist jetzt Sense, sagt mir die Sense. Und gleichsam dunkler und klarer erscheint das verwüstete Dorf. Durch den Abgrund meiner Seele zieht eine Herde. Wo ist denn die Flöte? Ich weiß nicht. Das vorbe-glückte Vieh weidet auf verrotteten Wiesen e e ekligen Klee. Morgen wird sich selber geschlachtet, ausgefallt, abgenagt, eingemacht, verkündet die Sense. Keiner glaubt ihr das, obwohl keiner widerspricht. Das ist die auf den Kopf gestellte, von oben bis unten verdreckte Idylle. Es scheint, das Ende der Anmuth ist da. Hier muss ich nun schließen. Von Herzen alles Gute wünscht Dir Deine Maid. *Watch me explode.*⁷³²

Markiert bereits der Titel „AFFEKTLEHRE“ die subjektive Orientierung des Texts, da ich Affekte als starke subjektive Reaktionen verstehe⁷³³ und sich

728 S. 20.

729 S. 70.

730 S. 47.

731 S. 47.

732 S. 47.

733 Vgl. <https://www.duden.de/node/3257/revision/3283>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

Affekte daher im Bereich des Besonderen befinden, so bezeichnet der Titel aufgrund des Zusatzes „LEHRE“ auch eine Verallgemeinerung.⁷³⁴ Mit dieser doppelten Stossrichtung wird der Text nicht nur der subjektiven und situativ gebundenen Intensivierung gerecht, sondern öffnet gleichermassen den Blick für allgemeine Überlegungen in diesem Zusammenhang. Diese Verallgemeinerung spiegelt sich auch in der Struktur der Pronomen des Texts, vermittelt der Text als Objekt doch zunächst die beiden subjektiven Pole des geschilderten Verhältnisses, da die Anlehnung des Texts an die Briefform („Von Herzen alles Gute wünscht Dir Deine Maid“) eine Begegnung zwischen dem produzierenden Subjekt („ich“) und dem rezipierenden Subjekt („du“) intendiert. Die angedeutete Allgemeinheit der „LEHRE“ kann dabei jedoch auch den Charakter ganz persönlicher Lehren annehmen, die aus gegebenen Situationen gezogen werden können, um einer „Zähmung des Selbst“⁷³⁵ zu dienen. Neben diesen strukturellen Eigenheiten des Texts finde ich auch eine Reihe von Überbietungsmotiven auf der thematischen Ebene. Nicht nur das Überblasen der Flöte („ich habe überblasen die Flöte“) deutet in diese Richtung, sondern auch die Wahrnehmung erweist sich als gesteigert („Und gleichsam / dunkler und klarer erscheint das verwüstete Dorf.“⁷³⁶) – bis hin zu einem möglichen Kippmoment, indem „Schönes“ sich in eine „verdeckte Idylle“ verwandelt. Aufgrund dieser Eigenheiten scheint mir die „AFFEKTLEHRE“ besonders geeignet zu sein, die angesprochene Intensivierung nachzuvollziehen.⁷³⁷

Bemerkenswert ist an der „AFFEKTLEHRE“, dass sie sich, auch wenn das nun schon den Erwartungen entspricht, leicht in einzelne Teile gliedern lässt. Und wie kaum anders zu vermuten war, entspricht die „AFFEKTLEHRE“ ebenfalls den Vorgaben der Symmetrie. Sinnigerweise ist diese Symmetrie – im Gegensatz zu den bislang besprochenen Texten – sogar semantisch

734 Vgl. Kellner 1997.

735 Metz 2018, S. 142.

736 Die Problematik von Klarheit und Dunkelheit hinsichtlich der Erkenntnis thematisiert auch der Text „AUGENFÜHLERFISCH“ (S. 32).

737 Es ist vielleicht gerade in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass rund ein Drittel der Texte nicht mit der bekannten Einleitungsformel anhebt. Diesen Umstand würde ich ebenfalls mit der Intensivierung und ihrer Subjektbezogenheit in Verbindung bringen. Der bereits angesprochene Text „ALLEINE WEINEN“ (S. 70) könnte diesbezüglich beispielhaft sein, verzichtet er doch auf besagte Formel.

markiert.⁷³⁸ Unmittelbar vor dem thematischen Wechsel zwischen der achten und der neunten Zeile steht am Ende der achten Zeile als Anfang eines neuen Satzes „Und gleichsam“, sodass die beiden Teile, die sich als Hälften des Texts erweisen, einander als gleich gegenüberstehen. Diese Unterteilung des Texts im Grossen spiegelt sich symmetrisch auch in den jeweiligen Hälften, die beide auf die gleiche Weise unterteilt sind. In Zeilenzahlen stelle ich das folgendermassen dar: 3 – 5 – 5 – 3.

Zusammen mit der Einleitungsformel bilden die ersten drei Zeilen eine Anrede⁷³⁹ – insgesamt widerspiegeln diese ersten drei Zeilen das im Intermezzo bereits anhand des Texts „DER SEE“⁷⁴⁰ beschriebene Verhältnis zwischen Subjekt und Text. Schon das erste Wort nach dem Doppelpunkt hinter der Einleitungsformel ist ein ‚du‘: „Du kannst hier schlankweg / nicht in aller Roheit reingehn.“ Darauf folgt mit dem nächsten Satz ein Einwand: „Komisch, ich kann euch gar nicht hören, / weil ich so schreie, vermutlich.“ Damit nimmt dieser Einwand die Einleitungsformel auf, korrespondieren doch die beiden Personalpronomen „ihr“ und „euch“ miteinander. Überdies konterkariert dieser Satz die Einleitungsformel und berechtigt sie gleichzeitig. Denn die Aufforderung zum Hören steht einerseits dem Nichthören entgegen. Andererseits erfordert die Hörunfähigkeit geradezu eine gesteigerte Aufmerksamkeit, die sich in der Aufforderung zu Beginn äussert. Die Aufforderung zum Hören ist jedoch nicht allgemein, sondern bezieht sich speziell auf die Honigprotokolle. Diese sollen gehört werden, sodass das „euch“ nunmehr auf die Protokolle selbst verweist. Die anfängliche Anrede – „Hört ihr das“ – verliert sich, da die angeredete Instanz in diesem Text – wie in den anderen auch – nicht mehr auftaucht, und wird unbestimmt. In dieser Unbestimmtheit verweist sie auf die Rezeption, die vom Text her nicht kontrollierbar ist. Danach kommt das „Ich“ explizit zu Wort, bevor die ersten drei Zeilen in den nächsten Teil übergehen.

Die Verwirrung, die sich aufgrund dieser undurchschaubaren Kommunikationssituation einstellt, findet ihre Entsprechung im Gesagten. Bereits der erste Satz konstruiert einen Gegensatz, der durch den Zeilenbruch noch akzentuiert wird. Ist zunächst davon die Rede, dass die angesprochene

738 Lese ich den Text „AFFEKTLEHRE“ als Steigerung, so erscheint die Markierung der Symmetrie als Zunahme eines Bewusstseins für Strukturen in den Honigprotokollen.

739 *Honigprotokolle* insgesamt unterstelle ich aufgrund der Einleitungsformel eine Anredestruktur.

740 S. 23.

Instanz etwas „schlankweg“ kann, so negiert die zweite Hälfte des Satzes dieses Können unmittelbar nach dem Zeilenbruch. Die angeführte „Roheit“ verstärkt diese Negation noch. Bedeutet „schlankweg“ zunächst einfach ‚ohne Zögern‘,⁷⁴¹ so gesellt sich zu dieser Bedeutung eine Konnotation der Eleganz. Der Duden vermerkt zum Stichwort ‚schlank‘: ‚wohlproportioniert groß und zugleich schmal gewachsen, geformt‘.⁷⁴² Wohlproportioniertheit genauso wie Geformtheit stehen im Gegensatz zur „Roheit“ in der nächsten Zeile. Was zunächst nach einem einfachen Gegensatz aussieht, verkompliziert sich jedoch durch den Zeilenbruch und die Negation, sodass eine ähnliche Situation entsteht, wie die unterschiedlichen Kommunikationsinstanzen diese erzeugt haben. Die Negation hebt den aufgrund der Konnotation gegebenen Gegensatz auf, indem sie behauptet, dieser könne nicht sein: Du kannst nicht schlankweg und in aller Roheit reingehn. Allerdings: In aller Roheit reinzugehn, könnte auch bedeuten, ohne Zögern reinzugehn. In dieser Hinsicht wäre die Negation wiederum unsinnig bzw. müsste sich auf das Können beziehen: Du kannst grundsätzlich nicht reingehn. Unter Einbezug des Zeilenbruchs ergibt sich auch eine Trennung der beiden Satzteile, sodass Handeln schlankweg möglich, das Reingehen allerdings ausgeschlossen ist. Bezieht sich das Reingehen auf die *Honigprotokolle* im Allgemeinen oder zumindest dieses Honigprotokoll im Besonderen, so ist der Zugang auf jeden Fall erschwert. Die Reaktion auf diese Situation ist eine lakonische Feststellung: „Komisch“. – „Komisch, ich kann euch gar nicht hören.“ Begreife ich dieses Hören als Verstehen, so kann ich es leicht einordnen. Die beschriebenen Gegensätze entziehen sich simplem Verständnis. Was da gesagt wird, ist in diesem Sinn kaum zu hören. Es ruft eine trotzig Abwehr hervor, die nicht nur das Verstehen, sondern auch den diesem zugrunde liegenden Vorgang des Hörens ablehnt.

Diese Anfangsschwierigkeiten allein führen schon zu einer Intensivierung. Nicht nur gehört die letzte Zeile explizit dem Subjekt selbst, sondern dieses äussert sich in einer denkbar extremen Weise. Es schreit („weil ich so schreie“). Und dieses Schreien erklärt im Nachhinein auch, warum das Subjekt „euch gar nicht hören“ kann. Das Hören ist durchaus nicht übertragen – bezogen auf das Verstehen – gemeint, sondern physisch. Und so markiert das Ende dann auch eine abschliessende Zustandsbeschreibung: „Ich

741 <https://www.duden.de/node/162355/revision/162391>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

742 <https://www.duden.de/node/162352/revision/162388>, zuletzt besucht: 20.01.2020.

trage meinen Zorn als Hirschgeweih.“ Das Subjekt trägt seinen Zorn vor sich her wie andere eine Monstranz – nämlich als Hirschgeweih. Der Zorn soll prominent und unübersehbar sein. Woher dieser Zorn, abgesehen von den Verwirrungen der ersten beiden Zeilen, kommen mag, bleibt ungesagt.⁷⁴³

Weniger als Erklärung denn als Folge des Zorns erscheinen mir die nächsten fünf Zeilen, die in sich – bis zur Hälfte des Texts – wieder einen Teil bilden. Der Zorn, so legt die Chronologie des Texts nahe, führt zur Flutung der Räume: „Ich habe die Räume, wo Schönes gewesen, hüfthoch mit Brühe geflutet“. Ist sie auch bloss „hüfthoch“, so weckt diese Flutung dennoch Erinnerungen an eine Sintflut. Was da war, soll verschwinden, nachdem das letzte an Möglichkeiten ausgereizt wurde: „ich habe überblasen die Flöte, das Posthorn, mir platzten am Mundstück / die Lippen.“ Das Überblasen markiert gleichermaßen die Übertreibung wie in der Folge einen höheren oder schrilleren Ton. Gespielt wird bis zur physischen Unmöglichkeit aufgrund geplatzter Lippen. Die zweite Hälfte des Satzes nach der Flutung der Räume lotet die Grenzen aus. Die nachfolgenden Reihungen – „Ich wütere, wüte. Ich rauchte, ich rauche. Ich singe, scherze, / küsse, schlafe.“ – markieren mit ihren zweifachen grammatischen Zeiten einen anhaltenden Zustand. Was in der Vergangenheit geschah, sich angebahnt hat, zieht sich bis in die Gegenwart hinein und hält an. Der vormals genannte Zorn widerspiegelt sich im Wüten. Seine Richtung bleibt aber zwiespältig – gegen ein äusseres

743 Üblicherweise wird – insbesondere im Kontext barocker Literatur – von Affektenlehre gesprochen, sodass unterschiedliche Affekte in Betracht kommen (vgl. Kellner 1997, S. 23). Im vorliegenden Text findet – durch den Titel „AFFEKTLEHRE“ (S. 57) bereits angedeutet – eine Verengung auf einen einzigen Affekt statt: Zorn. Gerade der unvermittelte Einstieg des Texts, der keinerlei Erklärung für den genannten Zorn anführt, scheint zu dessen Erklärung eine Affekt(en)lehre zu fordern, die vom Text selbst möglicherweise geliefert wird. Das Hirschgeweih deutet allerdings auf den Jäger Aktaion, der nach dem zufälligen Erblicken der nackten Diana von dieser in einen Hirsch verwandelt wird und so auch die Sprache verliert, damit er nichts von der nackten Diana erzählen kann. Vom Jäger zum Gejagten geworden, wird er endlich von seinen eigenen Jagdhunden erlegt und kann sich nur noch brüllend über sein Schicksal beklagen. Während Ovid diesen Mythos als tragisches Schicksal schildert (vgl. Ovid 2015, S. 94ff.), wertet Giordano Bruno sie positiv, indem er Aktions Entleibung im Zeichen „der heroischen Liebe“ (Bruno 2018, S. 119) als Möglichkeit einer geistigen Vereinigung mit dem Göttlichen deutet (vgl. Bruno 2018, S. 119ff.). Der Zorn mag also zunächst die Reaktion auf ein als ungerecht empfundenenes Schicksal sein.

Objekt gerichtet („Ich wütete, wüte“) oder gegen innen („Ich rauchte, rauche“). Immerhin eignet dem Genuss des Rauchens seit seine Folgen nicht nur bekannt, sondern geradezu staatsmoralisch in Anschlag gebracht werden, ein zwar nach wie vor rebellischer, aber mittlerweile auch klar autoaggressiver Zug. Trotz der Notwendigkeit, die sich mir in diesen Reihungen zeigt, zumindest bezeichnet Schlaf ein elementares Bedürfnis, wendet sich das Geschehen zusehends gegen innen. Die Flutung der äusseren Welt resultiert endlich in einer Erstarrung des Geschehens: „Ich starrte und starre ins Weiße.“ Nicht nur führt diese letzte Verdoppelung der grammatischen Zeiten ein grammatisches Objekt ein, sondern die äusserliche Tätigkeit des Subjekts scheint zu einem Ende gekommen zu sein. Diese Tätigkeit weicht einem Starren ins Leere.⁷⁴⁴ Aussen gibt es nichts mehr zu sehen. Stattdessen wendet sich das Geschehen explizit ins Innere: „Ich habe Lieder in mir / und eine Sense.“

Das vormalige Singen scheint verstummt. Die Lieder bleiben innen. Vom Schreien über das Singen zu den Liedern innen vollzieht sich – sowohl entgegen der Erwartung, als auch entgegen der postulierten Intensivierung – eine ständige Zurücknahme, die auf das – schmerzhaft – Ausloten und Erreichen der Grenzen folgt. Der Intensivierung auf der einen Seite steht eine Moderation entgegen. Diese mündet letztlich in Stagnation und Ende. Dem leeren Weiss verwandt erscheint die Sense in der fünften Zeile in dreifacher fünfsilbiger Reihung: „und eine Sense. Es ist jetzt Sense, sagt mir die Sense.“ Ist die Bewegung des Texts bislang auf diesen Höhepunkt – eine Art Ende („Es ist jetzt Sense“) – zugegangen, so verhindert gerade die Sense einen Abschluss und öffnet den Text auf das folgende „Und gleichsam“ hin. Nicht nur entreisst die Sense als Objekt dem vormalig sprechenden Subjekt das Wort, indem sie selbst anfängt zu sprechen („sagt mir die Sense“), sondern die Sense selbst bleibt nicht bei ihrem abschliessenden Wort. Denn dieses – „Es ist jetzt Sense“ – ist einerseits selbst schon übertragen und in seiner Bedeutung entfremdet,⁷⁴⁵ andererseits verweist das Wort auf weitere Bedeutungen. In seiner englischen Lesart meint das Wort nicht nur die physischen

744 Diese Leere beziehe ich in doppelter Weise wieder auf das Verhältnis zwischen Ovid und Bruno. Für die zunächst tragische Ausgangslage findet Bruno eine positive Alternative. Der Text scheint die Möglichkeit einer positiven Alternative allerdings in Zweifel zu ziehen. Der Text selbst suggeriert an dieser Stelle Ausweglosigkeit und verneint damit auch Brunos Ausweg.

745 Die Herkunft der Redewendung ist unklar (vgl. Duden 11 2013, S. 687), obwohl sie den Tod in Form des Sensenmanns in sich trägt.

Sinne, sondern auch den Sinn. Mag der Sinn sich auch im Tod als Vollen- dung zeigen, so ist der Sinn des Texts an dieser Stelle längst nicht geklärt, sodass gerade das scheinbar abschliessende Wort Sense nach einer zweiten Hälfte – wie nach einer nachträglichen Deutung – verlangt.

Diese beginnt mit einem Vergleich, der das Geschehen scheinbar wieder nach aussen verlagert. Angelehnt an die gefluteten – und wohl zerstörten, zumindest unbenutzbaren – Räume ist nun von einem verwüsteten Dorf die Rede: „dunkler und klarer erscheint das verwüstete Dorf.“ Die Intensi- vierung, die sich im Ausloten der Grenzen gezeigt hat, kehrt nun bezogen auf die Wahrnehmung zurück. In den Komparativen „dunkler und klarer“ kündigt sich eine gesteigerte Wahrnehmung an. Die Bewegungsrichtung der Steigerung hat sich jedoch im Vergleich zum Anfang geändert. Das gegen aussen gerichtete Schreien und Musizieren kehrt sich nun um, indem das Subjekt, statt veräussert, aufnimmt: die Erscheinung des Dorfs. Scheint das Geschehen nun wieder äusserlich zu sein, so widerspricht bereits der nächste Satz, der sich auf zwei Zeilen verteilt, diesem Eindruck: „Durch den Abgrund / meiner Seele zieht eine Herde.“ Das Geschehen ist wieder gegen innen gewendet und spielt sich in Bildern ab. Bemerkenswert ist jedoch, dass Abgrund und inneres Bild aufgrund des Zeilenbruchs voneinander unabhängig erscheinen. Braucht auch kein notwendiger Zusammenhang zwischen beiden zu bestehen, so stellt der Text aufgrund der syntaktischen Einheit dennoch einen Zusammenhang her. Die Seele könnte demnach überhaupt ein Abgrund sein, der die Herde jedoch nicht daran hindert, hin- durchzuziehen. Oder der Abgrund ist von Seele und Herde getrennt, sodass die Seele gleichermassen ein Abgrund sein könnte, der keine Herde beher- bergt, wie sie schlicht Seele sein könnte, die in der Lage ist, eine Herde zu beherbergen. Unabhängig davon, wie diese Varianten sich zueinander verhal- ten, bleibt die Möglichkeit zur Idylle zweifelhaft, wie die folgende Frage mit ihrer Antwort offenlegt: „Wo ist denn die Flöte? Ich weiss es nicht.“ War die Erwähnung der Flöte in der ersten Hälfte des Texts noch weniger deutlich, so weist das gemeinsame Auftreten von Flöte und Herde, beides Elemente der pastoralen Idylle,⁷⁴⁶ deutlich in die Richtung der Idylle. Nicht nur ist aber die Idylle – Herde und Flöte – in Frage gestellt, es findet sich auch keine positive Antwort auf diese Frage. Wie eine Idylle herzustellen wäre, ist ungewiss.

746 Titelgebend erscheint insbesondere die Flöte in Harry C. Schnurs Anthologie über „bukolische Dichtungen von Vergil bis Geßner“: *Die Hirtenflöte* (Schnur 1978). Gessner ist mit seinen *Idyllen* (vgl. Geßner 1984) als Begründer des neueren Diskurses über die Idylle anzusehen (vgl. Mix 2009, 393ff.).

Eher abschlägig beantwortet denn auch die nächste Zeile die Frage nach der Idylle: „Das vorbeglückte Vieh weidet auf verrotteten Wiesen e e e ekligen Klee.“ Die Vorbeglückung mag immerhin auf eine vergangene Idylle hinweisen, wo einfältiges Weiden noch möglich war. Was die Idylle jedoch üblicherweise verschleiert, soll nun nicht mehr versteckt werden. Die verrotteten Wiesen und der eklige Klee, der bis zum Zerfall der Sprache die Verwüstung vorwegnimmt, verweisen bereits auf die nächste Zeile. Das Weiden geschieht keinesfalls um seiner selbst willen. Vielmehr verfolgt es einen Zweck: „Morgen wird sich selbst geschlachtet, ausgefellt, abgenagt, eingemacht“. Die Tiere der Herde – vielleicht eine neuerliche Anlehnung an Aktaion – werden ultimativ zur Schlachtbank geführt. Jede Idylle ist angesichts dieses Endes nicht nur naiv, sondern geradezu verlogen.⁷⁴⁷ Und die Zuspitzung dieser Situation nimmt eine autoaggressive Wendung, die sich bereits in der ersten Hälfte zeigte. Bekräftigt wird dies dadurch, dass diese Zeile nach dem Zeilenbruch als Aussage der Sense gekennzeichnet ist: „Morgen wird sich selbst geschlachtet, ausgefellt, abgenagt, eingemacht, / verkündet die Sense.“ Die Autoaggression bestätigt sich, ist doch die Sense ebenso im Innern („Ich habe Lieder in mir / und eine Sense.“), wie sie auf das Ende verweist („Es ist jetzt Sense“).⁷⁴⁸

Den idyllischen Zug und die Notwendigkeit seiner Entlarvung nimmt der zweite Teil der Zeile wieder auf: „Keiner glaubt ihr das, obwohl keiner widerspricht.“ Bewirkte im ersten Teil die Steigerung des Schönen an seinen Grenzen ein Umschlagen in die Verwüstung des zweiten Teils, so erfährt der Text neuerlich eine Wendung. Die Idylle zeigt sich nicht mehr als objektive Eigenschaft, sondern als subjektiver Wille. Noch im Wissen um die Abgründe der Idylle will keiner einsehen, dass dies das Ende ist. Und rundheraus zu widersprechen ist auch keiner in der Lage.

Mit den letzten drei Zeilen folgen die Zusammenfassung und die Rückkehr zur anfänglichen Anrede: „Das ist die auf den Kopf gestellte, von oben bis unten verdreckte Idylle.“ War zuvor von Wendungen und Umschlägen die Rede, so sind diese nun explizit.⁷⁴⁹ Die Idylle ist auf den Kopf

747 „Eine Unwahrheit. Die literarische Idylle wird dazu benutzt, den Zugang zur Wahrheit zu verdecken“ (Streeruwitz 1998, S. 122).

748 Die Gewaltsamkeit des Geschehens widerspiegelt sich meines Erachtens im Text „HAYDN“ (S. 68), wo die „Schönheit“ in einem „blutverschmierten Mieder“ dasteht (vgl. auch Streeruwitz 1997, S. 45).

749 Dieses Umschlagen vollzieht die Grundbewegung des Aktaion-Mythos nach, wo der Rollenwechsel vom Jäger zum Gejagten zentral ist (vgl. Fussnote 741).

gestellt – zugleich hat sie ihren Glanz im Dreck verloren. Dass sie auf den Kopf gestellt ist, verweist neuerlich auf die Sense in ihrer Bedeutung als Sinn. Der Sinn ist eine Kopfgeburt – und die Idylle erscheint als Verdrängungsstrategie im Umgang mit Gewalt.⁷⁵⁰ Ist die Idylle verdreckt, weil sie auf dem Kopf ist, so legt die Umkehrung nahe, die Idylle im Sinnlichen zu suchen, das im ersten Teil genannt wurde („Ich singe, scherze, küsse, schlafe.“). Die Verbundenheit beider Sphären in der Sense markiert die Schwierigkeit ihrer problemlosen Vereinbarkeit. Eine Vermittlung zwischen Innen und Aussen scheint schwer. Durch die Symmetrie im Text stelle ich die Sphäre des Geistigen und die Sphäre des Sinnlichen, den „SCHRECKEN UND VERHEISUNGEN DES SATAN“⁷⁵¹ nicht unähnlich, einander gegenüber. Obwohl die Notwendigkeit einer Entlarvung der naiven Idylle gegeben scheint, sind Alternativen nicht in Sicht (im Text werden keine genannt) oder sie sind kaum besser als die verdreckte Idylle. Anmut, so scheint es, bleibt jedenfalls keine übrig: „Es scheint, das Ende der Anmuth ist da.“⁷⁵² Und sinnigerweise wird mit dem Ende auch geschlossen: „Hier muss ich nun schließen.“ Diese Ankündigung lässt jedoch immer noch Raum für ein – wiederum Selbstbehauptung markierendes⁷⁵³ – Abschiedswort: „Von Herzen alles Gute wünscht Dir Deine Maid.“ Mit diesem Abschiedswort ist auch die Aufteilung der Geschlechter in dieser Briefkommunikation bestimmt. Mit aller Wahrscheinlichkeit spricht eine Frau, die grüssende „Maid“, zu einem Mann.

Vermag ich die Entwicklungsgeschichte der Idylle innerhalb des Texts auch nachzuvollziehen, so bleibt der Zorn, der alles in Bewegung gesetzt zu haben scheint, immer noch unerklärt. Seine Folgen für die Idylle sind ebenso schmerzhaft wie die Hintergründe der Idylle es sind, seine Herkunft bleibt dunkler noch als das verwüstete Dorf. Der Text allerdings ist trotz der Abschiedsworte noch nicht zu Ende. Der kursiv gesetzte Nachtrag verspricht zumindest Aufklärung. Denn sowohl seine kursive Markierung als auch, im Gegensatz zur lediglich englisch gedeuteten Sense, seine

750 Vgl. Streeruwitz 1998, S. 121.

751 S. 11.

752 Die altertümliche Schreibweise der Anmut verweist möglicherweise auf Schillers Schrift „Über Anmuth und Würde“. Schillers Abhandlung gemäß kommt Anmuth besonders Frauen zu (vgl. Schiller 1962, S. 288). In derselben Schreibweise kommt die Anmuth auch im Text „Kalokagathie“ (S. 53) vor – im Gegensatz zum Text „Aktenrenner“ (S. 30), wo die Anmut in der heute gebräuchlichen Weise steht.

753 Vor dem Hintergrund des im Text geschilderten wirkt dieses Abschiedswort wie eine trotzige Hinwegsetzung über die Zustände.

explizite Fremdsprachigkeit weisen diesen Nachsatz als Zitat aus: „*Watch me explode*.“ Und als Zitat öffnen diese drei Worte wiederum die Möglichkeit zu einer – allegorischen – Re-Lektüre.

