

Ernő Kulcsár Szabó

Literatur als Sprachkunst: das „werdende“ Kunstwerk

Möglichkeiten einer Literaturgeschichte der Sprachverhalten

<https://doi.org/10.18452/23971>

*Ist euch an der Weise nichts gelegen?
Mich dünkt, sollt' passen Ton und Wort.
(Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg)*

*Wenn ich ein Gedicht, eine Erzählung mit Empfindung lese, so geht doch etwas in mir vor, was nicht vorgeht, wenn ich die Zeilen nur der Information wegen überfliege. Auf welche Vorgänge spiele ich an? Die Sätze klingen anders.
(Ludwig Wittgenstein: Philosophie der Psychologie. Ein Fragment)*

*... ach, nur Vergehendes ist schön
(Gottfried Benn: Keiner weine)*

*We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.
(T. S. Eliot: Tradition and the Individual Talent)*

1

Über die Behauptung, dass die Kunstauffassung der Moderne in einem Begriff des autonomen Kunstwerkes begründet liegt, der vor allem die Selbstgenügsamkeit und Selbstbezüglichkeit als für das Werk zugleich konstitutive Eigenschaften einschließt, scheint ein Konsens unschwer möglich. Selbst die soziologische Ästhetik der angehenden Moderne verstand dieses Für-Sich-Sein als ein Ganzes,

welches „keiner Beziehung zum Draußen bedürftig [sei], jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinne[...]“.¹ Während aber Georg Simmels gerade anzitierte Beobachtung zur autonomen Sphäre der Kunst aus dem Jahr 1902 in die übliche Formel der ästhetischen Unterscheidung mündet,² kommt dem Kunstwerk bei Heidegger ein grundlegend anderer Status zu, in dessen Struktur nicht mehr Dichotomien wie Stoff vs. Form, Zeichen vs. Bezeichnetes oder Schönes vs. Wahres enthalten sind. Das „in sich selber stehende Kunstwerk“ ist dort keiner Gegenständlichkeit mehr verpflichtet, sondern es eröffnet seine eigene Welt, die zuallererst im selben sprachlichen Akt entsteht, der über sie Aussagen trifft. „Ein Kunstwerk meint ja nicht etwas“, schreibt Gadamer später darüber, „verweist nicht wie ein Zeichen auf eine Bedeutung, sondern es stellt sich in seinem eigenen Sein dar, so daß der Betrachter zum Verweilen bei ihm genötigt wird. Es ist sosehr selbst da, daß umgekehrt das, woraus es gemacht ist, Stein, Farbe, Ton, Wort, selbst erst in ihm zu eigentlichem Dasein kommt.“³ Das heißt, eine echte ästhetische Präsenz wird erst möglich, wo das rein Materielle sein pures Stoff(lich)-Sein verlässt und sozusagen im Akt des – sich erst in der Rezeption vollziehenden – Werkwerdens auf eine höhere Weise zu sich kommt und als ein sich ästhetisch ereignendes Gebilde in Erscheinung tritt.

In dieser höheren Identität des Materiellen zeigt sich all das, was hier *medial*, d. h. was die eigenartige mediale, indirekte und vermittelte Erfahrbarkeit der Kunst genannt werden kann. Auf die Literatur bezogen impliziert dies allerdings die Prämisse, dass es der jeweilige – in seiner eigenen Temporalität genommene – Rezeptionsakt ist, in dem der bloße – als Partitur noch anwesende – literarische Text schließlich eigentlich Werk wird. Durch das Werk und in ihm medial hervortretend kommt somit etwas noch nicht dagewesenes Neues ins Dasein. Angesichts der allgegenwärtigen und wohl kaum überbietbaren Heterogenität von Medienkonfigurationen der zeitgenössischen Nachmoderne gilt jedoch, dass die unhintergehbare *sprachmediale* Beschaffenheit der Literatur – wobei Dichtung immer noch Bilder herzustellen vermag, zu deren (Re)Produktion die optischen Technomedien bislang schlicht unfähig sind – mit der Vielfalt solcher Medienkonkurrenz mühelos mithält, weil sie unter den „Medien der Komplexität [...] eines der bedeutendsten ist.“⁴

¹ Simmel: Soziologische Ästhetik, S. 97.