Damit ist nicht nur das versöhnliche Ende des Briefs überboten, sondern die Explosion führt auch alles wieder aus der Innerlichkeit heraus. Das Zitat kehrt damit zurück zum Zorn und dem Schreien des Anfangs. Durch diese neuerliche Veräusserung⁷⁵⁴ besteht auch die Möglichkeit, die Beziehung zwischen den beiden Teilen noch einmal zu betrachten. Es wäre durchaus denkbar, dass der Zorn und das Schreien als Folge der Verwüstung im zweiten Teil zu sehen sind. Mithin führten also die Zustände des zweiten Teils zu Zorn und Geschrei im ersten Teil – und letztlich zur Explosion. Diese scheinbar verkehrte Chronologie, die eine falsche Kausalität suggeriert, erklärt sich jedoch psychisch. Die „AFFEKTLEHRE“ ist demnach nicht nur eine Lehre von den tatsächlichen Affekten (wie Zorn), sondern sie verweist auch auf die Schwierigkeit, Affekte kausal festmachen zu können. Denn vielfach mag sich ein Affekt äussern, ohne dass seine Ursache bewusst ist. Eine Erklärung für den Zorn findet sich dann erst nach seinem Auftreten, wenn die Umstände und Zusammenhänge genauer erschlossen, beschrieben und verstanden sind.⁷⁵⁵ Und so ist sie auch eine Lehre für den Umgang mit Zorn.

Diese – zornige – Explosion jedoch lässt sich als Äusserung von Stärke verstehen, die im krassen Gegensatz zur durch die Abschiedsworte bestimmten Geschlechterverteilung steht. Spricht im Text eine Frau, so gibt sich das Zitat – mit aller Wahrscheinlichkeit aus dem AC/DC-Song T.N.T. – als entlarvende Äusserung männlicher Kraft zu erkennen. Denn diese Äusserung erklärt Frauen zu Freiwild, das nach Gutdünken gejagt und deshalb auch – von Männern – geschützt werden muss.⁷⁵⁶ Letztlich steht dahinter

754 Der Text „KALOKAGATHIE“ (S. 53) erörtert das Verhältnis zwischen Schönheit und Entäusserung bezogen auf die Seele: „Der Einsturz der Vermögen war das Aus für die Idee der schönen Seele, / die sich nicht entäußern darf. Entäußert sie sich nicht, ist sie zwar schön, / doch unbewusst für mich. Entäußert sie sich, ist sie nicht mehr schön.“

755 Vgl. Streeruwitz 1997, S. 34.

756 See me ride out of sunset / On your coloured TV screen / I'm for all that I can get / If you know what I mean, / Women to the left of me / And women to the right / Ain't got no gun and got no knife / Don't you start no fight Cause I'm / TNT I'm dynamite / TNT And I'll win that fight / TNT I'm a powerload / TNT watch me explode I'm dirty, mean and mighty unclean / I'm a wanted man / Public enemy number one, understand? So lock up your daughter / Lock up your wife / Lock up your back door / And run for your

eine – sexualisierte – gewalttätige Allmachtfantasie: Nichts kann sich mir in den Weg stellen – ich bin unwiderstehlich. Der Song beschreibt diese Gewalt in einem doppeldeutigen „I’m a wanted man“ als ebenso kriminell wie für Frauen begehrenswert. Vor dem Hintergrund des Texts erscheint mir das Zitat jedoch gegen sich selbst gewendet. Es ist angeeignetes weibliches „Gegenwort“⁷⁵⁷ angesichts einer – patriarchalen – Männerwelt. Und diese Männerwelt, kehrt genau wie bei den „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁷⁵⁸ in denselben Worten auch im Text wieder: „Keiner glaubt ihr das, obwohl keiner widerspricht.“ Das Pronomen erscheint kaum zufällig ausschliesslich in seiner männlichen Form. Längst sagt die doppelt weibliche Idylle,⁷⁵⁹ dass sie verdreckt und verbraucht ist, dennoch scheinen die Männer an ihr festhalten zu wollen. Und in diesem Festhalten erachten sie die aufbegehrende Idylle als nicht einmal einer Widerrede wert.⁷⁶⁰ Damit ist die grösstmögliche Entmündigung erreicht. Dagegen hat sich der Versuch,

life. / The man is back in town / So don't you mess me round Cause I'm TNT
I'm dynamite / TNT And I'll win that fight / TNT I'm a powerload / TNT
watch me explode TNT TNT TNT TNT TNT I'm dynamite / TNT And
I'll win that fight / TNT I'm a powerload / TNT watch me explode (zitiert
nach: <http://www.songtexte.com/songtext/acde/tnt-6bba1afe.html>, zuletzt
besucht: 03.08.2018 – mit Korrekturen von F.S.).

Trotz des Versuchs, selbst in die Rolle der Jägerin zu schlüpfen, erweist sich das vermeintliche weibliche Subjekt als gejagtes Objekt. Verstehe ich die pastorale Idylle als künstlerische Folgeerscheinung eines gesellschaftlichen Strukturierungsprinzips, nämlich der Herde, so erahne ich die Herkunft jener Herde im Abgrund der Seele. Gerade Frauen scheinen von dieser Herde jedoch ausgeschlossen und können so in besonderem Mass als Freiwild gelten (vgl. Streeruwitz 1997, S. 16ff.; 42).

757 Celan weist in seiner Meridianrede auf diese Verwendung zitathafter Sprache mit Lucilles letztem Wort am Ende des Büchner-Dramas *Dantons Tod* hin. Lucilles paradoxen Ausruf – „Es lebe der König“ (Büchner 2006, S. 133) – beschreibt Celan mit folgenden Worten: „Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten – welch ein Wort! Es ist das Gegenwort“ (Celan 1999, S. 3).

758 S. 11.

759 Isoliert betrachtet spricht aus dem angeführten Zitat – „Keiner glaubt ihr, obwohl keiner widerspricht.“ – meines Erachtens einfach eine weibliche Instanz, obwohl sich das Pronomen auf die Idylle bezieht.

760 Die zu Beginn angeführte Unfähigkeit zu hören lese ich nunmehr in beide Richtungen. Es ist nicht nur die Frau, welche die Männerwelt aufgrund ihrer eigenen Ohnmacht nicht hören und verstehen kann, sondern auch die

die Räume hüfthoch – so hoch, dass die primären Geschlechtsteile zur Unkenntlichkeit verdeckt sind – zu fluten, als vergeblich erwiesen. Das Missverhältnis bleibt bestehen und die entmündigte Seite kann sich nur ihrerseits wieder in einer Drohung behaupten: „*Watch me explode*.“⁷⁶¹

Neben dieser chauvinistischen Rock-Variante von 1976 steht mittlerweile eine – nach der Veröffentlichung der *Honigprotokolle* erschienene – zweite: *Watch me explode*, nun sowohl Titel eines Songs als auch eines ganzen Albums, von Charlie Abbott. Insbesondere der Refrain sowie die zweite Strophe seines Songs passen – unwillentlich – zum Text. Schlägt er doch einen Mittelweg vor, der das Problem mit der Idylle möglicherweise ins rechte Licht rückt: „This ain’t a broken home, but it could sure use a fix“. So spricht der letzte Refrain deutlich: „Ignore me long enough and you can watch me explode.“

Dennoch zeigt sich am Ende ein Problem. Die bewusste Schwierigkeit der Sprache ist notwendig, um sich der dominanten Sprache zu entziehen. Und diese dominante Sprache muss, so der Rückschluss, eine männliche sein. Soll die Sprache weiblich sein, so muss sie von der männlichen abweichen, sodass sie letztlich schwer verständlich wird. Sie muss sich ihren Platz in der Öffentlichkeit erst noch erkämpfen, sodass sie mit der Zeit als selbstverständlicher auftreten kann. In der Zwischenzeit ist sie hermetisch, fordert allerdings nur scherzhaft die „weltbesten Hermeneutiker“. Denn gerade diese, wiederum männlichen, Hermeneutiker stehen, wie diese Untersuchung, vor dem Problem, um der Verständlichkeit willen eine Übersetzung vorzunehmen.⁷⁶² Der

Männerwelt vermag die Frau nicht zu hören und zu verstehen, egal wie laut sie schreit, weil ihr die Sprache fehlt (vgl. Streeruwitz 1997, S. 34).

761 Das Motiv der Explosion fand ich an zwei weiteren Stellen in den Honigprotokollen. Ganz ähnlich endet der Text „HIMMELSHÄRTE“ (S. 9): „Ein Aurorafalter landet, zittert, explodiert.“ Charakteristisch scheint mir dabei, dass bei den Aurorafaltern aufgrund ihrer orangen Flügelzeichnung, die bei den Weibchen fehlt, lediglich die Männchen gut erkennbar sind. Die Explosion bleibt an dieser Stelle ambivalent in ihrem Zweck. Deutlicher ist die Situation, wie ich meine, im Text „REUE“ (S. 41), wo ein erfundener „Rechtsanwalt“ als selbstmörderisches Instrument der Rache erscheint, sodass er „sich in eurer Lobby aufhängt, explodiert, in Flammen aufgeht.“

762 Sind die Konsequenzen eines solchen Übersetzungsversuchs möglicherweise zerstörerisch (vgl. Streeruwitz 1997, S. 27/28), so scheint eine Variante, da über die Briefartigkeit des Textes erneut eine Verbindung zu Kierkegaards *Wiederholung* aufgebaut wird, zunächst einfach zu schweigen und zuzuhören. Der Dichter in Kierkegaards Erzählung, auch wenn der Kontext ein gänzlich

Aneignung eine neuerliche Enteignung entgegenzustellen, sodass sich der Aktaion-Mythos bewahrheitet. Der Versuch, die Rolle der Jägerin einzunehmen, verwandelt das Text-Subjekt wieder ein Gejagtes, das trotz aller gegenteiligen Anstrengungen dem Zugriff der Männer unterliegt. Die Alternative? Aus männlicher Sicht schlicht nicht darüber reden? Kaum. Doch darüber reden? Also der Gefahr des mansplaining anheimfallen? Die Alternativen sind dürftig... Oder sie fordern eine Intensivierung der Bemühungen.⁷⁶³

anderer ist, bittet den Adressaten seiner Briefe, diese zwar zu lesen (und insofern zuzuhören), jedoch nicht zu beantworten (vgl. Kierkegaard 2000, S. 80). Gleichzeitig ist in dieser Konstellation auch die paradigmatische Situation eines Texts angesprochen, der ins Offene hinaus geschrieben wird, ohne zwingende Rückversicherung hinsichtlich eines korrekten Verständnisses seitens der Rezeption.

- 763 Streeruwitz legt in ihren Poetikvorlesungen die Grundvoraussetzungen der westlichen Gesellschaft mit Blick auf das literarische Schreiben – von Frauen – dar: „Frauen. Frauen hatten also nie einen Blick. Es blieb der Frau immer nur der mittelbare Zugang über den Blick des Mannes zum Blick Gottes. Die beiden imperialen Blickformen, der Blick zu Gott oder Gottes Blick, simuliert, sind heute die beiden dominanten Blickformen, die zur Auswahl stehen. Es sind die Blickformen, in denen uns die Gesellschaft unterweist, noch bevor wir etwas begreifen können. Diese beiden Blickformen haben Sprache, ja sie sind Sprache und basal verankert.“ (Streeruwitz 1997, S. 20) Sind diese Voraussetzungen erst einmal angenommen, so folgt daraus einerseits, dass „es nichts zu beschreiben“ gibt aus Frauensicht, denn „[w]enn Frauen keinen Blick haben, können sie nichts sehen. Wenn also das Gesehene über den Männerblick wahrgenommen wird, dann kann dieses Gesehene auch nur mit der Männersprache beschrieben werden.“ (Streeruwitz 1997, S. 22) Andererseits folgt daraus die Notwendigkeit, eine eigene – weibliche – Sprache zu entwickeln, um das eigene Erleben sagbar zu machen: „Für alle diese Vorgänge müsste jede Frau ihre eigenen Sprachen finden. Erfinden. Müsste sich selbst beschreibbar machen.“ (Streeruwitz 1997, S. 34) Bedingt der Umgang mit diesen Zusammenhängen ein „hermetisch“ (Streeruwitz 1998, S. 134) geprägtes Schreiben, so wird von diesem Punkt aus auch Rincks Sprachgebung – wenn sie dies auch weder explizit macht noch mit Verweis auf Streeruwitz tut – möglicherweise verständlich (vgl. Rinck 2016; S. 11). Gleichzeitig fand ich Stilmittel wie den satzzersetzenden Punkt (vgl. Streeruwitz 1997, S. 48; Streeruwitz 1998, S. 37), die Streeruwitz geprägt hat, auch bei Rinck beispielsweise im Text „TAGESRESTE“ (S. 57 – vgl. für eine Deutung der Punkte als vom Honig eingefangene Staubfusel Metz 2018, S. 147).

Protokoll: Fest-schreiben – „TAGESRESTE“

TAGESRESTE

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, sie waren am Ende die Letzten. Nachfülle das! Und warum? Weil wir Liebliche sind, darum. Nachfülle das mit Tagesresten. Der Traum von den undankbaren Partygästen dauerte lange, ein ganzes Jahrzehnt. Wir fürchteten anfangs ihr Ausbleiben. Später dann aber sie. Runde Dinge, die besten, waren schon alle, bevor die Party begann, jemand hat sie gegessen. Das blaue Kostüm der Königin war den Gästen zu weit, führte aber bei jedem, der es überstreifte, zu lautem Sprechen, dem sich alle beugen mussten, schweigend. Dem Sommer, in dem man langsam unterging, folgte ein Sommer, in dem die Lampe unterging, dann ein Sommer, der endlich selber unterging. Alles war nass. Es stand in Lachen. Immerzu heulte der Wind. Missy Elliott hatte ihr Kommen angesagt. Oh, das war eine wunde Erwartung und eine Enttäuschung mehr. Schon schnitt man sich selber in Scheibchen. Jemand brachte einen mehrstöckigen Braten, verliebte sich aber einige Jahre im Treppenhaus. Groß war das Treppenhaus, groß, wie von einem Schloss oder einem Diplomaten. Es gab ein Orchester, von dem sich die Gäste, kaum dass es begonnen hatte zu spielen, allesamt abwandten. Das war unhöflich, dass sie ihre Rücken zeigten und wie Moleküle machten. Es spielte in einer Grube, besser gesagt einem Graben, angelegt zur Defensive. Von dem Brückchen aus, worauf ich stand, konnte ich nur winken. Taoistische Notizen wurden wichtig, waren aber nur dem sichtbar, der mit dem Paternoster langsam durch die Decke oder durch den Boden fuhr. Ich fuhr mindestens viermal, kann mich aber leider an gar nichts erinnern. Es kam ein gefährlicher Mann mit nacktem, eckigem Hund, doch nachdem sein eckiger Hund Gefallen an einem andern gefunden hatte, zeigte der gefährliche Mann seine versöhnliche Stelle. Das hat gerade noch so hingehaun, was heißt: Das, was nicht hinsieht, hat sich woanders versteckt. Schnell, auf die Suche! Als ich den Wind aufzeichnen wollte, schrie das Gerät. Auf. Vor Schmerzen. Früher gehen, später gehen. Gar nicht gehen. Die Flügel gesehen. Wer die Flügel sieht, muss gehen. Die undankbaren Partygäste aber sind noch da.⁷⁶⁴

Eine Art Höhepunkt markiert der Text „TAGESRESTE“. Nicht nur ist er von allen Honigprotokollen mit Abstand am längsten, umfasst er doch 28 Zeilen (neun mehr als die nächst kürzeren: „ES FONTOSCH“⁷⁶⁵; „SCHELL-

764 S. 57.

765 S. 13.

FISCH⁷⁶⁶; „SCHUF“⁷⁶⁷; „KALOKAGATHIE“⁷⁶⁸; „PELZ“⁷⁶⁹ und „ATLAS“⁷⁷⁰), sondern ihm steht auch ein verhältnismässig komplex arrangiertes Musikstück mit Gesang und Sprechstimme zur Seite. Dieser Komplexität entsprechend kann ich den Text auch nicht so leicht in unterschiedliche Teile gliedern, die in einem spezifischen – insbesondere symmetrischen – Verhältnis zueinander stünden, wie das bei den bereits besprochenen Texten der Fall war. Die „TAGESRESTE“ bewegen sich vielmehr Schritt für Schritt – Assoziation für Assoziation – vorwärts, was ihrem – vom Titel suggerierten – Restcharakter auch entsprechen mag. Zwar verstehe ich die ersten beiden Zeilen als eine Art Einleitung, doch weist der Zeilenbruch am Ende der zweiten Zeile deutlich voraus auf das Kommende, sodass mir das eindeutige Ziehen einer thematischen Grenze parallel zur Zeilenende zwischen der zweiten und der dritten Zeile schwierig erscheint.⁷⁷¹ Denn im Gegensatz zum exklamatorischen „Nachfülle das!“ fällt die Spannung beim zweiten „Nachfülle das“ ab, steht es doch ohne Ausrufezeichen da. Ein vorläufiger Höhepunkt ist mit dem ersten Ausruf bereits zu Beginn der Zeile erreicht. Lediglich eine nachgeschobene Erklärung, die über das Zeilenende hinausweist, bezeichnet das nachzufüllende Material und liefert zusätzlich eine Begründung für das Nachfüllen. Dieses assoziative mittels Zeilenbruch gefügte Fortschreiten des Texts hält sich durch bis zur zehnten Zeile, der mit einem Punkt endet. Danach sind zwei Zeilen eingeschoben, deren Ende wieder ein Punkt markiert, bevor weitere dreizehn Zeilen folgen. Das Ende des Texts bilden dann drei Zeilen, von denen jede von der anderen durch einen Punkt abgegrenzt ist, sodass sie isoliert für sich stehen. Aus dieser Zeilenverteilung – 2 – 8 – 2 – 13 – 3 bzw. 2 – 8 – 2 – 13 – 1 – 1 – 1 – kann ich kaum so leicht, wie bei den bereits besprochenen Texten, eine – symmetrische – Struktur herauslesen.

Auf der inhaltlichen Ebene ergeben sich ähnliche Schwierigkeiten. Weder erzählt der Text – wie beim „SEE“⁷⁷² – eine kontinuierliche Geschichte, noch mache ich einzelne thematische Sphären aus, die zueinander in einer

766 S. 51.

767 S. 52.

768 S. 53.

769 S. 64.

770 S. 71.

771 Im Fall der drei anderen besprochenen Texte sind strukturelle Einheiten meist mit Satzzeichen (vornehmlich mit einem Punkt) markiert oder allenfalls durch die Semantik bei der „AFFEKTLEHRE“ (S. 47: „Und gleichsam“).

772 S. 23.

bestimmten Beziehung stünden, wie dies beispielsweise bei den „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁷⁷³ der Fall war. Auch verfolgt der Text nicht wie in der „AFFEKTLEHRE“⁷⁷⁴ eine bestimmte Thematik. Zwar scheint es im Allgemeinen um eine „Party“ zu gehen, wo das Nachfüllen – von Gläsern – durchaus zu erwarten ist. Doch eher reihen sich im Besonderen wie im Traum, der bereits früh im Text Erwähnung findet („Der Traum der undankbaren Partygäste dauert lange“), zunächst unverständliche und unzusammenhängende Bilder aneinander. Die Zeilen teilen sich dementsprechend vielfach jeweils in zwei thematische Einheiten auf, sofern der Text ein bestimmtes Thema nicht über den Umfang einer Zeile hinaus entfaltet. Beispielsweise die Passage zwischen dem fünften und der achten Zeile:

aber sie. Runde Dinge, die besten, waren schon alle, bevor die Party begann, jemand hat sie gegessen. Das blaue Kostüm der Königin war den Gästen zu weit, führte aber bei jedem, der es überstreifte, zu lautem Sprechen, dem sich alle beugen mussten, schweigend. Dem Sommer, in dem man langsam unterging,⁷⁷⁵

Innerhalb dieser vier Zeilen wechselt das Thema mehrfach mitten in der Zeile. Unvermittelt stehen in der sechsten Zeile Essen und Kleidung nebeneinander, der Verzehr von undefinierbaren runden Dingen und ein rätselhaftes blaues Kostüm, das allen Gästen zu weit ist. Zwar ist in der ersten Zeile eine Beziehung zwischen dem Pronomen am Anfang („sie“) und den runden Dingen herzustellen. In der zweiten Zeile jedoch stehen sich Essen und Kleidung unvermittelt gegenüber. Scheinbare Verbindungen wie diejenige zwischen dem Pronomen und den runden Dingen bzw. zwischen Essen und Kleidung erweisen sich als unzutreffend. Das Pronomen bezieht sich mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf die „Partygäste“ in der Zeile davor, ebenso wie das Kleid sich dann in ganz anderem Kontext als wichtig herausstellt. Denn in der folgenden Zeile geht es nicht um Körperfülle, für die ein Kleid eine passende oder unpassende Hülle sein kann, sondern um die Anregung zum Sprechen durch das Kleid. Darauf folgt in der achten Zeile wiederum ein thematischer Sprung nach dem Ende des Satzes. Letztlich stehen zwischen der dritten und der zehnten Zeile vier verschiedene Themen, bezeichnet als Traum, nebeneinander.

773 S. 11.

774 S. 47.

775 S. 57.

Die bereits beobachtete Sperrigkeit der Sprache⁷⁷⁶ scheint mir im Fall der „TAGESRESTE“ verglichen mit den bereits näher besprochenen Texten auf die Spitze getrieben. Der Wunsch nach einer abschliessenden Deutung würde tatsächlich sowohl in quantitativer (die „TAGESRESTE“ sind der längste Text) als auch in qualitativer Hinsicht (die „TAGESRESTE“ bleiben thematisch besonders vage) die pleonastische „Suche nach dem weltbesten Hermeneutiker der Welt“ fordern, wie sie der Text „DIE DIE DIE“⁷⁷⁷ am Ende konstatiert. Den vollständigen Satz, der sich über zwei Zeilen erstreckt, bin ich versucht für die „TAGESRESTE“ in Anspruch zu nehmen: „Riesen sind wir, / deutungslos, auf der Suche nach dem weltbesten Hermeneutiker der Welt.“ Nicht nur zeigen die Riesen, sofern ich das „wir“ selbstreflexiv auf die Honigprotokolle selbst beziehe, neben allen anderen Honigprotokollen insbesondere auf den Umfang des Texts „TAGESRESTE“, sondern einmal mehr verweisen sie unmittelbar auf intertextuelle Zusammenhänge. Das berühmte Bild vom Fortschritt, in dem die Gegenwart sich als Zwerg auf den Riesen Schultern der Vergangenheit ausnimmt, setzt die Honigprotokolle in ein Verhältnis zu anderen Texten.⁷⁷⁸ So nehmen die Honigprotokolle in einer prospektiven Deutung diese Position ein. Sie werden dereinst möglicherweise selbst die Riesen sein, auf deren Schultern sich neue Texte erheben werden. Umgekehrt können sich jedoch auch die Honigprotokolle als Zwerge auf den Schultern von Vorgängern ausnehmen. In diesem Fall ist zumindest ein vergangener Riese angedeutet. Die eigentümliche Satzstruktur sowie das in der nächsten Zeile folgende „deutungslos“, deuten selbst wieder auf Hölderlins Hymne „Mnemosyne“: „Ein Zeichen sind wird / deutungslos“⁷⁷⁹.

Unabhängig von einer näheren Deutung des Personalpronomens möchte ich die Intertextualität sowie die Ambivalenz von Textdeutungen festhalten. Die pleonastische Beschreibung der Hermeneutiker jedenfalls, bemerkenswerterweise Männer, zieht das hermeneutische Unterfangen zumindest in

776 Vgl. Rinck 2016, S. 11 (dazu auch den Abschnitt *Protokoll: fest-schreiben* – „AFFEKTLEHRE“).

777 S. 65.

778 Erstmals bezeugt ist das Gleichnis bei Bernhard von Chartres. Johannes von Salisbury referiert den Bernhard zugeschriebenen Spruch in seinem *Metalogicon*: „Bernard of Chartres used to say that we are like dwarfs sitting on the shoulders of giants so that we are able to see more and further than they, not indeed by reason of the sharpness of our own vision or the height of our bodies, but because we are lifted up on high and raised aloft by the greatness of giants“ (John of Salisbury 2013, S. 257).

779 FHA 7, S. 382.

Zweifel, wenn nicht gar ins Lächerliche. Trotzdem kann ich den Honigprotokollen kaum unterstellen, sich um die Möglichkeit von Deutung zu foutieren. Denn im Allgemeinen ist das Verhältnis von poetischer und begrifflicher Sprache, die sich an intersubjektiver Verständlichkeit orientiert, zentral⁷⁸⁰ und im Besonderen scheint mir jedes einzelne Honigprotokoll hermeneutische Einfallstüren zu bieten, sodass eine Interpretation nicht einfach nur darauf verwiesen ist, scheinbar willkürlich angehäuften Sprachversatzstücke ebenso mehr oder weniger willkürlich zueinander in Beziehung zu setzen.⁷⁸¹

Zwar mögen die „TAGESRESTE“, sind sie doch auch als Traum bezeichnet, aus einer gewissen Willkür heraus aufgebaut sein. Immerhin wird Träumen oft unterstellt, dass sie aus willkürlichen Assoziationen bestünden, die nicht zwingend einen einheitlichen Gehalt ausdrückten.⁷⁸² Doch das an sich wiederum ist bezogen auf den Text „TAGESRESTE“ keinesfalls willkürlich. Bereits der Titel – „TAGESRESTE“ – weist wie bereits die „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁷⁸³ in eine bestimmte Richtung und bestätigt die Traumhaftigkeit oder zumindest die Traumbezogenheit des Texts. „Tagesreste“, so hält *Das Vokabular der Psychoanalyse* fest, sind „[i]n der psychoanalytischen Traumtheorie: Elemente des Wachzustandes vom Vortag, die sich in der Traumerzählung und den freien Assoziationen des Träumens finden“⁷⁸⁴. Freud gemäss tauchen solche Elemente zwingend in

780 Sowohl das Verhältnis zwischen poetischer und begrifflicher Sprache als auch das Verhältnis bspw. der Gattungen Essay und Gedicht sind wichtige Themenkomplexe in Rincks Texten (vgl. Rinck 2016, S. 208/209; Rinck 2017; S. 25). Innerhalb des Bands *Honigprotokolle* arbeitet sich der Text „LAGE“ (S. 42) daran ab (vgl. auch S. 17; 18; 31; 42; 62).