² Wobei das Kunstwerk „allein [...] als ästhetisch genießbar wird“. Ebd.

³ Gadamer: Die Wahrheit des Kunstwerkes, S. 256.

⁴ Pfeiffer: Das Mediale, S. 33.

Ausschlaggebend ist für dieses In-Sich-Stehen des Kunstwerkes als eines Ganzen, dass sich sein einzigartiges Gebilde in der Rezeption jeder Berechenbarkeit entzieht, die in ihm verbindliche Strukturregeln und geschlossene Systematik zu entdecken sucht. Dieser ‚Unermesslichkeit‘ gilt Hans Sachs’ ästhetisches Verweilen im Fliedermonolog:

Und doch, ’s will halt nicht geh’n.
Ich fühl’s – und kann’s nicht versteh’n –
kann’s nicht behalten – doch auch nicht vergessen;
und faß ich es ganz – kann ich’s nicht messen!
Doch wie wollt’ ich auch messen,
was unermeßlich mir schien?
Kein’ Regel wollte da passen
und war doch kein Fehler drin.
Es klang so alt und war doch so neu
wie Vogelsang im süßen Mai!

Die den Hörer gänzlich einnehmende Präsenz des Liedes, d. h. des Werkes schlechthin, die dem Zuhörer das ästhetische Verweilen sozusagen aufzwingt, meint hier nicht nur ein volles Dabeisein als zeitgleiches Einbezogensein ins Geschehen, sondern sie besteht darin, „daß ein Einziges, das sich uns darstellt, so fernen Ursprungs es auch sei, in seiner Darstellung volle Gegenwart gewinnt“, wo schließlich „alle Vermittlung in totaler Gegenwärtigkeit aufgehoben ist.“⁵ Der vorletzte Vers verweist aber auch darauf, dass dem ästhetisch wahrnehmenden Rezipienten im sich ereignenden Akt des Werkwerdens des Textes noch ein zusätzliches Moment der Temporalität offenbar wird. Im Hörakt tut sich nämlich eine Doppelfigur der Zeitlichkeit auf, die zwar auch als Effekt der obigen Gleichzeitigkeit wirksam wird, in der oxymorontischen Kreuzstellung von *alt* und *neu* bzw. *behalten* vs. *vergessen* zugleich aber die Zeitenthobenheit des Schönen gerade durch diese Struktur des Gleichzeitigen massiv schwächt. Mit dieser immanenten doppelten Zeitstruktur der ästhetischen Erfahrung – die sich methodologisch übrigens mit Gadamer zum Verweilen genötigter Rezeption faustschen Ursprungs merkwürdigerweise ohne Bemühen vereinbaren lässt – überschreibt Wagner die bislang eher ungebrochene Tradition der ästhetischen Spätromantik. In der oxymorontischen Kreuzstellung der Zeitverhältnisse spricht sich aber nicht nur die neue Zeitstruktur der ästhetischen Moderne aus,

⁵ Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 132.

die in der Dichtungsgeschichte aus Baudelaires *Rêve parisien*⁶ bekannt ist, sondern sie eröffnet, indem sie durch die *neu situierten* Motive von *Klang* und *Sein* bzw. *alt* und *neu* den Aspekt einer inneren Historizität in den Text mit einschreibt, auch eine neue Möglichkeit, die früheren, eher formellen Innovations- und Originalitätsprinzipien der literaturhistorischen Wertung auf eine neue Grundlage zu stellen. Grob gesagt sind dies die Möglichkeiten einer poetologischen Literaturgeschichte, in der die Zeitlichkeit nicht mehr als äußeres Ordnungsprinzip diverser literaturhistorischer Daten oder als Mittel historisierender Rahmenbildungen eingesetzt wird, sondern als eine sich material und medial vermittelt kundgebende innere Zeitstruktur des Poetischen zur Sprache kommt, in welcher sich das eigentlich-literarische Gesamtgeschehen des jeweiligen sprachpoetischen Gebildes (vom Wie des Gesagtseins über die – sich in der Lektüre immer temporal herausbildende, „kompositorische“ – Bildstruktur bis hin zum zeitlichen Verlauf der Orchestriertheit der rhythmischen Sprachmelodie einschließlich der Prosodie des Melos⁷) vollzieht. Mangels eines besseren oder treffenden Ausdrucks könnte eine solche Literaturgeschichte mit synekdochischer Logik provisorisch als *Literaturgeschichte der sprachkünstlerischen Tonarten* bezeichnet werden.