781 An dieser Stelle scheint noch einmal das Problem der Willkürlichkeit der Zeichen auf. Und ihre kaum notwendige, weil lediglich relative Bestimmung in Abgrenzung zu anderen Zeichen. Die Zeichen führen dementsprechend auch ein Eigenleben, das mit allem Recht auch ihre bloße Oberfläche berücksichtigt, ohne auf zugrunde liegende intertextuelle Begründungen zu referieren, die immer auch spekulativen Charakter haben müssen.

782 Das *Lexikon der Psychologie* bestimmt Traum inhalte wie folgt: „Während ein Viertel der Träume sehr realitätsnah ist, ist ein weiteres Viertel von bizarren, im Wachleben unmöglichen Dingen geprägt. Der Großteil enthält durchaus realistische Bilder, die durch ungewöhnliche Verknüpfungen zusammenhängen“ (Schredl 2001, S. 341).

783 S. 11.

784 Laplanche/Portalis 1973, S. 491.

jedem Traum auf.⁷⁸⁵ Sind es auch oft Nebensächlichkeiten, aus denen sich der Traum arrangiert, so drückt der Traum im Gesamten, gemäss Freud, die Erfüllung eines unbewussten Wunschs aus.⁷⁸⁶ Eine Verbindung zwischen diesen Elementen und dem unbewussten Wunsch, der die Triebkraft des Traums ist, lässt sich vielfach aufgrund einer bestimmten aktuellen Besorgnis ziehen. Bemerkenswert ist dennoch, dass *Das Vokabular der Psychoanalyse* festhält:

Als letzte Möglichkeit kann die Verbindung zwischen den Tagesresten und dem unbewussten Wunsch der Vermittlung durch eine aktuelle Besorgnis entgegenstehen. Die Tagesreste sind nicht mehr als Elemente, Zeichen, die der unbewusste Wunsch benutzt. In diesem Fall wird das Willkürliche ihrer Auswahl nur noch manifest.⁷⁸⁷

Ist die Verbindung zwischen den Tagesresten und dem unbewussten Wunsch allgemein schwierig herzustellen, so kann sie in manchen Fällen dem *Vokabular der Psychoanalyse* gemäss gänzlich obskur bleiben. Eine Deutung des Traums verunmöglicht sich dadurch. Diese Feststellung korrespondiert mit Aussagen Freuds. Nicht nur hält Freud bezüglich der Deutung eigener Träume die Zufälligkeit fest: „Ich habe selbst an eigenen Träumen erfahren, wie sehr man mit der Aufdeckung der Herkunft einzelner Traumelemente vom Zufalle abhängig bleibt.“⁷⁸⁸ Sondern er verweist für die Deutung fremder Träume auch auf die Notwendigkeit von Hintergrundwissen über die träumende Person und deren persönliche Assoziationen zum Traum:

Wir sind im allgemeinen nicht imstande, den Traum eines anderen zu deuten, wenn derselbe uns nicht die hinter dem Trauminhalt stehenden unbewussten Gedanken ausliefern will, und dadurch wird die praktische Verwendbarkeit unserer Methode der Traumdeutung schwer beeinträchtigt.⁷⁸⁹

785 Freud hält fest: „Wenn ich jetzt in betreff der Herkunft der im Trauminhalt auftretenden Elemente meine eigene Erfahrung zu Rate ziehe, so muß ich zunächst die Behauptung aufstellen, daß in jedem Traum eine Anknüpfung an die Erlebnisse des letztabgelaufenen Tages aufzufinden ist.“ (Freud 1990, S. 145; für die einzige wörtliche Erwähnung des Tagesrests vgl. Freud 1990, S. 155; 226).

786 Vgl. Freud 1990, S. 109.

787 Laplanche/Pontalis 1973, S. 492.

788 Freud 1990, S. 23.

789 Freud 1990, S. 205.

Scheint also das Unterfangen der Traumdeutung so schon kompromittiert, so wird es umso schwieriger, wenn ich die Fussnote, welche die zitierte Passage begleitet, hinzuziehe:

Der Satz, daß unsere Methode der Traumdeutung unanwendbar wird, wenn wir nicht über das Assoziationsmaterial des Träumers verfügen, fordert die Ergänzung, daß unsere Deutungsarbeit in einem Fall von diesen Assoziationen unabhängig ist, nämlich dann, wenn der Träumer symbolische Elemente im Traummaterial verwendet hat. Wir bedienen uns dann, strenggenommen, einer zweiten, auxiliären, Methode der Traumdeutung. (Freud 1990, S. 205)

Zwei Dinge machen diese Aussage meines Erachtens bemerkenswert. War die erste Einschränkung durchaus wissenschaftlicher Redlichkeit geschuldet und ist an sich bewundernswert, so bleibt am Ende von Freuds Methode der Traumdeutung nicht mehr viel übrig. Nicht nur lässt er bezüglich symbolischen Deutungen anderer Skepsis walten. So lehnt er Wilhelm Stekels Arbeit als „wissenschaftlich unzuverlässig“ ab, würden dessen Interpretationen von Symbolen doch lediglich auf „Intuition“ beruhen: „Stekel fand seine Symboldeutungen [...] kraft eines ihm eigenen Vermögens, die Symbole unmittelbar zu verstehen.“⁷⁹⁰ Sondern seine eigenen symbolischen Deutungen versetzen, gerade aufgrund einer Mahnung zur Vorsicht bei der Symboldeutung, in ihrer Ausschliesslichkeit und Wahllosigkeit mit teilweise abenteuerlichen Begründungen in Staunen:

Kritische Vorsicht in der Auflösung der Symbole und sorgfältiges Studium derselben an besonders durchsichtigen Traumbeispielen müssen zusammen treffen, um den Vorwurf der Willkürlichkeit in der Traumdeutung zu entkräften. Die Unsicherheiten, die unserer Tätigkeit als Deuter des Traumes noch anhaften, rühren zum Teil von unserer unvollkommenen Erkenntnis her, die durch weitere Vertiefung fortschreitend gehoben werden kann, zum anderen Teil hängen sie gerade von gewissen Eigenschaften der Traumsymbole ab. Dieselben sind oft viel- und mehrdeutig, so daß, wie in der chinesischen Schrift, erst der Zusammenhang die jedesmal richtige Auffassung ermöglicht. [...] Nach diesen Einschränkungen und Verwahrungen führe ich an: Der Kaiser und die Kaiserin (König und Königin) stellen wirklich zumeist die Eltern des Träumers dar, Prinz oder Prinzessin ist er selbst. Dieselbe hohe Autorität wie dem Kaiser wird aber auch großen Männern zugestanden, darum erscheint in manchen Träumen z. B. Goethe als Vatersymbol [...] Alle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baumstämme, Schirme (des der Erektion

790 Freud 1990, S. 291.

vergleichbaren Aufspannens wegen!), alle länglichen und scharfen Waffen: Messer, Dolche, Piken, wollen das männliche Glied vertreten. Ein häufiges, nicht recht verständliches Symbol desselben ist die Nagelfeile (des Reibens und Schabens wegen?). – Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib, aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen. – Zimmer im Traume sind zumeist Frauenzimmer, die Schilderung ihrer verschiedenen Eingänge und Ausgänge macht an dieser Auslegung gerade nicht irre. Das Interesse ob das Zimmer »offen« oder »verschlossen« ist, wird in diesem Zusammenhange leicht verständlich. [...] Welcher Schlüssel das Zimmer aufsperrt, braucht dann nicht ausdrücklich gesagt zu werden [...]. Der Traum, durch eine Flucht von Zimmern zu gehen, ist ein Bordell- oder Haremstraum. [...] Stiegen, Leitern, Treppen, respektive das Steigen auf ihnen, und zwar sowohl aufwärts als auch abwärts, sind symbolische Darstellungen des Geschlechtsaktes. [...] Tische, gedeckte Tische und Bretter sind gleichfalls Frauen, wohl des Gegensatzes wegen, der hier die Körperwölbungen aufhebt. »Holz« scheint überhaupt nach seinen sprachlichen Beziehungen ein Vertreter des weiblichen Stoffes (Materie) zu sein. Der Name der Insel Madeira bedeutet im Portugiesischen: Holz. [...] Von den Kleidungsstücken ist der Hut einer Frau sehr häufig mit Sicherheit als Genitale, und zwar des Mannes, zu deuten. [...] Alle komplizierten Maschinerien und Apparate der Träume sind mit großer Wahrscheinlichkeit Genitalien – in der Regel männliche –, [...] Ganz unverkennbar ist es auch, daß alle Waffen und Werkzeuge zu Symbolen des männlichen Glieds verwendet werden: Pflug, Hammer, Flinte, Revolver, Dolch, Säbel usw. – Ebenso sind viele Landschaften der Träume, besonders solche mit Brücken oder mit bewaldeten Bergen, unschwer als Genitalbeschreibung zu erkennen.⁷⁹¹

Letztlich ist *Die Traumdeutung* selbst eher eine grossartige Sammlung von Träumen und Überlegungen zu ihnen als die Darlegung einer systematischen – insbesondere hieb- und stichfesten – Methode zur Deutung von Träumen. Immerhin verdanken sich Freuds Überlegungen, ganz unabhängig von seinen Symboldeutungen, einem ganz spezifischen Kontext: der psychoanalytischen Therapie. Freud muss, was die Psychoanalyse gewährleistet, viel über das Leben seiner Träumer wissen, um deren Träume deuten zu können. Freuds Traumdeutungen verdanken sich also nicht unbedingt einer verallgemeinerbaren Situation, sondern einem ganz bestimmten therapeutischen Kontext, der es allenfalls ermöglicht zu einer Traumdeutung zu gelangen und diese wiederum therapeutisch fruchtbar zu machen.

791 Freud 1990, S. 293-295.

Mag die Bedeutung eines Textes (und immerhin sind Freuds Träume alle schriftlich festgehalten) also vielfach ebenso vage sein wie die Verbindung zwischen zwei verschiedenen Texten, so scheinen sich intertextuelle Ansatzpunkte dennoch als Schlüsselstellen eines Begreifens des Texts zu erweisen.⁷⁹² Die Verbindung zwischen Freuds Traumdeutung und dem Text ist über den Titel „TAGESRESTE“, welcher – von Freud geprägt – mittlerweile zur psychoanalytischen Fachterminologie gehört, sehr deutlich. Überdies bestehen zwischen Text und Traum mit Blick auf Freuds Traumdeutung durchaus Analogien. Weist sich einerseits der Text als Traum aus,⁷⁹³ so vergleicht Freud andererseits die unbewusste Tätigkeit im Allgemeinen, und so auch das Träumen, vielfach mit dem Schreiben literarischer Texte – insbesondere mit Texten, die gemeinhin den Namen ‚Gedicht‘ tragen.⁷⁹⁴ Zudem möchte ich auch die assoziativ-intertextuelle Anlehnung des Texts als träumerisches Verfahren beschreiben, bedient sich der Traum doch auch aus einem vorangehenden – literarischen – Erlebnisschatz, dessen Elemente er zunächst assoziativ arrangiert. Diese Elemente sind dann in der Deutungsarbeit wiederum – gewissermassen intertextuell – zu erschliessen. Gerade der Intertext, Freuds *Traumdeutung*, richtet jedoch einen ambivalenten Blick auf die Möglichkeit der tatsächlichen Existenz eines Schlüssels zu besagten Schlüsselstellen. Prinzipiell, und insbesondere der Theorie nach, sind Träume gemäss Freud deutbar, im Einzelnen kann das Fehlen persönlicher Hintergrundinformationen und Assoziationen die Deutung jedoch in praktischer Hinsicht oft verunmöglichen. Selbst mit Freuds ausführlichen Beispielanalysen bleibt

792 Der Zusammenhang eines Begreifens, im Fall des Umgangs mit einem Text also einer Art mentaler Fasslichkeit, und Schlüsselstellen ist in *Ab, Das Love-Ding* anhand einer Klettersituation beschrieben (vgl. Rinck 2017, S. 41f.). Bemerkenswert ist, dass beim Klettern zwar die Rede von Schlüsselstellen ist, ein Schlüssel für diese jedoch nicht im Allgemeinen objektiv zu finden ist, sondern im Besonderen jedes Mal, wenn die Route erklettert werden will, subjektiv unter Beweis gestellt werden muss – der Schlüssel ist eine Fähigkeit, die sich einer kontinuierlichen Praxis (Übung) verdankt. Wird die Praxis unterbrochen, so verliert auch der Schlüssel zur Schlüsselstelle, die nach wie vor existiert, seine Zuverlässigkeit.

793 Sicher ist diese Deutungsvariante allerdings nicht, denn die Bemerkung im Text zum Traum („Der Traum von den undankbaren Partygästen dauerte lange, / ein ganzes Jahrzehnt.“) muss nicht notwendigerweise als Selbstbezeichnung verstanden werden. Eine Hierarchie zwischen den einzelnen Bestandteilen des Texts ist jedenfalls schwer auszumachen.

794 Vgl. Freud 1990, S. 498.

die Traumdeutung ein prekäres Unterfangen. Wo es um Symbole geht, bleibt sie äusserst spekulativ. Wo es um die nötigen Hintergrundinformationen geht, bestehen häufig Wissenslücken. Und sind Hintergrundinformationen einmal vorhanden, so erweist sich deren Auffinden immer wieder als zufällig. Rückt der Text also in die Nähe dieser Konstellation, so bleibt meines Erachtens eine umfassende Deutung – rein auf die Semantik bezogen – zweifelhaft. Der Text scheint weniger seine Feststellung in einer semantisch abgeschlossenen Deutung zu verlangen als vielmehr das Gegenteil.

Ist eine umfassende Deutung zweifelhaft, so betrachte ich zunächst lediglich einzelne Elemente weiter, die möglicherweise in ihrer Gesamtheit, wie bei den bereits besprochenen Texten, Aufschluss über eine Struktur geben könnten. Nicht zuletzt finde ich zwischen dem Text und Freuds *Traumdeutung* – ausser dem idiomatischen Titel und der expliziten Nennung des Traums – noch weitere Verbindungen. Besonders prägnant sind dabei bezogen auf konkrete Traumhalte in Anlehnung an Freuds *Traumdeutung* meines Erachtens die Erwähnung der Königin, die Paternoster-Sequenz sowie die Flügel am Ende. Überdies sind, nunmehr bezogen auf die methodische Metaebene der *Traumdeutung*, auch die Erinnerungsproblematik (in Zusammenhang mit der Paternoster-Sequenz) sowie die Wunscherfüllungsthese Freuds (in Zusammenhang mit der Enttäuschung über Missy Elliotts Kommen) präsent.

Ist die Königin lediglich indirekt über ihr blaues Kostüm erwähnt, so bleibt die Referenz auch insgesamt vage, obwohl die Funktion des Kleids dieser ominösen Königin in der folgenden Zeile bestimmt ist. Dennoch stellt sie eine Verbindung zu Freuds *Traumdeutung* her. Denn die Königin nimmt unter Freuds Symbolen eine prominente Stellung ein. Wie im längeren Zitat angeführt stehen König und Königin (ebenso wie Kaiser und Kaiserin) für die Eltern. Und ebenso wie der Dichter Goethe repräsentieren sie Autorität. Das Überstreifen des Kleids könnte so als Annahme einer Rolle erscheinen – einerseits derjenigen der Mutter, andererseits aber auch derjenigen der Dichterin.⁷⁹⁵

795 Gerade die blaue Farbe des Kleids, das ich zudem in Verbindung mit dem Fledermauskleid in den „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ (S. 11) lese, verweist möglicherweise auf die Dichterin Else Lasker-Schüler, die – neben vielfacher Erwähnung in ihren Gedichten selbst – mit *Mein blaues Klavier* die Farbe sogar in den Titel eines ihrer Werke gesetzt hat (vgl. Lasker-Schüler 1996, S. 329).

Die explizite Erwähnung des Traums habe ich schon festgehalten. Über diese Erwähnung hinaus, die eine direkte Verbindung zu Freud zieht, scheint sich dieser Satz jedoch eher ablehnend auf Freud im Besonderen bzw. die Traumforschung im Allgemeinen zu beziehen. Zwar ist die Möglichkeit sich wiederholender Träume gegeben,⁷⁹⁶ allerdings ist die Dauer eines Traums innerhalb einer Nacht viel kürzer.⁷⁹⁷ Im Satz selbst ist von der Dauer und nicht von der Wiederholung die Rede. Der Text scheint mir den Traum und insofern auch die Tagesreste also anders begreifen zu wollen.⁷⁹⁸

Die Paternostersequenz⁷⁹⁹ wiederum – historisch eine weitere Parallele, wurden die Paternosteraufzüge doch zur Zeit Freuds erfunden⁸⁰⁰ – setze ich in Beziehung zur zitierten Passage über die Symbole. Deutet Freud auf- und

796 Vgl. bspw. Freud 1990, S. 128; 215; 303.

797 Vgl. *Brockhaus Psychologie* 2009, S. 638.

798 Dieses andersartige Begreifen des Traums geschieht, das hat der Titel des Texts bereits deutlich gemacht, in Auseinandersetzung mit Freud. Mögen die nachfolgenden Bezüge zwischen dem Text und Freuds Traumdeutung teilweise spekulativ erscheinen, so scheinen mir die Bezüge grundsätzlich dennoch zumindest möglich und Freuds eigener Arbeitsweise nicht so fern. Im Nachhinein – auch aufgrund dieses andersartigen Begreifens – verdeutlicht sich auch, warum die Bezüge allenfalls vage sind, sofern ich den Text als kritische Auseinandersetzung mit Freud lese. Mit dem Herstellen dieser Bezüge erhebe ich dementsprechend nicht den Anspruch, sie im Einzelnen zwingende deuten zu können, sondern sie als Indizien für die Stossrichtung des Texts im Ganzen anführen zu können. Ich gehe dem Text gewissermassen ins Netz, um diese Stossrichtung offenzulegen.

799 Zusätzliche Erwähnung findet der Paternoster-Aufzug im Text „MAXIMUM ZANDER“ (S. 15): „Sturzblind in den Paternoster, der deinem Fall entgegenkommt.“

800 Seine Blütezeit erlebte der ca. 1880 in England entwickelte Paternoster-Aufzug um 1900 – vornehmlich in Verwaltungsgebäuden (vgl. Lampugnani/Hartwig 1994 S. 134f.). Ein literarisches Horrorszenerario mit Endlosfahrten (sodass die Anzahl Fahrten kaum erinnert werden kann) findet sich beispielsweise bei Hans Erich Nossack in der Nachkriegszeit (vgl. Lampugnani/Hartwig 1994, S. 137). Bemerkenswerterweise taucht gerade im Kontext von Fahrstühlen – insbesondere Paternoste-Aufzügen – die einleitend erörterte Thematik einer gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität wieder auf: Denn ihrer kontinuierlichen Bewegung stehen die „diskontinuierlichen Haltepunkte des Fahrstuhls, die Limitierung des zugänglichen Raums auf den ‚ersten Stock‘, ‚zweiten Stock‘ usf.“ (Bernhard 2006, S. 65) gegenüber.

absteigende Bewegungen als Symbol des Geschlechtsverkehrs,⁸⁰¹ so trifft diese Bewegung beinahe paradigmatisch auf den Paternosteraufzug zu, der beide Bewegungen gleichzeitig vollzieht. Überdies haben die einzelnen Kabinen den Charakter geschlossener Räume, welche Freud wiederum in ihrer Gesamtheit als Symbol des weiblichen Geschlechtsorgans bezeichnet.⁸⁰² Die Koitusbewegung – der männlichen Autorität, da „der erregte Mann den Koitus auf der Stiege vollzogen hatte“⁸⁰³ – wird zudem verdoppelt, wenn der Aufzug „durch die Decke oder durch den Boden“ fährt. Alles in allem erscheint die Wiedergabe der symbolischen Koitus- und Geschlechtsteilbeschreibung Freuds jedoch reichlich übertrieben – und kaum mehr zeitgemäss. Der Text weist doppelt darauf hin, indem der Paternoster sowohl durch die Decke geht (übertreibt), als auch durch alle Böden fällt (nicht standhält). Kommt hinzu, dass – unter Annahme eines weiblichen Textsubjekts – dieser symbolische Geschlechtsakt gar nicht nach dem Muster heterosexuellen Geschlechtsverkehrs stattfinden kann, befindet sich doch eine Frau im symbolisch durch die Liftkabinen ausgedrückten weiblichen Geschlechtsorgan.⁸⁰⁴

Mit dieser Passage setze ich die Erinnerungsproblematik in unmittelbare Verbindung. Weder ist die Anzahl Paternoster-Fahrten zuverlässig erinnert, noch sind Details zu den Fahrten referiert. Im Gegenteil: Die Protagonistin erinnert sich an „gar nichts“. Bezogen auf die Einschränkungen, welche

801 Sexuelle Konnotationen (bspw. S. 5; 21; 30; 43; 45; 46; 52; 63; 64; 53; 71; 72) ebenso wie die explizite Nennung (S. 12; 19; 73) fand ich in den Honigprotokollen immer wieder.

802 Befindet sich der Paternoster-Aufzug zwischen den Stockwerken, so stellt er einen geschlossenen Raum dar. Ist er bei einem Stockwerk, so ist er offen. Gerade das Öffnen bezieht sich Freud gemäss auf den männlichen Wunsch, in das weibliche Geschlechtsorgan einzudringen (vgl. Freud 1990, S. 294; 328). Die Regelmässigkeit der Paternoster-Bewegung zwischen Öffnung und Schliessung wiederum lässt sich mit Bezug auf Freuds Annahme, geschlossene Räume stellten das weibliche Geschlechtsorgan dar, auf den Menstruationszyklus beziehen. Die Assoziationsmöglichkeiten dieser Konstellation sind reich.

803 Freud 1990, S. 306.

804 Diese Verdoppelung lässt sich in Analogie zu Freuds Deutung der Verwahrung gegen Kastration als Ausdruck der Potenz lesen (vgl. Freud 1990, S. 296). Da jedoch diese Paternoster-Sequenz nicht gänzlich nach Freuds Modell gebaut ist, erscheint einerseits das Geschlechterverhältnis deutlich komplexer als bei Freud und andererseits zeigen sich darin weibliche Potenz und weibliches Begehren.

Freud zulassen muss, akzentuiert sich die Schwierigkeit einer umfassenden Deutung. Abgesehen vom Zufall, der bei der Entdeckung und Deutung der einzelnen Traumelemente ohnehin eine grosse Rolle spielt, verneint der Text rundheraus die Möglichkeit zu Rückschlüssen. Die Erinnerungen fehlen schlicht. Die Erinnerung an den Traum ebenso wie an die korrespondierenden Tageserlebnisse ist zumindest lückenhaft.⁸⁰⁵

Zu guter Letzt lassen sich auch die Flügel auf Freuds Traumdeutung beziehen. Im Abschnitt über „Die Träume vom Tod teurer Personen“ schildert Freud den Traum eines vierjährigen Mädchens: „Eine Menge Kinder, alle ihre Brüder, Schwestern, Cousins und Cousinen, tummelten sich auf einer Wiese. Plötzlich bekamen sie Flügel, flogen auf und waren weg.“ Freud liefert die Deutung, dass der Tod Kindern durch die Verwandlung der Menschen in Engel erklärt wird. In Freuds Rekonstruktion der Situation, die zu besagtem Traum geführt haben muss, fragt das Kind die Eltern: „Was wird denn aus den Kindern, wenn sie tot sind? Die Antwort wird gelautet haben: Dann bekommen sie Flügel und werden Engel.“⁸⁰⁶ Vor diesem Hintergrund deute ich den Satz – „Wer die Flügel sieht, muss gehen.“ – doppelt. Einerseits finde ich darin eine Umdeutung, die aus dem auf andere bezogenen Todeswunsch die Ahnung des eigenen Tods macht. Das Sehen der Flügel beziehe ich dabei auf fremde Flügel, die an den eigenen Tod erinnern, oder ich beziehe das Sehen der Flügel auf die Wahrnehmung der eigenen Flügel. Andererseits begreife ich das Weggehen als Sanktion für den Trauminhalt, der im Kontext von Freuds Traumdeutung den kindlichen Wunsch darstellt, der Tod der Geschwister möge dem überlebenden Kind wieder seine privilegierte Stellung zurückgeben. Bezogen auf Freuds Überlegungen zu den Flügeln erweist sich diese Passage jedenfalls als Umkehrung der Freud'schen Deutung.

Ergeben diese einzelnen Elemente auch keinen einheitlichen Gesamteindruck, mithin keine Deutung, so zeichnet sich, wie mir scheint, dennoch eine Tendenz ab. Denn obwohl die Verbindung zu Freud und zur Psychoanalyse über den charakteristischen Titel „TAGESRESTE“ sowie die Erwähnung des Traums unmissverständlich ist, erscheinen die inhaltlichen Bezüge selbst entweder, die Deutungsarbeit wieder rückgängig machend, verfremdet oder sogar negierend. Gerade die beiden Zeilen zwischen den grossen Blöcken,

805 Traumstudien werden vielfach durch das Wecken der Träumenden gemacht. Die Zuverlässigkeit der Information scheint sich also einem bewussten Eingriff in den Schlaf zu verdanken, welcher von Schlafenden nicht kontrolliert werden kann (vgl. Schredl 2001, S. 341, *Brockhaus Psychologie* 2009, S. 639).

806 Freud 1990, S. 215.

wo Missy Eliotts Kommen auszubleiben scheint, heben im Gegensatz zu Freuds These, der Traum sei eine Wunscherfüllung,⁸⁰⁷ die Enttäuschung hervor – und dies sogar mehrfach: „Oh, das war eine wunde Erwartung / und eine Enttäuschung mehr.“ Zumindest besteht die Möglichkeit vom Text her, einige Ansätze von Freuds Traumdeutung zu bestreiten. Der Text mag insofern auch als Kritik an Freud erscheinen. Und Anlass zur Kritik – insbesondere aus weiblicher Sicht – gibt nur schon die zitierte Passage, zeichnet diese doch eine traditionell recht aggressive und gewalttätige Männlichkeit, sodass sich dementsprechend Aktivität und Passivität zwischen Männern und Frauen verteilen.⁸⁰⁸ Freud selbst erscheint zudem in diesem Licht hundert Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Traumdeutung* als eine solch überhöhte Autorität, wie er sie Goethe zuschreibt.⁸⁰⁹ Wird dieses – einseitig autoritative – Verhältnis zwischen Männern und Frauen zunächst angenommen, so erweist sich die Sperrigkeit der Sprache als Verhinderung zugreifender Objektivierung aufgrund verunmöglichter Beschreib- und Benennbarkeit.⁸¹⁰

807 Vgl. Freud 1990, S. 110.

808 Vgl. Streeruwitz 1998, S. 33.

809 Dieselbe Verteilung und Bewertung von Passivität und Aktivität fand ich auch bei den anderen bereits angeführten Autoritäten. Kafka etwa beschreibt die Frau in seinem Fragment als passive Bittstellerin im ehelichen Schlepptau eines Mannes: „Emil ich bitte dich, schütze mich“, sagte meine Frau.“ (Kafka 1992, S. 311) Kierkegaard wiederum spricht den Frauen, die er im kindlichen Diminutiv anführt, Belanglosigkeit zu: „Was das andere Geschlecht angeht, so habe ich meine eigene Meinung, oder richtiger, ich habe überhaupt keine, da ich nur sehr selten ein Mädchen gesehen habe, dessen Leben sich mit Hilfe einer Kategorie erfassen ließ. Es fehlt dem Mädchen an Konsequenz, die notwendig ist, wenn man einen Menschen bewundern oder verachten soll.“ (Kierkegaard 2000, S. 85) In Schillers *Über Anmuth und Würde* stehen den Frauen nicht dieselben Möglichkeiten hoher geistiger Entwicklung zu Gebote: „Selten wird sich der weibliche Charakter zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben, und es selten weiter als zu affektionierten Handlungen bringen“ (Schiller 1962, S. 289). Die Notwendigkeit einer – kritisch-zornigen – Affektlehre, wo sich in Ovid und Bruno, aber auch mit AC/DC, ebenfalls männliche Autoritäten (mit Verachtung für Frauen) zu Wort melden, sehe ich vor diesem Hintergrund noch einmal besonders deutlich (vgl. für weitere männliche Autoritäten in den Honigprotokollen auch Metz 2018, S. 143).

810 Gerade am Ende des Texts in der Flügelpassage, die ich mit Freud in Verbindung gebracht habe, bedient sich Rinck einer zersetzenden Syntax: „Als ich den Wind aufzeichnen wollte, schrie das Gerät. Auf. / Vor Schmerzen. Früher

Aus dieser Warte kann der Text, wie bereits „DER SEE“ nahegelegt hat, selbst wiederum zum Agens, zum Subjekt, werden, das mit einer eigenen Sprache den eigenen Zustand beschreibt und deutet.⁸¹¹

Sind diese Fäden zwischen dem Text und Freuds *Traumdeutung* einmal geknüpft, so wird der Text sagen: Ja, ich bin ein Traum. – Nein, du kannst mich nicht – zwingend – deuten. Gerade der Beginn des Texts mit seiner Aufforderung zur Nachfüllung mit Tagesresten affirmiert meines Erachtens diesen Eindruck. Denn ergeht das Nachfüllen als Aufforderung an die Rezeption, die entweder nicht in der Lage ist, die ursprünglichen Tagesreste zu eruieren oder die eigenen Tagesreste miteinbringen wird, so muss die Deutung eine anfängliche Intention, so ich diese unterstelle, mit grosser Wahrscheinlichkeit verfehlen.⁸¹² Umgekehrt, sofern ich eine anfängliche Intention nicht unterstelle, gibt der Text selbst Anlass, mit eigenen Tagesresten zu ergänzen und so den Text als Material eines eigenen Traums zu betrachten.⁸¹³ Textimmanent wird, wie mir scheint, überdies klar, warum keine – zwingende – Deutung möglich sein darf.⁸¹⁴ Denn soll – selbstbe-

gehen, später gehen. Gar nicht gehen. Die Flügel gesehen.“ (S. 57) – Diese Syntax erinnert an die bereits angesprochenen Punkte bei Streeruwitz (vgl. Streeruwitz 1997, S. 48; Streeruwitz 1998, S. 37).

- 811 Neuere Ansätze in der Traumdeutung betonen im Gegensatz zur psychoanalytischen Traumdeutung die letztinstanzliche Autorität der Träumenden bezüglich der eigenen Träume: „Überspitzt formuliert würde das heißen, daß eine Deutung mehr über die deutende Person aussagt als über den Traum.“ (Schredl 2001, S. 344) In diesem Fall fielen Freuds Traumdeutungen auf ihn selbst zurück.
- 812 Diese Feststellung begreife ich auch als vorläufig. Denn verdanken sich Freuds Überlegungen zur Traumdeutung einem spezifischen, jahrelang aufgebauten Kontext, so ist dieser Kontext für die *Honigprotokolle* als noch kaum besprochenes Werk der Gegenwart erst noch zu erschliessen – sowohl strukturell als auch semantisch. Die anhand einzelner Lektüren skizzierten Symmetrie-Strukturen mögen in dieser Hinsicht ein Ansatz sein. Weit schwieriger ist es, die vagen Bezüge – beispielsweise hinsichtlich der „TAGESRESTE“ (S. 57) zu Else Lasker-Schüler oder zur konkret referierten Situation mit Missy Eliott – zu eruieren und zu verifizieren, und gegebenenfalls auch zu falsifizieren.
- 813 Der Punkt kann genau diese Funktion haben, Lücken zu schaffen zur selbständigen Ergänzung, sodass kein Narrativ passgenau aufgezwungen wird (vgl. Streeruwitz 1997, S. 48; Streeruwitz 1998, S. 55).
- 814 Darin liegt eine mögliche Erklärung für den allgemeinen Befund von Metz: „Im Lauf des Lesens wird sich die Klarheit schon einstellen. Wird sie sich in

hauptende⁸¹⁵ – Kritik an der Autorität Freud geäußert werden, so darf diese kaum im selben apodiktischen Modus vorgetragen werden, dessen Freud sich bspw. bei der Deutung der Symbole bedient.⁸¹⁶

Ich will zwar kaum alles von der Hand weisen, was Freud über die Träume sagt. Aber möglicherweise ist der Preis einer Reduktion des Traums auf unbewusste Wünsche zu hoch.⁸¹⁷ Nicht nur zitiert Freud häufig Dichter und Gedichte in seinem Buch,⁸¹⁸ er hält auch fest, dass gerade bei kreativer Tätigkeit der unbewusste Anteil weit grösser sein wird als angenommen⁸¹⁹ – dem Traum ist das Dichten also nicht unähnlich. Das systematische Bewusstmachen der unbewussten Wünsche, sofern Träume wirklich unbewusste Wünsche sind, wäre dieser Arbeit also wohl eher hinderlich. Und überdies besteht die Bedeutung künstlerischer Erzeugnisse wohl kaum bloss aus einer heimlichen Wunscherfüllung. Vielmehr sind künstlerische Produkte auch in eigenem Recht zu verstehen, hätte es doch ansonsten wenig Sinn, sich um deren Produktion zu bemühen, wenn doch lediglich Träume aufgeschrieben zu werden bräuchten. Umgekehrt könnte die Freiheit des Traums auch erhalten bleiben – gerade dort, wo ich den Traum nicht in eine eindeutige Bedeutung überführen kann. Dort, wo die begriffliche Sprache am Vorliegenden versagt. Zwar, denn da war doch „irgendwas mit Wittgenstein“⁸²⁰, beginnen so die (sprach-)

diesem Fall übrigens nicht. Warum sollte immer alles funktional sein.“ (Metz 2018, S. 144) Die Funktionalität selbst unterliegt so auch einer Ambivalenz.

- 815 Vgl. Metz 2018, S. 152f. Im Honig behauptet sich das Subjekt der Texte möglicherweise als „Hohn-*ich*“ (Metz 2018, S. 154).
- 816 Trotz aller Zurückhaltung in Form von wissenschaftlichen Einschränkungen und gleichzeitig allen Vorwagens auf unerschlossenes Territorium bedient sich Freud, insbesondere in der angeführten Passage, einer Sprache, die kaum zu Widerspruch einlädt. Diese Sprache erleichtert einerseits, weil sie eine Unumstösslichkeit des dargelegten Wissens suggeriert, andererseits wirkt sie – nicht aus sachlichen Gründen, sondern bloss ihres Tonfalls wegen strategisch – ausschliessend. Sie immunisiert sich im Voraus – und bleibt so der patriarchalen Weise verpflichtet, die Welt allgemein besprechbar zu machen (vgl. Streeruwitz 1997, S. 29).
- 817 Die gegenwärtige – im Gegensatz zur psychoanalytischen hauptsächlich naturwissenschaftlich-experimentell orientierten – Psychologie begreift den Traum kaum mehr als Wunscherfüllung, sondern eher als kognitives Phänomen zur Sicherung von Wissen (vgl. Schredl 2001, S. 342, *Brockhaus Psychologie* 2009, S. 640f.).
- 818 Vgl. Freud 1990, S. 18f.; 78; 238; 241f.; 245; 285; 319; 418.
- 819 Vgl. Freud 1990, S. 498.
- 820 S. 25.

philosophischen Probleme, doch heisst dies meines Erachtens im selben Atemzug auch, dass ich die Sprache im Modus des Fests begreifen kann:⁸²¹

Das Benennen erscheint als eine *seltsame* Verbindung eines Wortes mit einem Gegenstand. – Und so eine seltsame Verbindung hat wirklich statt, wenn nämlich der Philosoph, um herauszubringen, was *die* Beziehung zwischen Namen und Benanntem ist, auf einen Gegenstand vor sich starrt und dabei unzählige Male einen Namen wiederholt, oder auch das Wort »dieses«. Denn die philosophischen Probleme entstehen, wenn die Sprache *feiert*. Und da können wir uns allerdings einbilden, das Benennen sei irgend ein merkwürdiger seelischer Akt, quasi eine Taufe eines Gegenstandes. Und wir können so auch das Wort »dieses« gleichsam *zu* dem Gegenstand sagen, ihn damit *ansprechen* – ein seltsamer Gebrauch dieses Wortes, der wohl nur beim Philosophen vorkommt.⁸²²

Abgesehen von den sprachlogischen Hintergründen dieses Zitats sind die seltsamen Verbindungen bemerkenswert, um die es Wittgenstein geht. Ähnlich seltsame Verbindungen zieht jedenfalls Freud, wenn er seine Symbole deutet. Vor diesem Hintergrund erscheint Freuds Abhandlung, wie bereits angedeutet, weit weniger als Darstellung einer wissenschaftlichen Methode denn als sprachliches und demzufolge philosophisches Fest. Die Ambivalenz ist signifikant. Freud bewegt sich ständig zwischen Erzählung, genialischer Intuition und wissenschaftlicher Methodik hin und her. Der Traum befindet sich vor dem Hintergrund dieses Kontexts gerade in der Mitte zwischen Deutbarkeit und Undeutbarkeit, zwischen Begriff und Unverständlichkeit. Und dieser Zwischenraum gleichsam Ausnahmezustand wie eigenständige Struktur – ist meines Erachtens, der Text spricht schliesslich von einer „Party“, das Fest.

Das Fest, das die „TAGESRESTE“ feiern, ist einerseits eine heiter spielerische Demontage von Freuds Traumdeutung – und diese Demontage mag aus spezifisch weiblicher Sicht geschehen. Andererseits stehen sie – sich diese aneignend – in nichts Freuds eigener Arbeitsweise nach. Versucht Freud zwar an wissenschaftlicher Nachvollziehbarkeit festzuhalten, so bedient er sich dennoch der Intuition und der Assoziation. Der Aufbau der Traumdeutung ist zunächst auf Klarheit und Systematik bedacht, gerät jedoch schnell ins Erzählerische. Über weite Strecken folgt einfach ein Traum dem anderen.

821 Bezeichnenderweise ist das Wittgensteingedicht das erste, das von der Einleitungsformel – „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“ – abweicht.

822 Wittgenstein 2006a, S. 260.

Die Deutbarkeit an sich und die konkreten Deutungen bleiben jedenfalls fragwürdig, auch wenn sie im Einzelnen faszinierend sein mögen. Die Träume und Deutungen, so eine mögliche Schlussfolgerung, stehen letztlich für sich. Darin haben sie selbstidentisch-tautologischen Charakter – wie der Anfang des Texts: „Sie waren am Ende die Letzten.“ Und eine Tautologie lässt sich nicht deuten. Sie ist, von einem logischen Standpunkt aus, schlicht wahr.⁸²³

Auch in seinen im Vergleich mit den besprochenen Texten aufgebrochenen Strukturen gleicht der Text, dem Traum mit seinen Verdichtungen und Verschiebungen verwandt, dem Fest. Das *Lexikon für Theologie und Kirche* hält fest: „Wie im rituellen Geschehen wird durch Fe u. Feiern in allen Kulturen die ohne sie unstrukturierte Zeit gegliedert durch die aus dem Alltag herausgehobenen Zeiten der Fe u. Feiern.“ Begreife ich den Text als Fest, so rückt ein soteriologischer Aspekt wieder in den Vordergrund. Der Text als Fest vergegenwärtigt das Heil, indem es die Texte von „Kulturbringern“ – jedoch nicht ohne kritischen Unterton oder ohne Weiterführung – aktualisiert. Erneut das *Lexikon für Theologie und Kirche*:

Wie Riten haben auch Fe u. Feiern in der Nachahmung, Wiederholung u. Vergegenwärtigung eines prototyp. Handelns v. Göttern od. Kulturbringern ihren Sinn, wobei dieses heilschaffende ‚erste Mal‘ (der erste Sieg des Kosmos über das Chaos in der Schöpfung, das Herstellen v. Feuer durch einen Kulturbringer, die erstmals vollzogene Aussaat od. Befruchtung) zumeist im Mythos aufbewahrt ist, durch den auch Fe u. Feiern häufig *begründet* werden. Durch diesen explizit od. implizit gegebenen Rückbezug auf prototyp. Heilshandeln sind die Feiern nicht nur Teilhaber an einer sakral begründeten Gemeinschaft, sondern nehmen auch teil an der Vermittlung u. Vergegenwärtigung des Heils selbst.⁸²⁴

Diese festliche Rückbezüglichkeit stelle ich auch in Bezug auf die bereits besprochenen Texte fest. Die Notizen („Taoistische Notizen wurden wichtig, waren aber nur dem sichtbar, der mit dem Paternoster langsam durch die Decke / oder durch den Boden fuhr.“) verweisen meines Erachtens in doppeltem Sinn auf den retrospektiven Aspekt des Protokollierens. Nicht nur liegen die Wurzeln des Taoismus sehr weit in der Vergangenheit, sondern die Notizen erinnern auch an das festschreibende Aufzeichnen. Dieses

823 Vgl. Wessel 1984, S. 58. Dass die Andeutung einer Tautologie zumindest bedenkenswert ist, legt eine ähnliche Passage im Text „GLEICHGEWICHT“ nahe: „Die Labilen sind labil“ (S. 63).

824 Wissmann 2001, S. 1250f.

wird auch explizit genannt, wenn der Versuch auch vergeblich ist: „Als ich den Wind aufzeichnen wollte, schrie das Gerät.“ In dieser Kafkaesken Festlichkeit wiederum erinnert der unvermittelt wie in einem Nachsatz auftretende Diplomat („Groß war das Treppenhaus, sehr groß, wie von einem Schloss / oder einem Diplomaten.“) an den prospektiven Aspekt des Protokollierens. Die Intensivierung findet sich nicht nur in „zu lautem Sprechen“, sondern auch am Ende im „Schmerz“, der eine Verbindung zum Wüten der „AFFEKTLEHRE“⁸²⁵ herstellt. Insofern setzt sich der Text „TAGESRESTE“ auch gleichsam aus Resten der anderen Texte zusammen.⁸²⁶

„TAGESRESTE“ sind also nötig, um (literarisch) schreiben zu können – und „ihr Ausbleiben“ wäre aus dieser Sicht fatal. Texte bilden dann aber auch selbst wieder „TAGESRESTE“. So mögen „TAGESRESTE“, auf den Reim hörend, als „Partygäste“ auf einem Fest erscheinen. Undankbar sind sie vielleicht, weil sie sich kaum vertreiben lassen und so einen autoritären Charakter zeigen. Einzelne Elemente bleiben bis zum Schluss – und tauchen dann in mehr oder weniger kühnen Träumen wieder auf. Erst einmal näher mit ihnen Bekanntschaft gemacht, stellen sie sich möglicherweise als unangenehm heraus, sind aber nur schwer wieder von der Theke weg zu bitten. Diese Feststellung, genauso wie sie sich selbst dem Zugriff entziehen, entzieht diese Partygäste, und darin mögen sie auch undankbar sein, einer eindeutigen Charakterisierung – sie sind einfach da, im Text. Der Text hingegen behauptet gerade dadurch seine Stellung: als Fest.

Protokollieren

Die Entfaltung der vier Aspekte des Protokollierens, wie ich sie eingangs aus einer Lektüre gewonnen hatte, die einen kursorischen Blick auf die *Honigprotokolle* im Ganzen gerichtet hatte, folgte der Übersichtlichkeit wegen vier close readings einzelner Texte. In jeder Lektüre konnte ich mich so auf einen einzelnen Aspekt konzentrieren und versuchen, diesen besonders hervorzuheben. Die letzte Lektüre, mit der ich mich anhand des Texts

825 S. 47.

826 Diese Bezüge kann ich sicher auch in umgekehrter Richtung herstellen. Habe ich den Protokollbegriff einmal in dieser Weise entfaltet, so ist leicht denkbar, dass in jedem Text jeweils alle Aspekte in irgendeiner Weise vertreten sind. Die Auswahl der Texte ebenso wie die Reihenfolge hätte also auch anders sein können.

„TAGESRESTE“⁸²⁷ um den Aspekt des Fests gekümmert habe, legt jedoch nahe, dass letztlich jeder einzelne Text – wenn möglicherweise auch in unterschiedlichem Mass – von allen vier Aspekten geprägt ist. Fasse ich das Protokollieren als bestimmte – und daher wiederholbare⁸²⁸ – Praxis des Schreibens auf, so nehme ich an, dass sich vielfach auch mehrere oder gar alle Aspekte im selben Text antreffen lassen. Bereits „DER SEE“⁸²⁹ war beispielsweise trotz Fokus auf die retrospektive Protokollvariante von einer Intensivierung auf der Ebene der Erzählung aufgrund des Spannungsbogens geprägt, wiewohl dieser Spannungsbogen sich letztlich zu einem Kreis krümmte.

Kann ich das Protokollieren auch wie beschrieben fassen und – im besten Fall – anhand einzelner Texte beglaubigen, so stellt sich mir dennoch die Frage nach einer weiteren Präzisierung dieser Praxis des Schreibens, die sich im Begriff des Protokolls widerspiegelt und ich mit ihm benannt habe. Insbesondere stellt sich mir die Frage nach dem Gegenstand des Protokolls. Die vom titelgebenden Kompositum her abgeleitete Praxis des Protokollierens möchte ich nun wieder auf besagtes Kompositum der *Honigprotokolle* rückführen.

Hat sich mir im Verlauf der Lektüre immer wieder gezeigt, dass intertextuelle Bezüge den Zugang zu den Texten erleichtern, wenn nicht überhaupt erst ermöglichen,⁸³⁰ so weisen besonders die beiden Texte „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁸³¹ und „TAGESRESTE“ einen stark von intertextuellen Anleihen geprägten Charakter auf. Weniger als die „AFFEKTLEHRE“ beziehen sie sich vor allem auf eine bestimmte Quelle. Unter diesem Blickwinkel erscheint mir das Protokoll – die Variante eines Imaginationsprotokolls, das allerdings (ob mit oder ohne direkte Anleihen) mit grösster Wahrscheinlichkeit auf einer vorgängigen (lesenden)

827 S. 57.

828 „Was kommt, nachdem gar nichts mehr geht? Ganz richtig, dann kommt die Wiederholung.“ (Rinck 2017, S. 88) Die Konzentration auf Wiederholbarkeit ist in ihrer pessimistischen Variante demzufolge auch als Strategie zum Umgang mit solchen Situationen der gänzlichen Stagnation zu betrachten. In ihrer optimistischen Variante bildet sie die Grundlage einer erfüllten Praxis.

829 S. 23.

830 In der einzelnen Lektüre bewährt sich demnach Metz' Feststellung, Rincks Poetik sei von einer „Sammelleidenschaft“ (Metz 2018, S. 143) geprägt. In diesem Umstand entdeckt Metz neben dem „Hohn-*ich*“ (Metz 2018, S. 146) eine weitere mögliche Erklärung für den Hohn, der sich, so Metz, oft persiflierend äussert (vgl. Metz 2018, S. 146).

831 S. 11.

Anreicherung der Phantasie basiert, in „DER SEE“ ergänzend⁸³² – als Lektüreprotokoll. Einerseits den Verlauf der Lektüre dokumentierend, andererseits die Lektüre in einer imaginativen Synthese von Versatzstücken interpretierend, sodass nunmehr das Imaginationsprotokoll das Lektüreprotokoll ergänzt, wirkt das Lektüreprotokoll wie ein Beschlussprotokoll. Dieses zeichnet sich durch einen zeitlichen Doppelcharakter aus. Basierend auf einer vergangenen Diskussion hält es fest, was zukünftig zu tun ist. In diesem Sinn – auch angelehnt an ihren allegorischen Charakter⁸³³ – mögen die Honigprotokolle Skizzen noch zu schreibender Gedichte sein.

Da im Lektüreprotokoll jedoch, wie ich festgestellt habe, die Aneignung nicht bloss beim Lesen stehen bleibt, sondern sich in der protokollarischen Praxis selber ausdrückt, erscheint die Lektüre meines Erachtens intensiviert oder gesteigert. Die Aneignung spielt sich dabei auf unterschiedlichen Ebenen ab, die zumindest bei den beiden genannten Texten gleichzeitig bespielt werden. In beiden Fällen ereignet sich die Aneignung nicht nur auf der thematischen Ebene, indem besonders bemerkenswerte Versatzstücke Eingang in den Text finden und beispielsweise als Sammlung von Elementen zu einem Thema erscheinen, sondern sie bezieht die methodische Ebene mit ein, sodass wiederum die Praxis selbst in den Vordergrund rückt. Die Internalisierung der Methode eignet besagte Werke nicht bloss als Wissensbestand, sondern auch als praktische Fähigkeit an. Benjamins Allegorietheorie und Freuds Traumdeutung gleichen sich letztlich darin, dass verstreute Bestandteile, deren Nähe zueinander zwar eine Verbindung, aber keine unmittelbar notwendige oder einsichtige, herstellt, in der richtigen Weise zusammengesetzt bzw. aufeinander bezogen werden können, um an ihre Bedeutung zu gelangen. Die Honigprotokolle machen sich diese Methodik selbst zu eigenen und beziehen sich von Fall zu Fall jeweils mehr oder weniger affirmativ, kritisch oder adaptierend auf diese Vorgängertexte.

Diese Intensivierung erzeugt die Voraussetzungen für eine Eigendynamik, die im Fest gipfelt, das über den bewussten Umgang mit Material und

832 Dass auch im „SEE“ (S. 23) intertextuelle Bezüge eine Rolle spielen und wohl auch die Voraussetzung sind, ist nicht nur nicht auszuschliessen, sondern vor dem Hintergrund der übrigen Texte geradezu wahrscheinlich. Gefunden habe ich sie nicht. Allerdings scheint der Zugang zum „SEE“ im Gegensatz zu anderen Honigprotokollen auch ohne die intertextuellen Bezüge aufgrund seiner Struktur (insbesondere auch aufgrund des chronologischen Fortschreitens und seines stärker narrativen Charakters) leichter möglich.

833 Vgl. „SUFF“ (S. 50).

Methode hinausschwingt, indem sie die blinden Flecken der Lektüre nutzbar macht. Gerade die „Tagesreste“ nehmen im Kontext der beiden Protokollvarianten – Imaginations und Lektüreprotokoll – eine Ausnahmestellung ein, die sich über den Titel erschliesst. Sie sind eine erweiterte Art Lektüreprotokoll, weil ich sie auch so verstehe, dass sie im Gegensatz zur fokussierten Lektüre – materielle – Lektüreste in einer Art – methodischem – Ausnahmezustand amalgamieren. Die „Freiheit der Einbildungskraft“⁸³⁴ fügt, vor dem Hintergrund der aneigneten Methodiken, eigendynamisch Versatzstück an Versatzstück. So betrachtet könnten die Tagesreste, über sich als Fest bereits hinausweisend, auch Partyreste sein. Sie sind dasjenige, was nach einer rauschhaften Lektüre an Unprotokolliertem übrig bleibt. Zusätzlich zur allegorisch auf Freud bezogenen Lektüre drängt sich mir auch ein wörtliches Verständnis der Tagesreste auf. Sie sind dann die Reste eines Fests, sodass die „undankbaren Partygäste“, Restbestände der Lektüre, zu Partyresten mutieren.

Diese doppelte Form der Aneignung bestätigt meines Erachtens die angestellten Überlegungen zum Kompositum Honigprotokolle. Scheint zunächst die materielle Aneignung im Vordergrund zu stehen, die eine Verbindung zum Gegenstand des Protokolls herstellt, so bekräftigt die Aneignung der Methodik die praktische Orientierung des Verfassens von Honigprotokollen. Die Honigprotokolle sind Gegenstand und Praxis. Ich kann sie von ihrer gegenständlichen Seite her bezeichnen, ebenso wie ich sie von ihrer praktischen Seite her beschreiben kann. Dieses Bezeichnen schlägt sich nieder einerseits in Begriffen wie Lektüre- oder Imaginationsprotokoll, andererseits in der Referenz auf Intertexte, sodass letztlich eine Liste von Begriffen und Namen entstünde. Bilden diese Namen Punkte in der Landschaft der Texte, so erweist sich das Lektüreprotokoll bezogen auf die Bienenmetaphorik in meiner Deutung als Honigprotokoll, insofern die gelesenen Texte bzw. einzelne Passagen daraus als Blüten erscheinen. Verstehe ich, nun wieder der begrifflichen Bezeichnung zugewandt, einzelne Honigprotokolle in dieser Weise als Blatt, den angeeigneten Intertexten vorangestellt bzw. -geklebt, so gesellen sich zu dieser wortgeschichtlichen ebenso wie intertextuellen Auffassung des Protokolls weitere intertextuell begründete Protokollbegriffe wie sie in Zusammenhang mit Kierkegaard (Polizei-Protokoll des genauen Beobachters) oder Riding (First Protocol des *Covenant of Literal Morality*) auftauchen. Diese sind nun als Intertexte ebenso gegenständlich, wie sie selbst

834 Menke 2013, S. 88.

wiederum auf Praxis beharren – der Praxis des Beobachtens (Kierkegaard) sowie überhaupt einer veränderten Praxis (Riding).