Besonderen Nachdruck erhält dabei die „augenblickliche“ und somit performative Seinsweise des literarischen Kunstwerkes, was hingegen nicht darüber

⁶ Der in dem Gedicht sorgfältig aufgebaute malerische Anblick und die Vorstellung der Unendlichkeit/„Zeitenthobenheit“ (Éternité) der Kunst wird in den letzten beiden Strophen krass konterkariert, indem das plötzliche Schlagen einer Wanduhr die Illusion des Zeitlosen der Kunst bricht und die Lektüre sozusagen in die Unaufhaltsamkeit der Temporalität zurückreißt: „Et sur ces mouvantes merveilles / Planait (terrible nouveauté ! / Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !) / Un silence d'éternité. / II / En rouvrant mes yeux pleins de flamme / J'ai vu l'horreur de mon taudis, / Et senti, rentrant dans mon âme, / La pointe des soucis maudits ; / La pendule aux accents funèbres / Sonnait brutalement midi, / Et le ciel versait des ténèbres / Sur le triste monde engourdi.“ [Und über diese Welt ergossen, / Die einzig nur dem Aug' geweiht / Und (grausam Spiel) dem Ohr verschlossen, / Lag Schweigen der Unendlichkeit. / II / Erwachend, noch vom Schau'n geblendet. / Fand ich in öder Kammer mich, / Und in mich selbst zurückgewendet / Fühlt' ich der Sorgen scharfen Stich. / Die Uhr mit wuchtig harten Schlägen / Schlug Mittag, und vom Himmelszelt / Sank Finsternis und grauer Regen / Langsam auf die erstarrte Welt (übers. von St. George)]; Baudelaire: *Rêve parisien*.

⁷ Hierzu gehören weitere, voneinander nur schwer abgrenzbare Faktoren der Modalität wie Sprachduktus, Tonart, Satzbau, Satzmelodie, Melodielinie, Intonation, Tonfall, Temp, Prosodeme usw.

hinwegtäuschen soll, dass – ganz wie in der Musik, wo das Kunstwerk erst zum Kunstwerk wird, wenn es als Tonwerk erklingt – der literarische Text als Partitur bei weitem noch nicht identisch ist mit dem im Leseakt sich ereignenden Kunstwerk als (auch in der stillen Lektüre als [sozusagen vor sich hin „gemurmelt“] gesprochenem) akustischen-lautlichen Gebilde. Denn erst die Notwendigkeit der mit der Stimme lautlich produzierten Mitteilung, seine ‚*Verlautlichung*‘, kann einem literarischen Text ästhetisch-poetische Vollwertigkeit verleihen. In den letzten Jahrzehnten scheint im Diskurs der Literaturwissenschaft – vom Strukturalismus über die Dekonstruktion und die New Philology bis hin zu den medialmaterialen Richtungen – gerade diejenige hegelsche Prämisse weniger Beachtung zu finden, derzufolge die jeweilige Seinsweise der Literatur ohne Verstimmlichung des Textes nicht zu denken sei:

Die Werke der Poesie müssen gesprochen, gesungen, vorgetragen, durch lebendige Subjekte selber dargestellt werden wie die Werke der Musik. Wir sind zwar gewohnt, epische und lyrische Gedichte zu lesen und nur dramatische gesprochen zu hören und von Gebärden begleitet zu sehen; aber die Poesie ist ihrem Begriffe nach wesentlich *tönend*, und dies Erklingen darf ihr, wenn sie *vollständig* als Kunst heraustreten soll, um so weniger fehlen, als es ihre einzige Seite ist, nach welcher sie mit der äußeren Existenz in realen Zusammenhang kommt.⁸