Scheint die Situation auf der gegenständlichen Ebene soweit nachvollziehbar, so verlangt der praktische Anteil nach einer Zusammenfassung. Mögen die thematischen Besonderheiten und Schwerpunkte von Text zu Text variieren, so hat der Vergleich der genannten Texte „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“⁸³⁵ sowie „TAGESRESTE“⁸³⁶ zumindest eine methodisch-praktische Ähnlichkeit hervorgehoben. Diese Suche nach Ähnlichkeit will ich weiterverfolgen – auch unter Einbezug der anderen beiden besprochenen Texte. Besonders prägnant sind dabei strukturelle Ähnlichkeiten. Bereits „DER SEE“ hat Symmetrien angedeutet, die ich ebenso in den „SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ sowie in der „AFFEKTLEHRE“⁸³⁷ wiedergefunden habe. Bemerkenswert dabei ist, dass diese Symmetrien zu einer Art Gleichgewicht tendieren. Hat „DER SEE“⁸³⁸ das Verhältnis von Subjekt (produzierendes genauso wie rezipierendes) und Text als gegenseitige Angewiesenheit auch mit Blick auf die Frage der Glaubwürdigkeit exponiert, so heben „DIE SCHRECKEN UND VERHEISSUNGEN DES SATAN“ die notwendige, auch sprachtheoretisch bedingte Komplementarität⁸³⁹ von profaner und sakraler bzw. materieller und geistiger Sphäre hervor. Die „AFFEKTLEHRE“ wiederum ist geprägt von einer Gegenüberstellung von Steigerung und Moderation sowie von Sinn und Sinnlichkeit auch mit Blick auf das Verhältnis der Geschlechter.

Besonders die unter dem Aspekt des festen Schreibens untersuchte „AFFEKTLEHRE“ zeigt, dass die Honigprotokolle vielfach eine initiale Setzung vielfach konterkarieren und relativieren,⁸⁴⁰ sodass besagtes Gleichgewicht zum Vorschein kommt. Gerade die teilweise Suspension einer eindeutigen Setzung zeigt „DER SEE“, indem er das Ansammeln unterschiedlicher

835 S. 11.

836 S. 57.

837 S. 47.

838 S. 23.

839 Diese – nun sehr weitreichende – Komplementarität als Struktur fand ich bereits zu Beginn dieses Kapitels im Text „SUFF“ (S. 50) – „Anhand der Protokolle kann das Geschehen, respektive Ungeschehen!, jederzeit rekonstruiert werden.“ – und bestätigt sich nun.

840 Neben Textstellen in *Ab, Das Love-Ding* (vgl. Rinck 2017, S. 25) sowie *Risiko und Idiotie* (vgl. Rinck 2016, S. 208f.) reflektiert unter den Honigprotokollen besonders der Text „LAGE“ (S. 42) das Verhältnis zwischen begrifflicher und poetischer Sprache.

Perspektiven hervorhebt, ohne dass der Text zu einer klaren Pointe, d. h. einer eindeutigen Entscheidung für die eine oder andere Perspektive, käme. Vielmehr endet der Text mit einer Szene der gänzlichen Ruhe, die sich in nichts vom Anfang des Texts zu unterscheiden scheint, sodass auch die angesprochene Statusfrage in der Schwebelage bleibt. Die Anhäufung einer ausreichenden Zahl von Einzelheiten zur Erreichung einer genügend hohen Dichte der Phänomene führt der Text nicht zu einem eindeutigen Wert. Der Grenzwert bleibt unbestimmt. Die Entscheidung zwischen Skizze und Gedicht kann kaum getroffen werden, wenn vorausgesetzt ist, dass die relative Dichte über die jeweilige Zuschreibung bestimmt.⁸⁴¹ Und dass diese relative Dichte ausschlaggebend sein könnte, legt zumindest die drastisch reduzierte Zahl nahe, müssen doch, sofern ich die Honigprotokolle tatsächlich als Skizzen auffasse, 66 Texte zu sieben Skizzen zusammengefasst werden, bevor überhaupt erst die Gedichte in Griffweite kommen. Der Untertitel lautet: „Sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind.“

Dieses auf ein Gleichgewicht bedachte Schreiben finde ich als Struktur auch im exponierten Protokollbegriff. Die im Intermezzo dargelegten Überlegungen zeigen, dass ich das Protokollieren in seiner zeitlichen Struktur gegenläufig verstehen kann. Ein ganzheitlicher Protokollbegriff, der sich nicht bloss auf eine seiner konkreten Varianten bezieht, müsste diesem Umstand also Rechnung tragen. Die prospektive Festschreibung des Vergangenen ist ebenso einzubeziehen wie die retrospektive Festschreibung des Zukünftigen. Finde ich diese bereits dargelegte Struktur in den einzelnen Texten bestätigt, so denke ich den Kreuzungspunkt als Ort des Fests, markiert er doch möglicherweise das Gleichgewicht und damit gelungenes Schreiben. Zusammenfassend, ob nun notwendigerweise unter der Kategorie des Schönen oder nicht,⁸⁴² eine bereits angeführt, aber auch in diesem Zusammenhang äusserst treffende Bemerkung Menkes: „Das Schöne ist

841 Die Unsicherheit dieser Zuschreibung – im Gegensatz zum Untertitel, wo von Skizzen anstelle von Gedichten die Rede ist – hebt bereits der erste Text „UNIO WIESEL“ (S. 5) hervor. Die referierte Aussage – „Wahnsinn wars, als Nadelbäume sich entäusserten“ – mit dem kennzeichnenden Nachschub – „so das Protokoll“ – lässt offen, ob der Text, als erster Text des Bandes überhaupt, lediglich auf ein vorangehendes Protokoll Bezug nimmt oder selbst wieder ein Protokoll ist.

842 Die notwendige Kritik an der Kategorie des Schönen, auch wenn ich rauschhaftes Erleben kaum bezweifeln will, haben Rincks Texte ebenso wie die wiederkehrenden Verweise auf die Poetikvorlesungen von Streeruwitz deutlich gemacht.

nur dadurch und dazu da, dass die Kräfte des Lebens zu Tun und Ausdruck so gesteigert werden, dass sie alles gewöhnliche Maß und Maßhalten überschreiten und im emphatischen Sinn des Wortes *glücken*.⁸⁴³

Das Fest erscheint mir dabei als, wiederum relativierende, Umkehrung des Vorgehens. Fest schreiben erweist sich als Umschreibung. Denn das Fest ist im Zentrum einer Praxis situiert und markiert deren Ausnahme.⁸⁴⁴ Als Ausnahmezustand bestimmt es sich durch seine Umgebung, exponiert also – nunmehr auf einer Metaebene – eine ähnliche Angewiesenheitsstruktur wie ich sie bei den anderen drei Texten gefunden habe. Die Umgebung ist dabei doppelt zu verstehen. Zum einen verstehe ich die „TAGESRESTE“⁸⁴⁵ als Ausnahme vor dem Hintergrund ihrer Umgebung der Honigprotokolle. Zum anderen besteht die Umgebung dieses Fests aus den angeführten Intertexten. In dieser Struktur mache ich die Steigerung, also das feste Schreiben, wieder aus. Erscheinen mir die *Honigprotokolle* insgesamt als Ausnahme innerhalb ihrer intertextuellen Umgebung, so erscheint mir – nunmehr kleinteiliger gedacht – auch das einzelne Honigprotokoll als Ausnahme innerhalb der Umgebung der Honigprotokolle.⁸⁴⁶

Insgesamt erweist sich die Praxis des poetischen Protokollierens dem dargelegten zufolge meines Erachtens ebenfalls als zweipolig. Einerseits ist

843 Menke 2013, S. 50.

844 Das Fest erscheint insofern als dasjenige, was nicht selbstverständlich ist. Dadurch eröffnet sich wieder ein Blick auf die Problematik des (auto-)biografischen Schreibens. Denn die Beschreibung des je besonderen Lebens soll zwar allgemein verständlich sein, muss aber dennoch auf die Besonderheiten dieses Lebens Rücksicht nehmen, um es adäquat beschreiben zu können. Literarisches Schreiben sehe ich als Vermittlungspraxis zwischen diesen beiden Polen (vgl. Schmitz-Emans 1995, S. 20). Darin mag auch ein weiterer Grund für die Sperrigkeit der Honigprotokolle liegen.

845 S. 57.

846 Vor dem Hintergrund der bereits erwähnten Deutung des „Kapitalismus als Religion“ nehmen sich die Honigprotokolle in meiner Lektüre als Korrektiv aus. Sie insistieren demnach auf dem Ausnahmezustand des Fests entgegen der kapitalistischen Tendenz, wie sie Benjamin festgestellt hat, „keinen Tag[,] der nicht Festtag in dem fürchterlichen Sinne der Entfaltung allen sakralen Pompes“ (Benjamin 1985 – GS VI, S. 100) wäre, zu kennen. Der Kapitalismus kennt demnach kein Fest, weil er immerzu Fest ist. Selbstredend hat diese Tendenz sich zwar nicht vollumfänglich bewahrt, aber immerhin zugespitzt, weiten sich doch beispielsweise die Ladenöffnungszeiten immer weiter aus.

eine konkrete Praxis, das Protokollieren, zu üben.⁸⁴⁷ Dieses Üben bildet die angesprochene Umgebung. Andererseits ist das Auffinden von Zusammenhängen auf Intuition angewiesen. Die Intuition erscheint, wie das Fest, als Ausnahme vor dem Hintergrund der eingeübten Praxis. Mit Blick auf die Einleitungssformel – „Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle“ – liesse sich möglicherweise ein Verhältnis von regelhafter Einübung (47) und Ausnahme (19) bestimmen.

Wird das Protokollieren durch die angeführten Überlegungen greifbarer, so impliziert dies gleichzeitig die Rezeption, die von den Honigprotokollen auch verschiedentlich thematisiert wird. Beispielsweise anhand der weltbesten Hermeneutiker deuten die Honigprotokolle voraus auf ihre Rezeption. Besonders signifikant ist diesbezüglich der Text „LAGE“⁸⁴⁸. Denn er suggeriert, dass dieselbe Schwierigkeit, die Ambivalenz von Praxis und Intuition, die für das Schreiben von Texten zentral ist, auch für die Rezeption in der literaturwissenschaftlichen Analyse, die sich selbst wieder in geschriebenen Texten niederschlägt, Relevanz hat: „Die Lage ist verfahren. Muss so nicht auch die Analyse sein, damit sie taugt?“ – In dieser Frage deutet sich die Doppelaufgabe von messerscharfer Analyse und adäquater Abbildung des Gegebenen an. Gerade die Frage, jenseits apodiktischer Forderungen, ermöglicht die Signalisierung dieser Doppelaufgabe, sodass sich die Analyse nicht einfach in die Ausrede der Fahrigkeit wegen der Verfahrenheit des Gegebenen flüchten kann. Aufgrund der Frage bleibt ein Restverdacht, da die Frage ebenso bejaht wie verneint werden kann. Gerade die Erhaltung des Fests ist darauf angewiesen, dass es sich vor dem Hintergrund einer konkreten Praxis als Ausnahme zeigt, selbst jedoch nicht unbedingt zu einer ständigen Praxis gerinnt. Ist jeder Text – an jedem Punkt, in jedem Moment – von beiden, Übung und Intuition, geprägt, will ich die gestellte Frage auch nicht unumwunden entweder mit ‚ja‘ oder mit ‚nein‘ beantworten. Kann die Analyse also nicht einfach nur Mortifikation der Werke sein, indem bestehendes Wissen in ihnen angesiedelt wird, so bestätigen und verstärken gerade die Überlegungen zum Verhältnis der Geschlechter diese Problematik. Denn die Ansiedlung von Wissen droht nicht nur die Texte einseitig festzulegen,

847 Eine bündige Thematisierung und Umschreibung des Übens steht im Text „AKTENRENNER“ (S. 30): „Wir wiederholen das Ganze schon morgen.“ Die Zwiespältigkeit des Übens, das zwar notwendig ist, jedoch keinesfalls eine Garantie für Erfolg mit sich bringt, thematisiert der Text „WOLLEN“ (S. 46): „Sie will alles lernen, sie will üben“.

848 S. 42.

sondern das verfügbare Wissen selbst ist einseitig – gewonnen zugunsten von verdrängtem und unterdrücktem Wissen.

Im Fest dagegen deutet sich – ähnlich wie bei der Skizze – ein Potenzial an, das nicht zu einer ständigen Praxis ausgeschöpft wird. Weder darf das Fest zur ständigen Praxis gerinnen, noch soll es durch die in ihm wirksamen Wissensbestände arretiert werden. Es behält seine Mittelposition. Protokolle sind Rohmaterial, das immer zu anderen Zwecken gebraucht wird. Sie sind – bloss skizzenhaft – kein Selbstzweck. Das Schreiben ist demnach, so könnte gefolgert werden, von seinen Produkten her betrachtet auch kein Selbstzweck. Das Schreiben ist eine vielfältige Praxis, die gegenüber ihren Produkten primär ist, auch wenn es sich lediglich in den Produkten zeigt.

Schluss

Vielleicht ist das Terrain der Gegenwartsliteratur – sowohl die Texte selbst als auch der Zugang zu ihnen in einer *Poetik der Analyse* – nach diesen Seiten nicht mehr so unerschlossen wie zu Beginn. Vielleicht sind die Konturen wenigstens eines kleinen Gebiets dieser Landschaft deutlicher geworden. Und vielleicht haben meine Überlegungen den einen oder anderen Ort verraten, an dem sich Schätze und Köstlichkeiten wie Honig zumindest vermuten lassen. Das will ich hoffen. Und dennoch will ich am eingangs angeführten ‚Ich weiss nicht‘ Eggers festhalten. Ich will konstatieren, dass ich wissenschaftliche *fachsprachen*, um mit Stolterfoht zu reden, eher an den untersuchten Werken erprobt habe, als dass ich sie zielgenau angewandt hätte. Verschöben die Texte allerdings die Art und Weise ihrer wissenschaftlichen Beschreibung auf methodischer und nicht nur auf begrifflicher Ebene, so hätte die Wissenschaft diese Texte wahrhaft ernst genommen.

Besonders das Kapitel zu *nihilum album* legt Zeugnis davon ab, wie ich mir – mit Blick auf das Ganze – einen Zugang vor allem erschrieben habe, sodass auch deshalb kaum die nötige Zeit blieb, vor dem Hintergrund des bereits Geschriebenen mit stärkerem Fokus auf die interpretierende Beschreibung neu anzusetzen. Das ist der Preis meines schreibenden Denkens – und vielleicht schreibenden Denkens überhaupt. Erschreiben und Beschreiben durchdringen sich, was manchen Abschnitten des Kapitels besser und anderen weniger gut ansteht. Bedauerlich ist, dass die Darstellung des Kapitels, die Ausdruck meines Verständnisses von *nihilum album* im Ganzen ist, mein Verständnis wohl nicht immer in der ganzen Tiefe darlegen konnte. So vermochte ich die Überzeugungskraft einer, und das will ich doch behaupten, guten (Darstellungs-)Idee (ihrem Reiz wollte ich mich nicht entziehen) nicht immer voll zu entfalten, was die eingangs des Kapitels gestellten Fragen – z. B.: *Verstellen voreilige Definitionen, die voreilige Anwendung von Begriffen, vielleicht auch den Blick, lenken ihn weg vom Werk – nehmen Raum ein zuungunsten von möglicherweise Wichtigerem?* – nur noch dringlicher macht.

Und an dieser Stelle möchte ich eine letzte Affiliation, die in doppelten Sinn eine Brücke zurück zu den Naturwissenschaften schlägt, anführen. Denn:

Schließlich kann ja ein Mensch und auch eine einflußreiche Gruppe nicht beliebig viel auf einmal tun, und es ist besser, wenn man sich mit einer Theorie

beschäftigt, für die man sich interessiert, als mit einer, die man langweilig findet.⁸⁴⁹

Feyerabend, zunächst selbst Naturwissenschaftler, verweist auf das explizite Interesse an Theorien, das aller Arbeit vorausgehen sollte, was mich nicht nur zurück zur Evolutionstheorie bringt, sondern auch zur besagten Darstellungsidee, deren Reiz ich mich genauso wenig wie dem Reiz der Evolutionstheorie entziehen wollte. Und einem solchen, zugegebenermaßen subjektiven, Reiz zu folgen, entspricht vielleicht nicht immer einem wissenschaftlichen Gebot zur Objektivität und den gängigen Gepflogenheiten einer Disziplin. Sicher ist, dass das Risiko solcher subjektiven Reize zumindest am Anfang gross ist, wenn die angerissenen Überlegungen noch nicht die Zeit hatten, durch reifliches Überlegen zu beurteilbarer Klarheit zu finden. So habe ich nicht nur *fachsprachen* – aus so unterschiedlichen Bereichen wie Biologie (Gould) und philosophische Ästhetik (Menke) – an den Werken erprobt, sondern auch Darstellungsvarianten.

Es bleibt mir zu konstatieren: Im – manchmal vielleicht auch zu verspielten – Schreiben selbst gelangte ich zu einem Verständnis – vor allem von *nihilum album*, aber auch von *fachsprachen* und *Honigprotokolle*. Ich habe mir – den Leitgedanken des eingangs beschriebenen Denkmodells im Hinterkopf – hauptsächlich einen Weg durch diese Landschaft gesucht und diesen dokumentiert, sodass im besten Fall Gebiete für gezielte Fragen ersichtlich werden – und Antworten sich aufdrängen, die vielleicht manches, was ich darzulegen versucht habe, revidieren werden. Im Sinn dieses Wegs und seiner Dokumentation hatte ich eine Methode. Ich hatte aber keine Methode, wenn damit die systematische Anwendung bestimmter Regeln der Lektüre oder das Operieren mit einem bestimmten Satz an analytischen Begriffen gemeint ist.

Nicht zuletzt präsentierten sich mir die Werke zu unterschiedlich, um sie als Ganze, wie ich sie aufgrund ihrer Eigenheit in den Blick nehmen wollte, einer einheitlichen Methode zu unterwerfen. Die inhärenten Bezüglichkeiten zwischen den Texten beispielsweise erwiesen sich bei Rinck als besonders komplex. Und neben den Bezügen unter den einzelnen Honigprotokollen selbst, stellten die Texte Verbindungen zu älteren Texten her, die nicht nur für das Verständnis der *Honigprotokolle*, sondern überhaupt für einen Zugang zu ihnen unabdingbar schienen. Sowohl bei Stolterfoht als auch bei Egger war dies nicht im selben Mass der Fall. Obwohl auch da intertextuelle Bezüge eine Rolle spielten, waren die Texte dennoch leichter aus sich selbst

849 Feyerabend 1986, S. 48.

heraus zu verstehen. Dominieren bei Egger die Binnenbezüge innerhalb von *nihilum album*, die eine grosse innere Komplexität erzeugen, so ermöglichen mir auch Stolterfohts *fachsprachen* eine stärker formal orientierte Herangehensweise. Herangezogene Versatzstücke brauchten, wie ich meine, nicht unbedingt kontextualisiert zu werden, auch wenn ihre Kontextualisierung – innerhalb eines Gedichts, innerhalb der *fachsprachen* und innerhalb der Literatur überhaupt – einen Mehrwert verspricht, sondern ich konnte sie als klanglichen ebenso wie semantischen „Fetisch“⁸⁵⁰ auch einfach für sich betrachten und sie zueinander in Beziehung setzen. Aus diesen Eigenschaften der untersuchten Werke ergaben sich unterschiedliche Vorgehensweisen, sodass sich bei Rinck und Stolterfoht – eher konventionell – von einzelnen Gedichten eine allegorische bzw. über die vier Fachsprachenbände hinweg eine sukzessive und bei Egger – eher unkonventionell – eine strukturelle und bei Stolterfoht eine sukzessive Lektüre aufdrängte.

Weniger hatte ich also, und so ist diese Arbeit auch Ausdruck eigener und sachlicher Heterogenität, eine einheitliche Methode. Vielmehr hatte ich im beschriebenen Denkmodell einer gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität schlicht einen Orientierungspunkt. Einen Orientierungspunkt, der mir das Erkennen der Phänomene, wie Zanetti es angeführt hat,⁸⁵¹ erleichtert, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht hat. Ein Orientierungspunkt, der mir immer wieder vor Augen führen konnte, wonach ich suchen wollte. So hatte ich zwar im Allgemeinen vorgegeben, wo und wie ich suchen würde, ohne jedoch im Besonderen zu wissen, was ich vorfinden würde. Im Ganzen war gerade aufgrund der Fokussierung auf das Ganze das Thema gegeben. Die Ausprägung im Einzelnen – *fachsprachen*, *nihilum album*, *Honigprotokolle* – blieb zu erkennen und bisweilen, wie ich oben bereits gesagt habe, vielleicht sogar mehr zu er- als zu beschreiben. Und so habe ich einleitend auch keine spezifischen Fragen gestellt, deren Beantwortung nun abschliessend anstünde. Ich will an dieser Stelle also kein Fazit ziehen – und schon gar kein Fazit hinsichtlich der untersuchten Werke als solcher. Ich scheue mich ohnehin davor, zu sagen, es verhalte sich mit diesen Werken eindeutig so und so. Auch will ich diese Werke zu diesem Zeitpunkt weder historisch einordnen, noch einzeln oder zusammen mit einem kategorisierenden Begriff belegen, auch wenn die Versuchung eines griffigen Titels für dieses Buch – Populationen – Zeit-Räume – Protokollieren – natürlich Begriffe suggeriert. Denn vielleicht ist mir eine jeweils

850 Stolterfoht 2015b, S. 21.

851 Zanetti 2010, S. 16.

kohärente Beschreibung der Bände gelungen, auf welcher eine genauere begriffliche Fassung bauen könnte. Vielleicht habe ich aber auch nur Aspekte gesammelt. Und so weise ich lieber erneut auf Rincks Überlegungen zum Verhältnis von begrifflicher und poetischer Sprache hin. In *Risiko und Idiotie* schreibt sie: „Was wäre demnach ein Begriff? Eine Rast, für einen Moment das Ende der Eile [...]“. Rast ist auf der einen Seite unumgänglich – Vorausgabung bedrohlich:

Doch auf der anderen Seite wird es sich als günstig erweisen, das Eintreten einer begrifflichen Rast so lange wie möglich hinauszögern – im Sinne einer Verdichtung der Phänomene und Erhöhung des Anteils der Einzelheiten innerhalb der sprachlichen Versammlung, die der Begriff (das heißt, die seine Setzung) ist. Lassen Sie uns das Sammeln noch fortsetzen, bevor wir allen sagen, worum es sich handelt [...].⁸⁵²

Sammeln wir also – das methodische Credo Darwins: „Cumulate, cumulate, cumulate“⁸⁵³ – ohne Hast weiter. Denn kaum ist klar, wann des Sammelns genug ist. Sicher scheint mir dennoch, dass der Sättigungspunkt hinsichtlich der untersuchten Werke noch längst nicht erreicht ist. Vielleicht wird es aber nie genug des Sammelns sein, wie Stolterfohts demokratisches Nichtverstehen, das ich als Suspension des Verständnisses *ad infinitum* deute, nahelegt.⁸⁵⁴ Seine Möglichkeit zur handelnden Setzung, welche die Verlegenheit des unendlichen Sammelns (der unendlichen Verständigung zum Handeln) umgeht, findet er meines Erachtens jedoch auf formaler Ebene in der konsequenten Form der *fachsprachen*. Und diese Möglichkeit zur Handlung weist, entgegen der anfänglichen Fokussierung auf das Artefakt, wieder auf die Praxis hin, mit der das Kapitel zu Eggers *nihilum album* endet. Eine künstlerische Praxis aber, die sich – bei Rinck genauso wie bei Stolterfoht und Egger – je auf ihre Weise vornehmlich mit den Rahmenbedingungen des Handelns im Allgemeinen beschäftigt, um das Handeln selbst im Besonderen offenlassen zu können.

Abschliessend will ich noch einmal auf die aufgeworfene Problematik der gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität zurückblicken. Ich will das in ähnlicher Weise tun, wie ich das in der Einleitung schon gemacht habe. Ich möchte in Anlehnung an die untersuchten

852 Rinck 2016, S. 208.

853 Gould 2002, S. 95.

854 Vgl. „Poetologischer Exkurs: *Ammengespräche* („Realismus zweiter Ordnung“)“ und „Poetologischer Exkurs: Wurlitzer Jukebox Lyric FL“.

Werke einige weiterführende Gedanken – nunmehr mit stärkerem Fokus auf die Praxis – skizzieren. Ich glaube nach den Kapiteln zu den einzelnen Werken davon ausgehen zu können, dass sich alle drei mit dem Problem einer gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität befassen. Kurz will ich zusammenfassen, wie ich das im Einzelnen sehe. Bei Stolterfoht finde ich eine Diskontinuität in der Erscheinung (Strophe, Gedicht, Gruppe, Band, Serie) und eine Kontinuität über die Bände hinweg. Bei Egger finde ich ein paradigmatisches Durchspielen dieser gegensätzlichen Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität sowohl im formalen Aufbau von *nihilum album* im Verhältnis des einzelnen Vierzeilers zum Band insgesamt als auch anhand unterschiedlicher Themenbereiche, wie ich sie in den einzelnen Elementen aufgezeigt habe. Bei Rinck mache ich einerseits Kontinuität in der Praxis des Protokollierens im Allgemeinen und Diskontinuität in den unterschiedlichen konkreten Ausprägungen im Besonderen aus. Und andererseits erkenne ich Kontinuität in der geübten Praxis und Diskontinuität bezogen auf den poetischen Einfall: Die Suche nach einem prekären Gleichgewicht zwischen Übung und Intuition (Rinck) oder von Wiedererkennung und Überraschung (Stolterfoht).

Den Anteil der Übung an dieser Bewegung, der sich auf unterschiedliche Weise – aber meines Erachtens besonders in formalen Aspekten – ausdrückt, rückt – vielleicht etwas überraschend – auch das poetische Schreiben in die Nähe eines Automatismus. Natürlich werden Gedichte von Menschen geschrieben, die sich mehr oder weniger bewusst ein Vorgehen zurechtlegen. Mit der Zeit und durch beharrliches Beibehalten kann sich dieses Vorgehen aber auch verselbständigen, sodass es zwar – selbstredend – immer noch an Menschen gebunden bleibt, aber sich wie von allein ergibt: Eggers in verschiedenen Büchern wiederkehrende Vierzeiler, Rincks Internalisierung der Methode und die Selbstkonditionierung Stolterfohts. Letztlich behauptet wohl jede poetologische Lektüre so etwas. Denn die Poetik müsste etwas Textimmanentes sein, das Texte selbst zur Darstellung bringen – gewissermaßen personenunabhängig. Und umgekehrt müsste sie als beschriebene Poetik, als festgelegtes Verfahren sozusagen, auch genauso personenunabhängig erlern- und anwendbar sein, indem sie vielleicht die Basis bildet, auf welcher der poetische Einfall überhaupt gedeihen kann, oder indem sie den Hintergrund bildet, vor dem der poetische Einfall erkennbar wird.

Gerade Rinck hat im Rahmen meiner Untersuchung das Korrektiv zur formalen Strenge, die ich als Ausdruck eines solchen Verfahrens begreife, hervorgehoben. Für das poetische Schreiben – zumindest in einer bestimmten Ausprägung – ist, wie ich meine, eine stabile Praxis gleichermaßen

Produktionsbedingung wie es die Modifikation dieser Praxis ist. Die jeweilige Gewichtung von Kontinuität und Diskontinuität nunmehr innerhalb der Praxis erscheint als zentrales Problem. Die Rhythmisierung des Wechsels zwischen einem kontinuierlichen Festhalten an Vorgaben und dem diskontinuierlichen Modifizieren dieser Vorgaben. Und damit verbunden vielleicht die kurz erwähnte Theorie des *punctuated equilibrium*, deren Bewegungsrhythmik der „intermittierenden Rhythmik“⁸⁵⁵ bei der Beantwortung „der Frage der Darstellung“⁸⁵⁶ vielleicht nicht unähnlich ist. Und so komme ich am Ende wie in der Einleitung mit dem Lebensbegriff zu einer zweiten Einführung mit Benjamin. Entgegen der anfänglichen Fokussierung auf das Werk als wahrnehmbarer Niederschlag der Praxis will ich endlich einen Primat der Praxis behaupten. Ihr gegenüber erscheint das Werk lediglich als Reflexion, auch wenn dieses leichter – oder überhaupt – zu beschreiben ist. Die Praxis selbst scheint entrückt zu bleiben – sie ist kaum zugänglich.

Aber um auf die zu Beginn gestellte Frage zurückzukommen – und so hatte ich doch eine Frage: *Wozu* das Ganze? – Ich habe versucht, eine mögliche Variante der Beantwortung bezogen auf die untersuchten Werke zu skizzieren. Der Begriff des *punctuated equilibrium*, auch wenn er einem anderen Wissenschaftsbereich entstammt, mag in seiner abstrakten Fassung das allgemeine Gebiet einer Antwort bezeichnen. Er redet von einem rhythmischen Gleichgewicht, das ich auch bei Rinck vorgefunden zu haben glaube. Antworten im Besonderen geben aber die untersuchten Werke selbst: das *branding* bei Stolterfoht, die *Verortung* bei Egger und das *Fest-schreiben* bei Rinck. Diese Antworten will ich, genauso wie das *punctuated equilibrium*, als Denkanstöße begreifen. Denn mit meinem Blick auf das Ganze und der Frage nach dem *Wozu* bin ich immer noch zu weit weg von den Werken, um sie genau genug beschreiben und allenfalls begrifflich fassen zu können.

Mehr noch als auf diese möglichen Antworten weist die gestellte Frage aber auch auf ein Problem hin. Sie reicht über den Standpunkt ihrer Artikulation hinaus. Gerade das Ganze unterliegt einem besonderen – und bestimmt auch berechtigten – Bewährungsdruck, sodass die Frage nach dem *Warum* angesichts des Ganzen weit weniger zwingend erscheint als die Frage nach dem *Wozu*. Aber sie betrifft gerade nicht die Gegenwart, denn sie richtet sich auf ein Ziel danach. Sie richtet sich auf die Etablierung und die Legitimierung einer Praxis, die sich erst an der Zukunft – und so will ich an Dougal Dixons *After Man – Zoology of the Future* erinnern – bewährt. Erst dann

855 Benjamin 1974b – GS I.1, S. 208.

856 Benjamin 1974b – GS I.1, S. 207.

wird sich ihr Sinn oder Unsinn herausstellen. Zur – entschiedenen – Beantwortung dieser Frage müsste ich mich also wieder von den Sachen wegbegeben. Wollte ich nicht einfach auf die Zukunft warten, sondern diese auch *gestalten*, so führte die Beantwortung dieser Frage – vielleicht über das *punctuated equilibrium* mit seinem Rhythmus, und dies ist im Gegensatz zu den angeführten Analogien der einzige echte Import aus der Biologie, den ich zu bedenken geben möchte – wieder zurück zu theoretischen Überlegungen, wie ich sie in der Einleitung skizziert habe. Mit Sicherheit führt sie aber weg von einer Literaturwissenschaft, die sich ausschliesslich an ihren Untersuchungsgegenständen orientiert, die höchstens in der Gegenwart und ansonsten mehr oder weniger weit in der Vergangenheit situiert sind. Denn vielleicht regt sich auch in der Literaturwissenschaft der Wunsch von Rincks Honigprotokollen: „Sie wollen in die Zukunft weisen. Sie sind es leid, immer nur zu beschreiben, was passiert ist.“⁸⁵⁷ Vielleicht ist also eine Wissenschaft denkbar, die sich diesem Wunsch anschliesst.

Zur Beantwortung dieser Frage – *Wozu* das Ganze? – müsste ich also den vermeintlich sicheren Boden einer bekannten Literaturwissenschaft und ihrer – schon existierenden – Gegenstände noch entschlossener verlassen, als ich das mit meiner zukunftsorientierten *Poetik der Analyse* getan habe, indem ich mich unerschlossenem Territorium – eben Gegenwartsliteratur – zugewandt habe. Ich will dieses Buch deshalb ebenso mit diesem Ausblick – wissenschaftlich redlich – beenden, wie ich mit ihm zum Weiterdenken – vielleicht auch auf andere als die bekannte wissenschaftliche Weise – einladen möchte.

857 S. 56.

Anhang: Aufschlüsselung der Tracks auf der *nihilum album* beigelegten CD

Track 1 (23):

Spur 1: 7.1: 7-9 / 7.2: 4,7,9 / 7.5.7 / 7.1.4 / 7.3.8. / 7.5.8 / 7.4: 1,6,7,10 / 7.5.10 / 7.6: 3,4,8,10 / 7.7: 2,1,3,

Rauch-Haar- Hafergras- Fluren versilbern.	Was ist das für ein Plapperding überm Zwinker-Kinn und pustet?	Ich soff fast von der Lauge, das Abwaschfaß-Wasser zischte.
Krumm- Hanf- Ahlen am Wegrand.	Ein Stimm-Sprung <i>in die Furcht- Jodeln</i> mit Klopff-Pfiff	Spülkringel triebsehn im Flußsud der Abtropfröge.
Morgen um Morgen griff ich zum Kuhhorn- Griff der Zutür.	Unter dem Horch- tram Balken die zwischen Zittertrespen	Birken, und die Fichte bricht (barst) zu Harz.
Sprenkel't- und Teufel- Felle trat ich so tot.	Da ist ein kahler Uferabgang-Hang-schräg da.	Ein Schiff flutscht Bugholz in glitt'sch- Splitter-Schuppen.
Lerchenschwänz't gespaltene Schnurr-Bärtchen mit Gestalt.	Mein Nähzeug- Beutelchen verzwirnt in Wimpeln.	Glänzende und rotschimmernde Ahlkirschblätter rascheln so.
Stromaufwärts <i>untertauchten</i> ⁸⁵⁸ Ruder, die Flügel der Vögel.	Die bunten Hefe-Brötchen brennen und verkohlen.	Mein Zelt ist von Wurmfallen überzogen, die Sterne glimmen (fast immer).

858 kursiv-fett: Abweichungen.
unterstrichen-leer: fehlende Zeile
unterstrichen: neuer Vierzeiler
fett: amalgamierte Vierzeiler

Glutpuppen-
lieder wulsten
Augen (und atmen
saugstechenden Rauch).

Fingerlange
Männchen stützten
Himmel um Himmel
daumenlang.

Raben
ohne Schnabel
Ammern
und Adler.

Ein Napf
aus Baumknollen
woran Fruchtsack-
Tressen hängten.

Wie die Pilze
zitzten
Füße
die Flügel.

Track 2 (21/1)

Spur 1: 11.18.1

Bin ich ein Narr? närrisch?
Wenn der Tod von Gott
nicht kommt, stürbe
ich in Not.

Spur 2: 7.7.8 / 7.8: 8,10 / 7.9: 3,4,9 / 7.10: 6,10 / 7.11: 2,4,6,10 / 7.12: 1,4,7,9,10 / 7.13: 5,7,8 / 7.14.10

Eine krumme,
krumme Lärche,
und Taumelmelde
Hufmulden der Alm.

Unter fünf
Klafter-tiefem Wasser
verhockt
ein Pfeilfisch.

Nüstern-Bisse,
die Schwimmkämme
der Schäl-Schwamm-
Fische quappten.

Hemd-Fretchen,
wie Weißzobelzeuge zogen
zwischen Hütten
so Schiebekohleschlitt'.

Mutterdick,
die Tochter
kocht ein,
das Schürttürchen pfaucht.

Wenn Wind ist
biegen sich
die Bäume
zum Gebet.

Zwischen
Fessel und Schnurgarn
Messern diese
Strick-Zwirnrieme.

Latten-
Zaunsiebe
Bootsform-
Bäume (kentern).

Das Pferd
nickt und nickt
zur Tränke
in Regentröge.

Ein Fellpelz
trabt um Gegenden
das Zelt, die Spänchen
sind bekloben.

Aus hohlem
Wollbaum flocken
Flitternüsse
aus und fliegen.

Klaff-
Kahnrueder,
Dinge und
Inseln im Fluß.

Schnabelbohnen Hopfen Zirbeln Mohnnüsschen am Himmel.	Krasseln <i>und Bautcken-</i> Beeren jetzt Him Brom Dalm.	Pinselmoos- Borsten Ästen Korallen-Plagmase Moderstrecken.
Im Fluß trieben Ast-reich Klötze zu Flösz.	Oder Moger, Mauke, Mocken. Ich übe Schwersprechen und Schimpfen.	Handhamen pinkepank dengelten Sensen Schmiede die Stichel.
Schlafkirschen pflocken zwischen Farn- und Rhabarber-farben.	Stollen, Ofen-so <i>Moos'ette Dampf-quasi</i> Schwaden-Risse Grubenluftgifte.	Mein Geh- Stock ist und nickt als darmloser Kerl.

Track 3 (19/3)

(Die Nummerierung ist bei der Beschriftung im Buch vertauscht: 3.1=3.2)

Spur 1: 7.16: 4-7 / 7.17.6 / 7.18.8 / 7.19.1 / 7.24.1 / 7.21.1 / 7.24.3 / 7.19.6 / 7.20: 3,4,6,2,7 / 7.22.2 / 7.20.8 / 7.17.8

Mit Schnuppertuch Wolken und Schmutz tanzen einander.	Kalmick-Zwillich- Latz- Kappen- Mütze und Stutzer.	Mutter nahm mich überallhin mit, da sie Weizen worfelte.
Ich stütze den Himmel und zerkrümelte zu Zwieback.	Vom Ofenrotz Drompt- kulmen die Kamienken.	Ich tastete ins Hand-Faß aß Honige aus Waben.
Zwischen Feuer und Kessel leckt und kocht Schaumwasser auf.	Ein lustiges Schöpfgefäß tanzt hinten hin und vorher hervor im Boot.	Ich schlief in der Korndarre zwischen Moosrädern quer-Beet.
Die Tür, die Tür der Hütte brüllte Kuh-Kutschen.	Das Getreide steht in Puppen und stellt Ähren auf.	Ich stell die Manngarben auf, Schlafstroh, die Getreide-Häufen Harfen.

Tagelang
sah ich nichts
als Wüste
wie anderes Land.

Nach Tagen überschritt
ich einen Silberpaß, viele
kleine Berge,
auf denen Schnee lag.

Wirf den
Schwimmstein
ins Wasser,
es wird geschliffen.

Ich kam
an eine große Straße
und verließ sie
wieder.

Wir schlugen uns
durch hohe Gräser
und stiegen auf
kleine Hügel.

Ein dem Fluß
entlangezogener Kahn
zieht
den Fluß entlang.

Es waren Gletscher-
*Lachen, überall lagen Wasser-
Schär-Wannen auf dem Fuhrweg,*
das war gut

Spur 2: 1.25.3 / 1.17.5 / 1.18.7

Soll ich waten
oder schwimmen?
sprechen mitten
ohne Lippen?

Lieber laß uns singen,
asl Unsinn tun,
Bolde
trunken und Dummchen.

Schau,
Pflaumen-
margen-
röschen.

Track 4 (17/5/1)

Spur 1: 7.18.4 / 7.21.6 / 7.15.1 / 7.18.7 / 7.21: 8,10 / 7.22.10 / 7.23: 1,2,8,9 / 7.24: 9,8 / 7.25: 1,3,4,5

Ein Span-
Stein-Tüpfel-
Haufen
Holz.

Was ist das
in der Kuh
als Schaf
Stiefelschaft?

Auf meiner Lippe
geschnitten
blühte
Biß-Salz.

Ich schnitt
Lackkacheln
in Fugengips-
Formen ohne Ton.

Ich holte langes Gras
vom Äsfeld
und legte es Ziegen
auf den Rücken.

Es rischelt,
raschelt (und
klackt)
fallende Blätter.

In den Laß-
Gärten grub ich um Fels-Pilz
und barst
nach Erd-Wurz-Früchten.

Dreimal
ging ich fort: einmal
früh, und zweimal
kam ich wieder.

Schnüffel-Fell-Trüben
und im Finsern
glimm'ben
Pilze.

Um die Zirbel
ringeln sich
Ast-schab
Schlangen.

Zwischen Himmel
und mir stob
ein Mehlsieb
Gripsries-Graupen.

An einen Nagel
kann ich nicht hängen das Ei,
und Feder nicht werfen
übers Dach.

Das Boot
meines Vetters
klappert
im Moorbruch.

Wir haben nicht
übertrieben viele
lustige Stieglitze
gesehen.

Die Schwimm-
Dünen
verschwinden,
Pininen sinken ins Meer.

Ich singe
und sehe die
Windschirm-
riesendisteln nicht.

Felber
wispeln
die Knicks-Pfiffchen
Ast-Schnitz.

Spur 2: 1.4.5 / 1.9.1 / 1.11.2 / 1.14.2 / 1.11.1

Ist mein Summen
unschön? sind
Wolf und Vogel
Beutel-Puppen?

Ich spann den
Kläffer ein, den affigen
Wundbock-Hund
am Schlotter-Fuß.

Ich habe vier
und fünf Füße
im Eis, und fünf nur
vier kleine Hufe.

Plitsch-Tatz
wat-barfüßig
grätschte Klopffholz
Mützen ohne Kopf.

Mach mir
Tulpen eine Schaukel,
lauter Flirren
und Puppeln.

Spur 3: 3.8.10

Ein
ein ganz
ganz weißes
Ei.

Track 5 (15/7/3)

Spur 1: 7.28.9 / 7.29: 1,3,7,8,9,10 / 7.30: 3,4,6,8,9 / 7.31: 1,2 / 11.2.5

Vor Wochen zog ich in großer Reuse <i>einen ersoffenen Otter aus dem Garn</i>	Der Wipfel der Klatschbirke libbt sich die Rotz- Zungen zu Topf.	Kupferpappeln büzeln Kopf- moosstill gerottete Tritte.
Über blauen Wulst Wickenblüten Schirme der Sumpfwolfsmilch.	Im Ofen sotten drei <i>Bast-Fladensterne</i> zu Brei.	Wurf- wurzeln verschränkte Erdstellen.
Aber die Edelbucht ist leer; ein Einsvogel, schrill- Rufe blakend.	Ein Bucht- Wald mit unter- waschenem Ufer wirbelte Nebel.	Da strotzen vor Blüten krause Birken und Ellern.
Gras aß ich, und mein Gebiß war stumpf, und Sand- <i>zerfetzt von Sensen.</i>	Ich schlief bis es hell wird, denn jetzt ist es sieben (und bald acht).	Betölpelte Schwimm-Vögel mit Lamellen- und Schnabelfußbruder.
Ich sitze wie ein Pfahl auf Brett-Tennen schwarzem Rußfilz.	Meine Hütte ist <i>aus Rob-Pinien-Spanten</i> Heidschollen bedeckt, Mond flutete durch Fugen.	Ich war ein grüner Zweig, bewohnt von grünen Spechten, die jegte ich verliebt.

Spur 2: 1.6.1 / 1.24.3 / 1.1.3 / 1.2.1 / 1.9.2 / 1.2.2 / 1.19.1

Diesen Weg ging ich am Morgen und diesen gegen Abend.	Ich liebt es, den Apfel in der Hand zu drehen, zu zu – drehen.	Kommt ein Boot mit fünf Köpfen; brüllt die Kuh blökt das Lamm.
Es geht, und geht (das Rutsch-Schiff) und hat doch nicht Spur.	Neun Ströme bin ich hindurchgeschwommen den zehnten auch tauchte ich.	
Pfiff ich, ein Taufhuhn Kälte Schischlick <i>zu Schlimmer.</i>	Ich riß Linden- Blätter, rupfte Sprossen den Holunder, und buk davon.	

Spur 3: 12.5.2 / 3.5.5 / 3.10.9

Diese die
Mutterwutblumen-
Wiese
in Erinnerung.

Schlitten-
Schiff
durchschnittene
Tiefe.

Meine Augen
sind
voll,
ich will schlafen.

Track 6 (13/9/5)

Spur 1: 7.31.: 5,6,7 / 11.1: 1,9 / 11.2: 2,6,7 / 11.3: 7,8,9 / 11.4: 3,7

Im Tellerteich
platscht und
klatschschaum spritzte
der Lipp-Fisch.

Dass wenn Pfosten
mitten im Schober
standen als
Stange zum First.

Ein Weg
von der Breite
einer Flunder,
Schiffsszieherpfad.

Gewirrt Kletten
Disteln
Klebkraut
und Nesseln.

Ich käute
Datteln aus dem Saum-
Tuch und erstickte
am gestickten Kragen.

Das knarrende Labbern
der Brunnenräder
und das Sirren
der Kübelseitrollen.

Im Flintkies
macht der Bach
Knick auf Knick
und zu Ecken.

Es ist
ein wunderbares Land,
in das wir
eingetreten sind.

Die Riffstein-
Krusten und
Schieferplatten
versteinerter Bäume.

Der Boden
klafft (ein)
und weicht
Schritt-tief auf.

Hinter den Gärten
flattern die Ölweiden-
Zweige und verzitterten
zu blättchen-fetten Kraut.

Ich schlief
wirren Schlummer,
die Lampen-
Girlanden blumen.

Legt mich betrunken
auf den Bauch,
da ich zauderte
so zu sterben.

Spur 2: 10.29: 1,2 / 10.28.4 / 11.30: 7,8 / 12.28.10 / 9.1.5 / 9.5.3 / 12.30.2

Ich will
aus den Händen
trinken und
schlüpfen nach Luft.

Der Kies
knirschte
meine Tritte
trappelten verstohlen.

Ich verstand die
leere Tiefe
der Meere nicht,
das tobende Schiff.

Und zwischen
den Lippen
Perlen
die edlen.

Nichts
ist wie immer
zerflappt,
in glasender Luft.

Bin ich, als Wadenboot,
nicht Schleppfuß
rudern
am Schwimmen?

Jetzt tanzen
winzige, blasse
Puste-Flugsamen
in Linien.

Das Boot
schwimmt als
Schwan
(es schwankt).

Die wie Pfoten
roten Tropfen
umklammerten
Felsen.

Spur 3: 4.21.10 / 4.22.5 / 4.19.5 / 6.18.4 / 4.22.8 /

Die Axt sitzt und hat
keine Schatten
nur taglangen
Klang.

Hurnigeln, die
im Rauhreif Glutweiß-
Trauben gereiften
Eisbeeren.

Wirf du einen Blick
zum Himmel,
die Sterne
sind verschwunden.

Ich wälze mich
wie Würfel
am Spielbrett
der Mühle.

Fluß-
Fell
Zobel
Wälder.

Track 7 (11/11/7)

Spur 1: 12.14: 1,2,3,4,5,6,8,10 / 12.15: 1-3

Herdsel bin ich nicht, hiesig ist im Zuber, und Trempe-Butter.	fuseln und Vlies durchwakte Wasser, aber nichts troff (nichts).	<i>Milemale</i> , ungeliebt welkten wir, selten, daß ein Schwimter ertrinkt.
Pranken, Kappnaht krank bin ich und Dürzwirn frauchte Kaudern.	Mein Treßhaar wächst und weckt mich, so daß ich's zotten kann und kämmen.	Wind- hosen sind (und meine Tüllen) von gewürfeltem Zeug.
Vierzig Zelte, die die Zinnsoldaten Wimpern im Sand.	Im Wasser abwärts rinnten Gänse, die schwimm'ben Spülkielpfoten uferten zu Fluß.	Auf der Straße bellt ja doch der Hund, nicht jemand kommt und trenselt.
Wimpern, die im Sand verglipften, Lamellen- flimmer fasten von Unverstand.	Ertrinken Schwimmer in Mündchen – mögen Klee ihre Wege sein.	

Spur 2: 11.4: 8,9 / Alle miteinander haben nicht für mich einen und dieselben Namen / 11.5: 1,2,6,8,9 / 11.6: 2,4,5

Laß die Axt am Weg zurück und faß die Äste der Alber selber.	<i>Im Birkenwipfel sitzen Dohlen, zwei und zwei</i> als Paar und die Zaun- Pfoften sind auch eins.	Wie ein Garn- knäueln wirbelte das tote Tier unflugs <i>aus der Zirbelkiefer hervor.</i>
Ich hüpf in die Gabelung der Pappel als Keilspalt.	Ich habe mit Pappeln geheizt daß es gut brennt es brennt so sehr ich kann gar nichts tun.	<i>Und die Wach-Hunde knurren in Wipfeln</i> der Zirmannen-Marder die Antennen an.
<u>Alle miteinander haben nicht für mich einen und dieselben Namen.</u>	Ich, ich singe, ich, ich rede.	<i>Beide eingenähte</i> Beinlingsstiefel zog ich mit Wolle über Fuß-Waden.

Ich bin ein Mann,
dieser Mann wandert
zwischen sieben Bäumen
nie in sieben Jahren.

Nach meinem Tod
läuft
ein buntscheck-Specht
im Dreieck.

Spur 3: 4.2.7 / 4.5.1 / 4.7.7 / 4.16.10 / 4.17.5 / 4.16.9 / 4.17.7

Brettschneeschuhe
schwern
um die Wette

Ich stütze mich
auf die Spitze
vom Paddel und sprang
an Land.

So groß wie
eine Hausmaus
mit Schnauze
war ich schon.

Wie die fliegenden
Dolche inmitten
lichem Wasser
tropfen vom Baumast.

Warum fiel
mein ins Wasser gefallener
Arm klatsch-Hand
ins Wasser?

Kleiderraben
robben
und umflossen
Inseln im Eismeer.

Wenn ich allein wär
mit meiner Axt, briet ich,
Beute und Beil, ganz
funkenlos am Feuer.

Track 8 (9/13/9)

Spur 1: 11.6: 7-10 / 11.7: 1,2,3,5, 10

Ob ein Zweisig
auf den Felber-
Zweigen
der Ölweide sitzt?

Vom Meerlärm völlig
ungeschreit' hing
in den Seilen
ein so guter Fang.

Sah ich irgend
etwas oder nicht,
auf diese Sprießeln
will ich klettern.

Getüpfelte, mit
Wal-Schlangen
Nalen genatterte
Wat-Flut

Ein Schau von
Holzsplittern wirbelt
mir entgegen Kien-
Späne für über Jahre!

*Da rollte ein Mondloch
auf dem See und sank*
zwischen Glut-Strudel-
Näpfen als Rude-Topf.

Ich segelte
zu quer, das See-
gespenst ist
Bojen, aber unerbost.

In Windfluren
gemauerte, vom Regen
fast ungetroffene
Nester im Tropfgalopp.

Ich dichte
*wie die Vögel-
Federmöwen schnarren*
Melodien ohne Lied.

Spur 2: 10.2.1 / 1.16.9 / 10.9.10 / 10.11: 6,9 / 10.12.10 / 10.13: 1,3,4,6,9,10 / 10.10.6

Ich erinnere mich,
die Faser
des Stricks
zerriß.

Wie Zuwurf-Knäuel,
daß die Schell'nrodel
klirr'st
Zwirn an den Zöpfen.

Kiesel
der durch Wind
verkrustet
in den Tuff sinkt.

Zwei Botte
gingen unter
mit Zweihundert.
Das schäumende Meer.

Die Arme
flackern, der geduckte
Kopf-Tanz sott
versengt in Glut.

Wie Schwingstrick
Vipern
die dumpert
hin und herwink'ten.

Laß mich
graben um Mais
und Treidelieder
singen und sie vergessen.

Schaukel-
Klatsch-
Füße Prassel-
Wipp-Larven.

Sieben Jahre
lag die Wiese im Wald
sieben Jahre, ach
niemand sah sie.

Wie eine
Perlkette Fährte
Blut ist vom Luchs
die Zugspur.

Wie Hänge-
Pendel torkelten
die Tänzer
Hände ohne Ende.

Dies Schilffisch-
kaulen
Kniefedern
der Vögel.

Trommelblumen
schleuderne Lauf-
Kastagnetten
überschatten das Blatt.

Spur 3: 5.4: 6,10,5 / 5.5: 2,8,6 / 5.6.3 / 5.8.6 / 5.7.1

Ich bin
mit Nadel-Kissen
auf der Spinnbank
ingeschlafen.

Ich habe Wildtauben-
Gäste mit großen,
sehr großen
Nasen.

Die Sense
mäht
und mäht
nach beiden Seiten.

Im Wirtelgras rollten
zugepeitscht Knäuelchen,
und die Zeige frißt
sich durch den Eßzaun.

Meere
und Felder
vermischten sich
im Wald.

Ich fälle
Baum um Baum,
spalt daraus
Balken.

So groß wie eine Nadel
ist das Siebloch,
und die Grube
blickt nach oben.

Ich schwimme
und trochne den
Salzfuß aus, als
Handloser Sack.

Wiesen
durchstöberte ich,
aber dieses Lied
habe ich nie gesungen.

Track 9 (7/15/11)

Spur 1: 11.8.8 / 11.9: 2,3,6,8,9,1

Meine von
Rallen, von Entenrufen
verhallenden
Land-engen Inselinnen.

An was für
einem Tag
öffnest du die Tür und
trittst in die Hütte?

Auf den
Knien krieche ich,
und mit dem Zinken
rieche ich den Erdsack.

Ich warf
nach dem Fasan
mit meiner Espenaxt
in lauter Flattern.

Wie
vom Spechthäher
versteckte Nüsschen
sind deine Brüste.

Stoß
mich vom Ufer ab,
im Boot ist
still, heller Abend.

Das Haar
Kunkel't zu kopfernen
Hauben-
Fruchtbüscheln.

Spur 2: 11.13.7 / 11.12.7 / 11.16: 8,10 / 11.17: 5,6 / 11.15.1 / 11.17.9 / 11.18.3 / 11.19.4 / 11.12.4 / 11.11.5 / 11.20.4 / 11.15.8 / 11.17.2

Ich ging
Stück um Stück
und bückte
mich vornüber.