Mit Recht betont also auch der späte Wittgenstein, dass „[d]as Verstehen eines Satzes der Sprache [...] dem Verstehen eines Themas in der Musik viel verwandter [ist], als man etwa glaubt.“⁹ Dieser Akt ist jedoch nicht so zu denken, als wenn das Werkwerden eines Textes nur eine pure stimmliche Umsetzung von etwas textuell bereits Vorliegendem wäre. Selbst das aktuelle syntaktische Verhalten eines an und für sich „neutralen“ Bindewortes kann auf diese Weise die Tonart der lyrischen Äußerung akustisch umfassend fundieren. „Das schöne, tiefe, melodische ‚und‘ läutet ständig dort [*in Rilkes Versen*].“¹⁰ Es ist eine musikalische

⁸ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 320.

⁹ Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 143 (§ 527).

¹⁰ Im *Kalkreuth-Requiem* etwa wie folgt: „Wer kennt den Einfluß, der von unserm Handeln / hinüberspringt in eine nahe Spitze, / **und** wer begleitet ihn, wo alles leitet? / Daß du zerstört hast. Daß man dies von dir / wird sagen müssen bis in alle Zeiten. / **Und** wenn ein Held bevorsteht, der den Sinn, / den wir für das Gesicht der Dinge nehmen, / wie eine Maske abreißt **und** uns rasend / Gesichter aufdeckt, deren Augen längst / uns lautlos durch verstellte Löcher anschaut: / dies ist Gesicht **und** wird sich nicht verwandeln: / daß du zerstört hast. Blöcke lagen da, / **und** in der Luft

Grundfarbe. [...] Und ... und ... und sagt der Text unaufhörlich.“ Trotz dieses unaufhörlichen Glockengeläuts – wobei die Unds zugleich struktur- und tonartbildend fungieren – sei Rilke jedoch „kein Dichter der Aufzählung“.¹¹ Eine vollwertige literarische Äußerung lässt sich vor allem also daran erkennen, *dass ihr affirmativer, feierlicher, ironischer oder sachlicher Sprachduktus erst im Erklingen (der Rede) mit dem Sinngeschehen eins wird*: Ein vollwertiger literarischer Satz lässt sich ohne erhebliche Bedeutungsdefizite oder -änderungen also nicht umformulieren. Im Text bleibt ein solcher Satz eben deshalb immer unersetzbar durch einen anderen. Seine Inhalte können ihr Medium nicht verlassen, weil ihr spezifisches Mitteilungspotential an den Vollzug des Sprechens und damit an die ihr eigene raumzeitliche Struktur des Gesagtseins von Wort und Klang gebunden ist. Aussagesätze nämlich, die – sozusagen außerhalb einer dialogischen Redesituation agierend – als nicht-gestimmte Sprechakte an niemanden gerichtet sind, kommen in der Literatur am seltensten oder vielleicht gar nicht vor. Allein aus diesem Grund scheint Kittlers „saubere Trennung von Materie und Information“¹² in literarischen Texten unmöglich durchführbar. Literarische Bedeutungen sind deshalb erst als *mediales Sinngeschehen* zugänglich.

Ganz streng genommen ist diese flüchtige Seinsart des *eigentlichen* Werkes, dessen sich ereignende ästhetische Anwesenheit nicht unmittelbar festzuhalten ist, darin fundiert, dass die Verlautlichung des Textes nicht in Form der addierenden „Erweiterung“ oder „Hinzufügung/Hinzugabe“ (etwa wie Buchstabenreihe plus Stimme) erfolgt. Sein semantisch-poetisches Mitteilungspotential, das erst in der Lektüre „zum Sein kommt“, und immer untrennbar in Einheit mit seiner hinzuverstandenen Stimmform wahrnehmbar ist, lässt sich erst mittels Belegen aus der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte nachvollziehen. Über diese komplizierte Verschränkung von Zeitlichkeit und Sinngeschehen schreibt Gadamer, dass