Ich wohnte in
Rauch-Torfofenhütten
ohne Schlot und briet
Brot zu Kohle.

So öde Fä-
schen-Stengel, die wie
Woll-Fäden der Wolken
vor neuem Mond.

Blicke
nach Tüpfel-
Schiffen im Rippel-
Meer.

Ich zog die ganze
Zeit als Haut
wie einen Sack
ab ohne Messer.

Erbsensiebe,
diese Unzahl Sterne,
besten und tropfen
als platzten Schoten.

Ich schnitt
Luft-Sprossen und
spalte sie in Span
und Nadeln.

Ich riß
einige Zwergbirken
und rupfte Blätter
und Triebe ab.

Semmeln
wie Schwimmräder
in Milch-Tunke
tun.

Dann hieb ich
Löcher ins Eis
auf dem mit
Schnee bedeckten See.

Ich warf
passeln Amseln
Äpfel hin
in den Schnee.

Die Nebelschlitz-Lücke
riß sich
Riemen-schnittig
wie Leder.

Ich bekam
auf Eis zu spielen
ein Spiel: und war
immer der Wolf.

Da ich
Rogen
ins Wasser warf
gab es Flossen.

Mit Keulchen
schlug ich
das Eisloch
zerschollen und entzwei.

Spur 3: 3.25: 2,3,4,5,7 / 3.26: 1,2 / 3.27.1 / 3.26.7 / 5.6.8 / 3.26.8

Ich schob die Backblechwannen vom Feuer und Gerstenspreu.	Moorfog- Wrasen geflochtene Sperberbeer-Körbe.	Neben dem Flutherd Iltisbisse Marder am Bach bellt ein kleiner Hund.
Den Kratzhaken verwandte ich zum ungeschirrten Glutpflug.	Nggg'schfft, nngg'tshffpt schwappt der Bastschuh im g'nirschschrift nassen Gras.	Patsch, Milch, patsch, die Hand- Knetklumpen Butter und Trog.
Die Kochpfauch- Öffnung der Kessellaug zundern und <i>das Wäschewasser.</i>	Ich schaute wie Kaulbarsch Quappen diese Kriechfische.	Bläseln legt sich der Otter fließem in den Milchteich.
Wring-Trog Tuch-Keulen und Hanf- brechende Hände.	Inmitten Wat-Teichen baden die wie betenden Vögel.	

Track 11 (3/19/15)

Spur 1: 11.10.5 / 11.10.6 / 11.10.7

Grober Regern mit großen Tropfen trab't <i>Girlanden aufs Grab.</i>	Wintern hundert Pferde mit Pelzkopf Fellblumen am Fenster.	Buchtfinken, die Triebe verwalten Fluß-reif Hafenpfähle zur Schwimmbank.
--	---	---

Spur 2: 1.8.1 / 1.18.4 / 1.19.4 / 1.18.5 / 10.26.2 / 1.19.6 / 1.20: 7,8 / 1.21.7 / 1.22: 4,1 / 11.4.6 / 8.11.4 / 12.2.10 / 12.25.1 / 12.5.8 / 8.7.5 / 12.16.1 / 12.20.8

Früh, früh, früh
Steig ich am Morgen
über Erdberge und säte
den Mai, und Majoran.

Sieben Jahre Wiesen
rieseln im Wald
als brennendes
Feld.

Ich ließ
Kiesel
ins Wasser sinken, Wiesen,
die wie Blubber-Blumen.

Rogeln, über
Eis und Flüsse
fror und kroch ich
auf dem Schwimmbauch.

Bis über die Gräser
stieg, überstieg
Rauch Rüsseln
diese Wiese.

Zwei
Ringe
Nabel-Spitzen
Scherten in Mitten.

Knister-Knaster
Feuerbrand
der tropfen kann,
schatten und Flammen.

Und im Baum
schnippseln die
wimmerten
Birnen.

Ein wie
Nüsse-weißes
Kernhaus, Lippen
Ist mein Biß.

Brich die Zweige nicht
Birken, die
Kriech-Eis-Flossen
glitschten Bäuche.

Quer
durch alle Felder
ging und ging
die Fährte.

Quer durch Meere
schwimmen Schritte und
meerquer-Arme, Gliedern
wie Flüsse waten.

Sitzten Sperlinge
Ahorn auf Erlen, was
ging mich das Junge an
der Schwalbe?

*Vierzig Amaranth-
Terrassen, Pergel-
Moos-Beere
Torggeln im Fuchszuber.*

Wie diese
jungen
Zwiebeln
jung sind (und erröten).

Ein guter Anger ist
diese Wiese,
mit Wielen
gestriffelte Mahd.

Tanzen den Dieb
Flügelschritte
berühren die
Galliarde Erde.

Sieben Jahre Wiesen
Lagen im Wald
als Fließendes
Wasser.

Trink Tee, iß Zucker
aus Schüttel-Staub,
Tos-Wasser floß
Kübel'n und über.

Spur 3: 3.27: 8,10 / 3.28: 4,5,6,8,9 / 3.29.10 / 3.30.8 / 3.31.2 / 3.30.4 / 3.31: 1,3,5,7

Ich esse Äpfel,
vom Baum
sie fallen
wie die Schalen.

Stochern
in der Glut, so
schnitt ich Kreise
Äschern in den Teig.

Vom Talabhang
purzelt eine Linde
krummholz, morsch
wie Buchkühweizen.

Ich bin auf die Gasse
gegangen und
schritt und pfiß
im Zickzack.

In Luft
und Vogelufer
gezogene Zugnetze
der Beiz.

Ohringgroße
Stampfwannen
in die Hüfte gestemmte,
Tantchen.

Mit Greisenbäumen
scheideln
die vereisten
Licht'ringe am Himmel.

Die Sprossen
im Wasser
weißen auf
Gischt und Schiffe.

Ich will mit festem Stein
um mich werfen,
höckeriges, nach oben
gewühltes Land.

Sieben Winter
baumle ich vom Baum
und sieben
vor Sommern.

Ich lud
die Flinte
vor und zielte
zu Blut.

Kleinfischnisse
schwimmen im
Morschwasser, wie
Adlergroße Barsche.

Ich trug Holz
und Kehricht
und sperrte
Türen zu.

Wie sich der
gebeugte Baum biegt,
zerkrustet und
zueinander zurt.

Haselschrot-Brote,
die im Brunnen treiben,
Rauchloch, bis zum Bauch
Eingetauchte Stauden.

Track 12 (1/21/17)

Spur 1: 6.20.6

Das Fallgeräusch
vom Krachen,
Prasseln und
Verbrennen der Bäume.

Spur 2: 12.16: 4,5,7,8,9 / 8.9.2 / 12.16.10 / 8.2.6 / 2.13.1 / 12.17: 4,1,2,3 / 1.17.3 / 12.17.9 / 8.7: 2,3 / 1.19.5 / 12.24.1 / 12.28.4 / 12.30.10

Balken
stahl ich, Garbe,
und baut aus Honigen
mein Haus.

Ein
Kein-
Span
Lake-Birken, Schlaf.

Wirr'blig
Kuckucksschmerzen
Bauch'schen, die
unverschmalzt Qualster.

Die Waben, die
wie Würzbirnen
Bienen tun
zu Vorrat.

Ich biß
– es ist bitter
Prügel und Rübenpapp-
Saatwogen.

Das rauhe Licht
graut und stirbt
langsam
in klammer Luft.

Im Posthof
vergesse ich und ließ
die Fäustlinge
liegen am Tisch.

Sieben (der siebenden)
Plünn'den Schellen
Pflückten Glocken
als Klapperblech-Klappen.

Das Zappel't
verstohlene
Schnaltzen, Schobern
und Knistern.

Rüster, Kürbis-
Bürzel, diese
Pflüh'gel, gilben
Seile.

Küchel (buk ich nicht)
– ich sott
Kochwalg-
Klößchen im Mehlfäß.

*Kugeln durcheinander,
bunt von Sonne,
Öl in Ästen,
alles troff.*

Pfoten, die
baten und ertappten
mich um Jubelbeer-
Speltern zu Gesang.

Wie eine Zwiebel abschalk
als Dattelrispe
Palmlblatt-Knötchen
kalbt.

Morgens *fsak fsak*,
abends *fsak fsak*, Teilgen-
Teigkneten, diese
Vertiefungen für Füßchen.

Ich habe Pelzfett
in kupfernen Kelchen
geschmelzt und mit
Mehlteig verbeizt.

Das bißchen Brot
—————
wie Kuchen
die verbeizt.

Sperling ohne Tritte
tritteln nicht, hüpfen
– den Vögeln
fehlte der Vergleich.

Elster, ach Elster
im Twisthemd
Strümpfe, Regen und
Krötenpeter (Brokat).

Ich war in der
Milchkammer
(und aß mich
Maulschalen satt).

*Es tagen Tage
Rollholz, roll, Rollholz
am Zwängende
der Arl, eine Quaste?*

Spur 3: 5.14: 5,7,6,8 / 5.17: 1,2,8,7,9 / 5.20.6 / 12.12.5 / 6.4.7 / 2.16.9 / 5.29.5 / 12.5.5 / 12.6.3 / 6.22.5

Holzkufern
kascheln
zu Zweigen
übers Eis.

Das welke Gras
flattert
über den Zaumblitz
wie Gewitter.

Mach, daß
mein Nachen
Ruder hat
und unten Räder.

Sieb-Nüsse
Buck-Küchel
mit Teig-Knien
und Konfitüre.

Flache Trockenflüsse
in Flint-dürrem
Knirsch-Kies
durchquerte ich zu Staub.

Auf dem Johlholz
der Rodel-Kolben
Glocken der Tuwut
und wir tun sehr närrisch.

Hirsenster
in Specht-
Eichenen
Silberfilz-Zwiebeln.

Ich stampfte
im kurzen Pelz
vom Schärpenfell
verkaufter Ziegen.

Ehrenpreis pflanzte ich
in Zwiebel-Beete
und mähte Gam-Spreu
und Gamander zusammen.

Löffelbissen
in den Mohnschopf-
Töpfen der
Gärten.

Was für ein
kummerloser Tag
ist dieser Tag
so lang schon.

In der Rauchküche
Selch-schicht
glänzende Wandschimmer-
flächen und Fenster.

Heirauch
girrten Sterne
und verkohlten
Holz zu Tropfstock.

Still, horcht doch
das morsche, schart-matz
knarrende Qetschholz strotzt
vor Maden.

In satte Rasen
ist mein gram-
schwerer Gang
Gambade, eingesunken.

**Ich ging kascheln
und Schlitt-Schuh-Schritt
inmitten der Steppe liegt ein
See-Bottich als Teppich.**

Wie vorherbst
Boviste
aufwirbelten
in Wiesen.

Track 13 (19 – ein Vierzeiler zu wenig!!!)

Spur 1: 3.31.10 / 3.27: 4,3,2 / 2.22.1 / 2.23.5 / 2.24: 7,6 / 2.23.8 / 2.26: 2-4 / 2.27.2 / 2.24.8 / 2.27: 4,6,7 / 12.31.10

Ring-Ring-Ohren
Ring-Finger-groß
mit Blaubeer-Pünktchen
Puppepüppchen.

*Weißfellpelzchen
so Schultertier,
schnurrbundene
Stoffeln.*

Ich liebe die
wie Felbeln, Plursch
an Wolle-Ärmel
baumeln.

Der Hack-Klang
einer Axt,
und der Klang
von Beilen.

Mein Heim
ist ein Baum-
gestammelter
Eisbaus.

Der Regen fällt
aus schwerem
Taft, Falten, die
tanzen wie die Kleider.

Wenn ich um die Tauben
Tiefen
gewußt hätte
dieser Flüsse und Gipfel.

*Deine Augen sind
wie Menninge,
sie brennen
von Tinte.*

Die Ohren
der Katzen, die
Butter aßen,
waren Scheren.

Ich bin auf
die Anhöhe gestiegen
und habe mich
in den Wind gestellt.

Und Plunbe
Knotten-Trogwälder
und Treibschotter
schell'pern und Scherben.

Kellschlacke
Löffel-Schöpf-Zinken
im Wortschlag
geblazt.

Drei Fichten – wie
die eine fiel, die andre
brach, die dritte blieb
und bog sich.

Hinter den Brenn-
Schragen, im
Schofel-Gras geschnitterte
Terebinthe.

Hört zu,
das Lied
vom Mäh
der Ziege auf den Bergen.

Spießgräser
schaukeln
Spitzblatt-Glocken,
diese Tress-Schellen.

Habe ich
Bollensamt Haarflor-
Ähren Barchent Gerste
und gute Pferde?

Nicht mir
zum Schlimmen
erhoben sich
die Stimmen.

Bibliographie

Ulf Stolterfoht⁸⁵⁹

Fachsprachen

Stolterfoht, Ulf (1998): *fachsprachen I-IX*, Urs Engeler Editor, Basel.

Stolterfoht, Ulf (2005a): *fachsprachen I-IX*, Neuausgabe, Urs Engeler Editor, Basel.

Stolterfoht, Ulf (2002): *fachsprachen X-XVIII*, Urs Engeler Editor, Basel.

Stolterfoht, Ulf (2008): *fachsprachen X-XVIII*, Neuausgabe, Urs Engeler Editor, Basel.

Stolterfoht, Ulf (2005b): *fachsprachen XIX-XXVII*, Urs Engeler Editor, Basel.

Stolterfoht, Ulf (2009): *fachsprachen XXVIII-XXXVI*, Urs Engeler Editor, Basel.

Stolterfoht, Ulf (2018): *fachsprachen XXVII-XLV*, kookbooks, Berlin.

Übersetzungen (konventionell)

Stein, Gertrude (2005): *Winning His Way/wie man seine art gewinnt*, übers. v. Ulf Stolterfoht, Urs Engeler Editor, Basel.

Prynne, J. H. (2007b): *Poems – Gedichte*, übers. v. Ulf Stolterfoht u. Hans Thill, Das Wunderhorn, Heidelberg.

Übersetzungen (unkonventionell)

Stolterfoht, Ulf (2005c): *traktat vom widergang*, Peter Engstler, Ostheim.

Stolterfoht, Ulf (2009): *das nomentano-manifest*, Peter Engstler, Ostheim.

Stolterfoht, Ulf (2013b): *wider die wiesel*, Peter Engstler, Ostheim.

Stolterfoht, Ulf (2014): *was branko sagt*, Peter Engstler, Ostheim.

Weitere Texte

Stolterfoht, Ulf (1997a): „I – mutmaßliches MÜÜÜÜDE NOW“, in: *Erinnere einen vergessenen Text* (S. 104), hrsg. v. Urs Engeler, Urs Engeler Editor, Basel.

859 Die Bibliographie ist auf Vollständigkeit hin angelegt, da auch die Übersetzungen Stolterfohts zur Erklärung der formalen Gestaltung seiner Gedichte von Relevanz sind.

- Stolterfoht, Ulf (1997b) „II – dann meilenweit nur mohn“, in: *Erinnere einen vergessenen Text* (S. 105), hrsg. v. Urs Engeler, Urs Engeler Editor, Basel.
- Stolterfoht, Ulf (2003): „Selbstporträt mit Frühstücksbrotchen – Das »Erlenholz«-Gedicht“, in: *Ich bin nicht innerlich – Annäherungen an Gottfried Benn* (S. 47-51), hrsg. v. Jan Bürger, Klett-Cotta, Stuttgart.
- Stolterfoht, Ulf (2007a): *holzrauch über heslach*, Urs Engeler Editor, Basel.
- Stolterfoht, Ulf (2010): *Ammengespräche*, hrsg. v. Urs Engeler, roughbooks, Berlin.
- Stolterfoht, Ulf (2011): *handapparat heslach*, hrsg. v. Florian Höllerer, roughbooks, Berlin.
- Stolterfoht, Ulf (2012): *Das deutsche Dichterabzeichen*, Reinecke & Voß, Leipzig.
- Stolterfoht, Ulf (2013a): *Die 1000 Tage des Brueterich*, hrsg. v. Urs Engeler u. Christian Filips, roughbooks, Berlin.
- Stolterfoht, Ulf (2015a): *NEU-JERUSALEM*, kookbooks, Berlin.
- Stolterfoht, Ulf (2015b): *Wurlitzer Jukebox Lyric FL – über Musik, Euphorie und schwierige Gedichte*, hrsg. v. Holger Pils u. Frieder von Ammon, Stiftung Lyrik Kabinett, München.

Oswald Egger⁸⁶⁰

- Egger, Oswald (1993): *Die Erde der Rede – Gedichte Theater*, Kleinheinrich. Münster.
- Egger, Oswald (1995): *GLEICH UND GLEICH*, Edition Howeg, Zürich.
- Egger, Oswald (1996): *Blaubarts Treue*, Edition Howeg, Zürich.
- Egger, Oswald (1999): *Herde der Rede – Poem*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2001): *Nichts, das ist – Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2003): *-broich – Homotopien eines Gedichts*, Franz Hammerbacher, Wien.
- Egger, Oswald (2004): *Prosa, Proserpina, Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2007): *nihilum album*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2008): *Diskrete Stetigkeit – Poesie und Mathematik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2010): *Die ganze Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2013): *Euer Lenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2016): *Gnomen & Amben*, Brueterich Press, Berlin.
- Egger, Oswald (2017): *Val di Non*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Egger, Oswald (2017): *Harlekinsmäntel & andere Bewandnisse*, Matthes & Seitz, Berlin.

860 Die Bibliographie ist nicht vollständig, da Werke – wie bspw. *Deutscher sein oder Ist ein Gedicht eins?* – teilweise gar nicht mehr verfügbar sind.

Monika Rinck⁸⁶¹

Gedichtbände

- Rinck, Monika (2004): *Verzückte Distanzen*, zu Klampen, Springe.
 Rinck, Monika (2007): *zum fernbleiben der umarmung*, kookbooks, Idstein.
 Rinck, Monika (2009): *HELLE VERWIRRUNG/Rincks Ding- & Tierleben*, kookbooks, Idstein.
 Rinck, Monika (2012): *Honigprotokolle – Skizzen zu sieben Gedichten, welche sehr gut sind*, kookbooks, Berlin.
 Rinck, Monika (2019): *Alle Türen*, kookbooks, Berlin.

Essays

- Rinck, Monika et al. (2011): *Helm aus Phlox*, Merve, Berlin.
 Rinck, Monika (2015): *WIR*, Verlagshaus Berlin, Berlin.
 Rinck, Monika (2016): *Risiko und Idiotie – Streitschriften*, 2. Auflage, kookbooks, Berlin.
 Rinck, Monika (2017): *Ah, Das Love-Ding – Ein Essay*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main.
 Rinck, Monika (2019): *Wirksame Fiktionen – Lichtenberg-Poetikvorlesung*, Wallstein, Göttingen.

Nachschlagewerke

- Brockhaus Psychologie* (2009): „Traum“ (S. 638-641, F. A. Brockhaus, Mannheim.
Die Bibel (1999), nach der Übersetzung Martin Luthers, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart.
Duden 11 (2013): *Redewendungen*, 4. neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, hrsg. v. der Dudenredaktion, Dudenverlag, Berlin.
Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), 2. Auflage, durchges. u. erg. v. Wolfgang Pfeifer, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
Griechische und römische Mythologie (1990), Herder, Freiburg.
Lexikon der Mathematik (Bd. 1-6), hrsg. v. Guido Walz, Spektrum, Heidelberg u. Berlin 2001.
Psyhyrembel Klinisches Wörterbuch, 266. aktual. Aufl, hrsg. v. Ulrike Arnold et al., Walter de Gruyter, Berlin 2014.

861 Die Bibliographie konzentriert sich auf die für die Untersuchung besonders relevanten und daher berücksichtigten Werke.

Schülerduden Biologie, hrsg. v. Alfred Dörrenbächer, 5. aktual. Aufl., Dudenverlag, Mannheim/Zürich 2003.

Internet-Quellen

delirium: www.delirium-magazin.ch.

Weidmann, Cédric: „Was ist schnelle Prosa?“

<https://delirium-magazin.ch/section/search/schnelle%20lyrik/was-ist-schnelle-prosa>.

Weidmann, Cédric: „These 1: Syntagmatischer Begriff der Schnelligkeit“

<https://delirium-magazin.ch/section/search/schnelle%20lyrik/these-1-syntagmatischer-begriff-der-schnelligkeit>.

Fanzun, Sebastien: „Was ist schnelle Lyrik?“

<https://delirium-magazin.ch/section/search/schnelle%20lyrik/was-ist-schnelle-lyrik>.

Schwitzer, Fabian: „Absolut anthropologischer Vodka: lyrisch versoffen!“

<https://delirium-magazin.ch/section/search/schnelle%20lyrik/absolut-anthropologischer-vodka-lyrisch-versoffen>.

Duden: www.duden.de.

Neue Zürcher Zeitung: www.nzz.ch.

Bucheli, Roman: <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/die-dichter-kommen-1.18587056>.

Suhrkamp Mediathek: http://www.suhrkamp.de/mediathek/oswald_egger_im_gespraech_ueber_nihilum_album_74.html.

Vimeo: www.vimeo.com.

Weber, Nico (Kulturzeit 3Sat): <https://vimeo.com/189665178>.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1990a): *Ästhetische Theorie*, in: *Schriften 7 – Ästhetische Theorie*, 5. Auflage, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1990b): „Valéry's Abweichungen“, in: *Schriften 11 – Noten zur Literatur* (S. 158-202), 3. Auflage, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Anscombe G. E. M & Geach P. T.: *Three philosophers*, Basil Blackwell, Oxford 1973.

Anzulewicz, Henryk (2001): „Aeternitas – Aevum – Tempus: The Concept of Time in the System of Albert the Great“, in: *The Medieval Concept of Time* (S. 83-129), hrsg. v. Pasquale Porro, Brill, Leiden.

Arendt, Hannah (2007): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 5. Auflage, Piper, München.

- Aristoteles (1991): *Politik – Buch 1*, in: *Werke Bd. 9*, übers. u. erl. v. Eckart Schütrumpf, hrsg. v. Hellmut Flashar, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Artmann, H. C. (1958): *med ana schwoazzn dintn*, 9. Auflage, Otto Müller, Salzburg.
- Augustinus (1980): *Confessiones – Bekenntnisse*, 4. Auflage, übers. v. Joseph Bernhart, Kösel, München.
- Belot, Gordon (2013): „Time in Classical and Relativistic Physics“, in: *A Companion to the Philosophy of Time*, hrsg. v. Heather Dyke u. Adrian Bardon, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Bender, Hans (1981): „Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in der Bundesrepublik“, in: *Die deutsche Lyrik 1945-1975* (S. 25-37), hrsg. v. Klaus Weissenberger, August Babel, Düsseldorf.
- Benjamin, Walter (1974a – GS I.1): „Der Begriff der Kunstkritik in der Romantik“, in: *Gesammelte Schriften I.1* (S. 7-122), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1974b – GS I.1): „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: *Gesammelte Schriften I.1* (S. 203-430), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1977a – GS II.1): „Über das mimetische Vermögen“, in: *Gesammelte Schriften II.1* (S. 210-213), hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1977b – GS II.1): „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Gesammelte Schriften II.1* (S. 140-157), hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1977c – GS II.1): „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin – »Dichtermut« – »Blödigkeit«, in: *Gesammelte Schriften II.1* (S. 105-126), hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter (1985 – GS VI): „Kapitalismus als Religion“, in: *Gesammelte Schriften VI* (S. 100-104), hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Benn, Gottfried (1986): „Durchs Erlenholz kam sie entlang / gestrichen – – –“, in: *Sämtliche Werke Bd. 1* (S. 34), hrsg. v. Gerhard Schuster, Klett-Cotta, Stuttgart.
- Bernard, Andreas (2006): *Die Geschichte des Fahrstuhls – Über einen beweglichen Ort der Moderne*, Fischer S. Fischer, Frankfurt am Main.
- Bianchi, Luca (2001): „Abiding Then: Eternity of God and Eternity of the World from Hobbes to the Encyclopédie“, in: *The Medieval Concept of Time* (S. 543-560), hrsg. v. Pasquale Porro, Brill, Leiden.
- Bockelmann, Eske (2012): *Im Takt des Geldes*, zu Klampen, Springe.
- Bourdieu, Pierre (2008): *Die Regeln des Kunst – Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Brandmeyer, Rudolf (2009): „Gedicht“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen* (S. 307-315), hrsg. v. Dieter Lamping, Alfred Kröner, Stuttgart.

- Braun, Michael (2009): „Ein heiterer Dekonstruktivist“, in: *Der gelbe Akrobat* (S. 244-247), hrsg. v. Michael Braun und Michael Buselmeier, poetenladen, Leipzig.
- Bruno, Giordano (2018): *Von der heroischen Leidenschaften*, in: *Werke Bd. 7*, hrsg. v. Thomas Leinkauf, Felix Meiner, Hamburg.
- Buchwald, Christoph u. Schmidt, Kathrin (2011): *Jahrbuch der Lyrik 2011*, Deutsche Verlags-Anstalt, München.
- Buchwald, Christoph u. Wagner, Jan (2013): *Jahrbuch der Lyrik 2013*, Deutsche Verlags-Anstalt, München.
- Buchwald, Christoph u. Gomringer, Nora (2015): *Jahrbuch der Lyrik 2015*, Deutsche Verlags-Anstalt, München.
- Burdorf, Dieter (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse*, 2. Auflage, J. B. Metzler, Stuttgart.
- Burdorf, Dieter (2001): *Poetik der Form – Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, J. B. Metzler, Stuttgart.
- Burdorf, Dieter (2015): *Geschichte der deutschen Lyrik – Einführung und Interpretationen*, J. B. Metzler, Stuttgart.
- Carrier, Martin (2009): *Raum-Zeit*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Celan, Paul (1999): *Der Meridian – Endfassung Vorstufen Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschenstein u. Heino Schmuil, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix (2000): *Was ist Philosophie?*, übers. v. Bernd Schwibs u. Joseph Vogl, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Descartes, René (1992): *Meditationes de prima philosophia* (lateinisch deutsch), hrsg. v. Lüde Gäbe, Felix Meiner, Hamburg.
- Derrida, Jacques (1999): „Die Différance“, in: *Randgänge der Philosophie* (S. 29-52), 2. überarb. Auflage, hrsg. v. Peter Engelmann, Passagen, Wien.
- Diederichsen, Diederich (2014): *Über Pop-Musik*, 2. Auflage, Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Dixon, Dougal (1998): *After Man – Zoology of the Future*, Eddison Sadd Editions, London.
- Dorn, Thea und Wagner, Richard (2011): *Die deutsche Seele*, Albrecht Knaus, München.
- Dörner, Andreas & Vogt, Ludgera (1994): *Literatursoziologie – Literatur, Gesellschaft, politische Kultur*, Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Dürrenmatt, Friedrich (1998): *Gedankenfuge*, in: *Werkausgabe in siebenundreissig Bänden* (WA 37, S. 9-144), Diogenes, Zürich.
- Eibl, Karl (2004): *Animal Poeta – Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*, mentis, Paderborn.
- Eibl, Karl (2009): *Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologistische Perspektive*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Falcon, Andrea (2013): „Aristotel on Time and Change“, in: *A Companion to the Philosophy of Time* (S. 47-72), hrsg. v. Heather Dyke u. Adrian Bardon, Wiley-Blackwell, Chichester 2013.

- Feyerabend, Paul (1986): *Wider den Methodenzwang*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Filloy, Juan (2005): *Karcino – Tratado de palindromía*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1997): *Dies ist keine Pfeife*, übers. v. Walter Seitter, Carl Hanser, München.
- Foucault, Michel (2001): *In Verteidigung der Gesellschaft*, übers. v. Michaela Ott, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel (2007): *Die Ordnung des Diskurses*, übers. v. Walter Seitter, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main.
- Frey, Daniel (1998): *Kleine Geschichte der deutschen Lyrik – mit liebeslyrischen Modellen*, Wilhelm Fink, München.
- Frey, Hans-Jost (1980): „Verszerfall“, in: *Kritik des freien Verses* (S. 9-81), Lambert Schneider, Heidelberg.
- Gamper, Michael et al. (2009, Hg.): »*Es ist nun einmal zum Versuch gekommen*« – *Experiment und Literatur I 1580-1790*, Wallstein, Göttingen.
- Gamper, Michael et al. (2010a, Hg.): »*Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!*« – *Experiment und Literatur II 1790-1890*, Wallstein, Göttingen.
- Gamper, Michael (2010b, Hg.): *Experiment und Literatur – Themen, Methoden, Theorien*, Wallstein, Göttingen.
- Gamper, Michael/Bies, Michael (2011, Hg.): »*Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte*« – *Experiment und Literatur III 1890-2010*, Wallstein, Göttingen.
- Gappmayr, Heinz (1974): „Zur Ästhetik der visuellen Poesie“, in: *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie* (S. 59-64), hrsg. v. Thomas Kopfermann, Max Niemeyer, Tübingen.
- Geßner, Salomon (1984): *An den Amor – Idyllen*, hrsg. v. Ulrich Berkes, Philippe Reclam jun., Leipzig.
- Gomringer, Eugen (1992a, Hg.): „schweigen“, in: *konkrete poesie* (S. 58), Reclam, Stuttgart.
- Gomringer, Eugen (1992b, Hg.): „vom vers zur konstellation“, in: *konkrete poesie* (S. 155-160), Reclam, Stuttgart.
- Gould, Stephen J. (2002): *The structure of evolutionary theory*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/London.
- Granada, Miguel A. (2001): „The Concept of Time in Giordano Bruno: Cosmic Times and Eternity“, in: *The Medieval Concept of Time* (S. 477-505), hrsg. v. Pasquale Porro, Brill, Leiden.
- Gretcho, Valerij (1999): *Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen*, in: *Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur* (Bd. 20), hrsg. v. Karl Eimermacher u. Klaus Waschik, project, Bochum.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Werke Bd. 15), hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- Heidegger, Martin (1977): *Sein und Zeit*, in: *Gesamtausgabe Bd. 2*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Heidegger, Martin (1983): *Die Grundbegriffe der Metaphysik – Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, in: *Gesamtausgabe Bd. 29/30*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Heijenoort, Jean van: *From Frege to Gödel. A source book in mathematical logic 1879-1931*, 3. Auflage, Harvard University Press, Cambridge 1977.
- Heisenberg, Werner (2011): *Quantentheorie und Philosophie*, hrsg. v. Jürgen Busche, Reclam, Stuttgart.
- Heißenbüttel, Helmuth (1980): *Textbücher 1-6*, Klett-Cotta, Stuttgart.
- Heraklit (2008): „Heraklit“, in: *Die Vorsokratiker I* (S. 231-283), übers. v. Jaap Mansfeld, Philipp Reclam jun., Stuttgart.
- Herder, Johann Gottfried (1993): *Die Kritischen Wälder zur Ästhetik*, in: *Werke Bd. 2* (S. 9-442), hrsg. v. Gunter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.
- Hölderlin, Friedrich (FHA Suppl. 1, 1999): „Odenfaszikel II“, in: *FHA Supplement I* (S. 171-206), hrsg. v. D. E. Sattler, Stroemfeld, Frankfurt am Main.
- Hölderlin, Friedrich (FHA 7, 2000): *gesänge I*, hrsg. v. D. E. Sattler, Stroemfeld, Frankfurt am Main.
- Hölderlin, Friederich (FHA 8, 2000): *gesänge II*, hrsg. v. D. E. Sattler, Stroemfeld, Frankfurt am Main.
- Hughes, Peter/Fries, Thomas/Wälchli Tan (2008, Hg.): *Schreibprozesse*, Wilhelm Fink, München.
- Jäggi, Rahel (2014): *Kritik von Lebensformen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Jakobson, Roman (1971): „Shifters, verbal categories, and the Russian verb“, in: *Selected Writings Vol. II – Word and Language* (S. 130-147), Mouton, Den Haag u. Paris.
- Jandl, Ernst (2016): „bää“, in: *Werke in 6 Bänden* (S. 107), hrsg. v. Klaus Siblewski, Luchterhand, München.
- Jeck, Udo Reinhold (1997): „Zeitkonzeptionen im frühen Mittelalter“, in: *Zeitkonzeptionen, Zeiterfahrung, Zeitmessung: Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne* (S. 179-202), hrsg. v. Trude Ehlert, Ferdinand Schöningh, Paderborn.
- John of Salisbury (2013): *Metalogicon*, übers. v. J. B. Hall, Brepols Publishers, Turnhout.
- Kafka, Franz (1992): *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (hrsg. v. Jost Schillemeit), in: *Schriften Tagebücher Briefe – Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt am Main.
- Kafka, Franz (1999): *Briefe 1900-1912* (hrsg. v. Gerhard Koch), in: *Schriften Tagebücher Briefe – Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt am Main.

- Kant, Immanuel (2006): *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Heiner F. Klemme, Felix Meiner, Hamburg.
- Kayser, Wolfgang (1960): *Geschichte des deutschen Verses*, A Francke, München.
- Kellner, Beate (1997): „Affektenlehre“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (S. 23-25), hrsg. v. Klaus Weimar, Walter de Gruyter, Berlin.
- Kierkegaard, Sören (2000): *Die Wiederholung*, übers. u. hrsg. v. Hans Rochol, Felix Meiner, Hamburg.
- King, Stephen (1985): *Skeleton Crew*, G. P. Putnam's Sons, New York.
- Kleefeld, Gunther (1996): „Mass und Gesetz – Zahlenkompositorik in Georg Trakls Gedichtband ‚Sebastian im Traum‘“, in: *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung* (S. 227-289), hrsg. v. Károly Csúri, Max Niemeyer, Tübingen.
- Knörrich, Otto (2001): „Bundesrepublik Deutschland“, in: *Geschichte der deutschen Lyrik* (S. 551-575), Zweite Auflage, hrsg. v. Walter Hinderer, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Korte, Hermann (2000): *Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart*, Zweite korrigierte Auflage, Oldenbourg Schulbuchverlag, München.
- Korte, Hermann (2004a): *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, J. B. Metzler, Stuttgart.
- Korte, Hermann (2004b): „Deutschsprachige Lyrik seit 1945“, in: *Geschichte der deutschen Lyrik* (S. 581-665), Reclam, Stuttgart.
- Kristeva, Julia (1967): „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, in: *Critique* 239 (S. 438-465), hrsg. v. Jean Piel, Editions de Minuit, Paris.
- Lamping, Dieter (1993): *Das lyrische Gedicht*, 2. durchgesehene Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Lamping, Dieter (2008): *Moderne Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Lampugnani, Vittorio Magnago/Hartwig, Lutz (1994): *Vertikal – Aufzug Fabrtreppe Paternoster. Eine Kulturgeschichte vom Vertikal-Transport*, Ernst & Sohn, Berlin.
- Laplanche, J u. Pontalis J.-B. (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, übers. v. Emma Moersch, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Lasker-Schüler, Else (1996): *Mein blaues Klavier*, in: *Gesammelte Werke in drei Bänden* (S. 329-353), hrsg. v. Friedhelm Kemp, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Leibniz, G. W.: *Metaphysische Abhandlung*, übers. v. Herbert Herring, Felix Meiner, Hamburg 1985.
- Lentz, Michael (2013): *Atem Ordnung Abgrund – Frankfurter Poetikvorlesungen*, S. Fischer, Frankfurt am Main.
- Lenz, Hans (2017): *Universalgeschichte der Zeit*, 3. Auflage, marix, Wiesbaden.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1971): *Sudelbuch L – Physikalische und Philosophische Bemerkungen (1796-1799)*, in: *Schriften und Briefe – Zweiter Band* (S. 479-538), hrsg. v. Wolfgang Promies, Carl Hanser, München.
- Mallarmé, Stéphane (1945): „Un coup de dés“, in: *Oeuvres complètes* (S. 453-477), hrsg. v. Henri Mandor u. G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris.
- Marinetti, Filippo Tommaso (2009): *Manifest des Futurismus*, in: *Futurismus* (S. 75-80), hrsg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Rowohlt, Hamburg.

- Marquardt, Tristan (2013): *das amortisiert sich nicht*, kookbooks, Berlin.
- Marx, Karl (1983): *Das Kapital (Kritik der Politischen Ökonomie 1. Bd.)*, in: *Karl Marx Friedrich Engels Gesamtausgabe (II.5)*, Dietz, Berlin.
- Marx, Karl (1985): *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: *Karl Marx Friedrich Engels Gesamtausgabe (I.11)*, Dietz, Berlin.
- McGinnis, Jon (2013): „Creation and Eternity in Medieval Philosophy“, in: *A Companion to the Philosophy of Time* (S. 73-86), hrsg. v. Heather Dyke u. Adrian Bardon, Wiley-Blackwell, Chichester.
- McGuinness, Brian (1988): *Wittgensteins frühe Jahre*, übers. v. Joachim Schulte, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Menke, Christoph (2013): *Die Kraft der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Metz, Christian (2018): *Poetisch Denken – Die Lyrik der Gegenwart*, S. Fischer, Frankfurt a. Main.
- Mezger, Werner (1981): *Hofnarren im Mittelalter – Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amtes*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz.
- Mittelstraß, Jürgen (1972): *Das praktische Fundament der Wissenschaft und die Aufgabe der Philosophie*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz.
- Mix, York-Gothart (2009): „Idylle“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen* (S. 393-402), hrsg. v. Dieter Lamping, Alfred Kröner, Stuttgart.
- Nietzsche, Friedrich (1999 – KSA 5): *Genealogie der Moral*, in: *Kritische Studienausgabe Bd. 5* (S. 245-412), hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Nietzsche, Friedrich (1999 – KSA 6): *Götzendämmerung*, in: *Kritische Studienausgabe Bd. 6* (S. 55-161), hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Noël, Indra (2007): *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985-2005*, Lit, Berlin.
- Oaklander, L. Nathan, Smith, Quentin (1994, Hg.): *The New Theory of Time*, Yale University Press, New Haven and London.
- Ovid (2015): *Metamorphosen*, übers. u. hrsg. v. Hermann Breitenbach, Reclam, Stuttgart.
- Pastior, Oskar (1983): *Wechselbalg*, 2. Auflage, Klaus Ramm, Spenge.
- Pastior, Oskar (1994): *Das Unding an sich – Frankfurter Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Pastior, Oskar (2003-2008): *Werkausgabe*, hrsg. v. Ernest Wichner, Hanser, München.
- Patzig, Günter (1970): *Sprache und Logik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Platon (1990a): *Das Gastmahl*, in: *Werke in acht Bänden*, Bd. 3 (S. 209-393) übers. v. Friedrich Schleiermacher, hrsg. v. Gunther Eigler, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Platon (1990b): *Kratylos*, in: *Werke in acht Bänden*, Bd. 3 (S. 395-575), übers. v. Friedrich Schleiermacher, hrsg. v. Gunther Eigler, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

- Pollack, Detlef (2016): „Wiederkehr der Religion oder Rückgang ihrer Bedeutung – Religiöser Wandel in Westdeutschland“, in: *Soziale Passagen* 8 (S. 5-28), hrsg. v. Bock, Böllert et al., Springer Fachmedien, Wiesbaden (<https://doi.org/10.1007/s12592-016-0231-4>).
- Porro, Pasquale (2001): „Angelic Measures: Aevum and Discrete Time“, in: *The Medieval Concept of Time* (S. 131-159), hrsg. v. Pasquale Porro, Brill, Leiden.
- Prammer, Theresia (2014): „„Das Substrat glüht““, in: *Der Dichter und sein Schatten*, hrsg. v. Uta Degener u. Elisabetta Mengaldo, Wilhelm Fink, München.
- Reynolds, Simon (2011): *Retromania – Popcultures Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber Ltd, London.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1990): „Zeit und Biologie“, in: *Zeit-Zeichen* (S. 127-136), hrsg. v. Georg Christoph Tholen und Michael O. Scholl, VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim.
- Rieppel, Olivier (1989): *Unterwegs zum Anfang – Geschichte und Konsequenzen der Evolutionstheorie*, Artemis, Zürich.
- Rilke, Rainer Maria (1975): „Archaischer Torso Apolls“, in: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Bd. 2 (S. 557), hrsg. v. Rilke-Archiv in Verb. Mit Ruth Sieber-Rilke, Insel, Frankfurt am Main.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2003): *Narrative Fiction*, 2. Auflage, Routledge, London u. New York.
- Ripa, Cesare (2012): *Iconologia*, Giulio Einaudi editore, Turin.
- Roberts, David (1993): „Die Paradoxie der Form in der Literatur“, in: *Probleme der Form* (S. 22-36), hrsg. v. Dirk Baecker, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Roche, Charles de (2008): „R(h)einentsprungenes oder Wie kommt der Rhein zu Sprache?“, in: *Texttreue* (Variations Bd. 9, S. 29-41), hrsg. v. Jürg Berthold u. Boris Previšić, Peter Lang, Bern.
- Roche, Charles de (2013): *Monadologie des Gedichts – Benjamin, Heidegger, Celan*, Wilhelm Fink, München.
- Roche, Charles de (2017): „Apperzeption, Glück. Überlegungen zu einer monadologischen Poetik im Anschluss an ein Gedicht von Robert Walser“, in: *300 Jahre Monadologie – Interpretation, Rezeption und Transformation* (S. 227-236), hrsg. v. Wenchao Li, Franz Steiner, Stuttgart.
- Samuels, Lisa (2001): „Creating Criticism: An Introduction to *Anarchism Is Not Enough*“, in: *Anarchism Is Not Enough* (Laura Riding), hrsg. v. Lisa Samuels, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Saussure, Ferdinand de (2013): *Cours de linguistique générale*, übers. v. Peter Wunderli, Narr Francke Attempo Verlag, Tübingen.
- Schestag, Thomas (2006): *Die unbewältigte Sprache – Hannah Arendts Theorie der Dichtung*, Urs Engeler Editor, Basel/Weil am Rhein.
- Schiller Friedrich (1962): „Über Anmuth und Würde“, in: *Schillers Werke – Nationalausgabe* (S. 251-308), hrsg. v. Benno von Wiese, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar.

- Schlegel, Friedrich (1967): „Athenäumsfragment 116“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. 2* (S. 182), hrsg. v. Hans Eichner, Ferdinand Schöningh, Paderborn.
- Schliesser, Eric (2013): „Newton's Philosophy of Time“, in: *A Companion to the Philosophy of Time* (S. 87-101), hrsg. v. Heather Dyke u. Adrian Bardon, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Schmieder, Falko (2010): „>Experimentalsysteme< in Wissenschaft und Literatur“, in: *Experiment und Literatur – Themen, Methoden, Theorien*, hrsg. v. Michael Gamper, Wallstein, Göttingen.
- Schmitz-Emans, Monika (1995): „Das Leben als literarisches Projekt. Über biographisches Schreiben aus literarischer und literaturtheoretischer Sicht“, in: *Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 8 (1)* (S. 1-27), hrsg. v. Charlotte Heinritz, Albrecht Lehmann, Lutz Niethammer u. Alexander v. Plato, Leske + Budrich, Opladen.
- Schnur, Harry C. (Hg., 1978): *Die Hirtenflöte – Bukolische Dichtungen von Vergil bis Geßner*, übers. v. Harry C. Schnur, Philippe Reclam jun., Leipzig.
- Schredl, Michael (2001): „Traum“, in: *Lexikon der Psychologie Bd. 4* (S. 340-342), Red. Gerd Wenninger, Spektrum, Heidelberg.
- Schredl, Michael (2001): „Traumdeutung“, in: *Lexikon der Psychologie*, Bd. 4 (S. 343-344), Red. Gerd Wenninger, Spektrum, Heidelberg.
- Schütte, Leopold (2014): *Wörter und Sachen aus Westfalen 800 bis 1800*, 2. überarb. u. erw. Aufl., Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Münster.
- Schwiter, Fabian (2019a): „Jahr und Tag – Zeitrichtungen in Oswald Eggers *nihilum album*“, in: *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne* (S. 269-284), hrsg. v. Rahel Villinger u. Christian Jany, Wilhelm Fink, München.
- Schwiter, Fabian (2019b): „Ulf Stolterfohts *fachsprachen*. Die eigentümliche Unpersönlichkeit von Form und Erkenntnis“, in: *Grundfragen der Lyrikologie. Bd. 1: Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* (S. 352-366), Walter de Gruyter, Berlin.
- Sedláček, Tomáš (2009): *Die Ökonomie von Gut und Böse*, übers. v. Ingrid Proß-Gill, Carl Hanser, München.
- Sendak, Maurice (1967): *Wo die wilden Kerle wohnen*, übers. v. Claudia Schmolders, Diogenes, Zürich.
- Sigmund, Karl (1995): *Spielpläne – Zufall, Chaos und die Strategien der Evolution*, Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Skeleton Crew (1984): *Learn to talk*, Rift [Audiodokument].
- Skinner, Frederic B. (1938): *The Behaviour of Organisms*, Appleton-Century-Crofts, New York.
- Smith, Adam (2003): *The Wealth of Nations*, hrsg. v. Edwin Cannan, Bantam Dell, New York.
- Söding, Thomas/Wagner, Harald (2001): „Verheißung“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (S. 670-673), hrsg. v. Walter Kasper, Herder, Freiburg im Breisgau.
- Spengler, Oswald (2017): *Der Untergang des Abendlands*, Anaconda, Köln.

- Spoerhase, Carlos (2007): „Was ist ein Werk? – Über philologische Werkfunktionen“, in: *Scientia Poetica 11* (S. 276-344), hrsg. v. Lutz Danneberg et al., Walter de Gruyter, Berlin.
- Steel, Carlos (2001): „The Neoplatonic Doctrine of Time and Eternity and its Influence on Medieval Philosophy“, in: *The Medieval Concept of Time* (S. 3-31), hrsg. v. Pasquale Porro, Brill, Leiden.
- Stingelin, Martin (1996): »Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs« – Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie), Wilhelm Fink, München.
- Streeruwitz, Marlene (1997): *Sein. Und Schein. Und Erscheinen – Tübinger Poetikvorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Streeruwitz, Marlene (1998): *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen – Frankfurter Poetikvorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Striedter, Jurij (1994): „Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution“, in: *Russischer Formalismus* (S. IX-LXXXIII), hrsg. v. Jurij Striedter, Wilhelm Fink, München.
- Susman, Margarete (1910): *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Strecker & Schröder, Stuttgart.
- Thaler, Alice (2018): *Die Signatur der Iconologia des Cesare Ripa*, Schwabe, Basel.
- Szondi, Peter (1978): „Über philologische Erkenntnis“, in: *Schriften Bd. I* (S. 261-286), hrsg. v. Wolfgang Fietkau, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Thüring, Hubert (2012): *Das neue Leben – Studien zu Literatur und Biopolitik 1750-1938*, Wilhelm Fink, München.
- Titzmann, Michael (1990): „Struktur“, in: *Metzler Literaturlexikon* (S. 447), zweite überarbeitete Auflage, hrsg. v. Günther u. Irmgard Schweikle, J.B. Metzler, Stuttgart.
- Türcke, Andreas (2015): *Mehr! – Philosophie des Geldes*, C. H. Beck, München.
- Vogtherr, Thomas (2012): *Zeitrechnung – Von den Sumerern bis zur Swatch*, 3. durchg. Aufl., C.H. Beck, München.
- Völker, Jan (2009): „Onto-Genesis der Form“, in: *Form – Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis* (S. 109-124), hrsg. v. Armen Avanesian, Franck Hofmann, Susanne Leeb & Hans Stauffacher, Diaphanes, Zürich.
- Wagner, Jan (2006): „Vom Pudding – Formen junger Lyrik“, in: *Junge Lyrik* (Text + Kritik 171, S. 52-67), hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, edition text + kritik, Richard Boorberg Verlag, München.
- Wagner, Jan (2011): *Die Sandale des Propheten*, Bloomsbury, Berlin.
- Waldschmidt, Christine (2011): »Dunkles zu sagen« – *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg.
- Weiss, Christina (1984): *Seh-Texte – Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*, Verlag für Moderne Kunst, Zirnberg.

- Wild, Gabriele (2008): *Schillernde Wörter – Rezeptionsanalyse am Beispiel von Ulrike Draesners Lyrik*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Wilm, Marie-Christin (2009): „Ansätze zu einem literarischen Experimentalsystem bei Jakob Michael Reinhold Lenz“, in: »*Es ist nun einmal zum Versuch gekommen*« – *Experiment und Literatur I 1580-1790* (S. 472-492), hrsg. v. Michael Gamper, Martina Wernli, Jörg Zimmer, Wallstein, Göttingen.
- Wissmann, Hans (2001): „Fest u. Feiertage“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* (S. 1250-1251), hrsg. v. Walter Kasper, Herder, Freiburg im Breisgau.
- Wittgenstein, Ludwig (2006a): *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe Bd. 1* (S. 225-580), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Wittgenstein, Ludwig (2006b): *Tagebücher 1914-1916*, in: *Werkausgabe Bd. 1* (S. 87-223), Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2006.
- Wittgenstein, Ludwig (2006c): *Tractatus logico-philosophicus*, in: *Werkausgabe Bd. 1* (S. 7-85), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 2006.
- Zanetti, Sandro (2010): „Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur“, in: *Wie über Gegenwart sprechen?: Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft* (S. 13-29), hrsg. v. Paul Brodowsky & Thomas Klupp, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Zanetti, Sandro (2012, Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Ziegler, Bernhard (1980): *Allgemeine Paläontologie*, 3. Auflage, E. Schweizerbart'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Zymner, Rüdiger (2009): *Lyrik – Umriss und Begriff*, mentis, Paderborn.

Wie konstituieren sich Gedichtbände – nach dem freien Vers – zu einem ästhetischen Ganzen? Anhand dreier Analysen von Gedichtbänden seit 2000 lote ich unter dem Paradigma formaler Wiederholung unabhängig von traditionellen Parametern wie Reim und Metrum Varianten der Konstituierung und Darstellung ästhetischer Ganzheit aus. So unterschiedlich die drei untersuchten AutorInnen – Ulf Stolterfoht, Oswald Egger und Monika Rinck – auch arbeiten, ihre Bücher (*fachsprachen*, *nihilum album*, *Honigprotokolle*) sind geprägt von formalen Gesamtkonzepten, in denen sich, so der methodische Leitgedanke, eine gegensätzliche Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität widerspiegelt. Dieser in Anlehnung an den evolutionstheoretischen Begriff des *punctuated equilibrium* herausgearbeitete Leitgedanke öffnet den Blick für den Rhythmus des Wechselspiels zwischen der Kontinuität einer stabilen Praxis und der Diskontinuität einer Modifikation dieser Praxis.

Fabian Schwitter (*1984) hat an der Universität Zürich Philosophie, Neuere Deutsche sowie Englische Literaturwissenschaft studiert. Er ist Mitgründer der literarischen Kollaborativzeitschrift *delirium* (www.delirium-magazin.ch) und lebt als freier Autor in Leipzig und Zürich.

Mein Kammbootkahn hat einen Rücken ohne Bauch und Ruder-Gaube.	Merkspecht, der nach Mecker-Regen schickt, Tanzkitzfüße Ziegen und Rügen.	Balgsamt gezappelt lach ich bis in die Knochen.	Ich bin ein feingezopftes Netz über den abstepp-Feldern über Ähren und Meer.	Ich ging lautlos und umlieft Rinden die gekerbten Fällbäume – im Bogen.
Ich Hüttenicht, ich atme keine Stauch-Häufchen Staub vom Fällsplitt.	Bis zur Brust plunderne Halm-Flitterbüschel mit Frühreif.	An den Gischtschären, wo der Bildstrom Wirbelrichter treibt.	Tangwald große, Weizen-weisz' Garben schären sich vom Meer (auf).	Karsthag-Hungerwände, die gefrorenen Dürrst-Farne.
Meine Ell-Bögen waren mein Waldkissen, und Kos-Polster't wollene Zöpfe.	Der Plag-Wind ist ein günstiger Güntel (und Jodelkobold).	Saftige Klee-bänder umwölkten die Raß-Fels'nen Einschnitte.	Klatsch-Flammen Schaumflut unter Atem.	Mohnkragen an den Handärmel-Rändern, Perlen und Bändern.
Ach, in mein Stechapfel-Gesicht hast du gebissen?	Ich blickte die Segel, mächtige Takelage, von Stäte angespannt im Unwind.	Ich habe mich geirrt; die Springflut dampft wrasende Knötchen.	Der Himmel zischt und zerflüekt mit Blicken-Lichtbläschen.	Ich saß bis zum Trost in Züpfgras und Blumen.
Nie tritt ich Tau und Tag huseln ins freie Bruch.	Die Stelz-Gänse gackern leise, wo sich der Grasfilz zwillt, schnalzt der Bach.	Der Strom splittert Eis-scharrend vorüber in Schramm-Rascheln.	Es dauert nimmerlang, daß Moorrauch aufraff't, zu Holm kroch.	Wo ich lauschte, alles war Rauschen und traurig.
Nachwach des Gelächter der	Mit Telleraugen und Wallziegen	Die Zwirn-Schwimm-schnüre	Im Gewirr dunkler Klumpen	Wie die Reben weinen und Birken mit ihren Kleb-Blättern.
				zu Murmeln versummt ist