die Zeitkategorien, die wir im Zusammenhang mit Rede und mit sprachlicher Kunst gebrauchen, von eigentümlicher Schwierigkeit [sind]. Man redet da von Präsenz und, wie ich es oben tat, sogar von Selbstpräsentation des dichterischen Wortes. *Es ist aber ein Trugschluss, wenn man solche Präsenz von der Sprache der Metaphysik aus als die Gegenwärtigkeit des Vorhandenen oder vom Begriff der Objektivierbarkeit aus verstehen will. Das ist nicht*

um sie war schon der Rhythmus / von einem Bauwerk, kaum mehr zu verhalten; / du gingst herum **und** sahst nicht ihre Ordnung, / einer verdeckte dir den andern.“

¹¹ „nem felsoroló“ költő, Nemes Nagy: Metszetek, S. 222.

¹² Kittler: Grammophon, S. 29.

*die Gegenwärtigkeit, die dem literarischen Werk zukommt, ja, sie kommt überhaupt keinem Text zu. Sprache und Schrift bestehen immer in ihrer Verweisung. Sie sind nicht, sondern sie meinen, und das gilt auch dann noch, wenn das Gemeinte nirgendwo sonst ist als in dem erscheinenden Wort. Dichterische Rede ist nur im Vollzug des Sprechens bzw. des Lesens selbst vollzogen, und d. h., sie ist nicht da, ohne verstanden zu sein.*¹³

Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass Hans Ulrich Gumbrechts verwandter Begriff der sich ereignenden *Präsenz* in dieser Hinsicht eher dem Aspekt der Räumlichkeit verhaftet ist, insofern er den Akt der ästhetischen Erfahrung als Epiphanie zwar in ihrer temporalen Flüchtigkeit fundiert,¹⁴ das Phänomen jedoch erst mit „einer komplexen und verkörperten Form“¹⁵ strukturellen Charakters identifizieren lässt. Dementsprechend verfügt die obige doppelte Zeitstruktur bei ihm über eine geringere Relevanz, weil Epiphanie – der Struktur nach eine räumliche Bewegung¹⁶ – vorrangig eine visuelle und keine sprachliche Erfahrung ist. Bei Gadamer geht es hingegen eher darum, dass das temporale, „sich ereignende“ Zustandekommen dieser sich komplex „verkörpernden“ Form nicht als eine Art räumliche Vorstellung der ästhetischen Erfahrung begegnet, sondern als das tönend-sprachliche Erfülltsein des Sagens selbst. In diesem Geschehen „läßt [*das Wort*] die Sinnvielfalt seiner eigenen Nennkraft zur Entfaltung kommen.“¹⁷ Das *Volumen*, von dem bei Gadamer die Rede ist, kann höchstens im metaphorischen Sinn als ein Phänomen von spatialer „Ausbreitung“ betrach-

¹³ Gadamer: *Text und Interpretation*, S. 51.

¹⁴ „[D]ie Epiphanie [ist] beim ästhetischen Erleben vor allem deshalb ein Ereignis, weil sie sich selbst ungeschehen macht, während sie in Erscheinung tritt. Das ist im Fall des Blitzes oder der Musik so offenkundig, daß es nachgerade banal wirkt, aber nach meinem Dafürhalten gilt es auch für das Lesen literarischer Texte und sogar für unsere Reaktionen auf Gemälde.“ Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*, S. 133.

¹⁵ Ebd., 134.

¹⁶ Anderswo definiert Gumbrecht diese ästhetische Epiphanie als eine Art Spannung und „als Oszillieren zwischen Präsenz und Bedeutung“. Gumbrecht: *Epiphanie*, S. 210. Auf die ästhetische Erfahrung bezogen wurde die obige Bewegungsform des „Oszillierens“ bei Gadamer übrigens bereits 1995 in beinahe wesensgleichen Begriffen vorweggenommen: „Für das, was wir Literatur nennen, ist – selbstverständlich in verschiedenen Abstufungen – ein sehr besonderes Widerspiel charakteristisch, das zwischen Sinnintention und Selbstpräsentation der Sprache spielt.“ Dutt: *Hermeneutik*, S. 60–61.

¹⁷ Gadamer: *Text und Interpretation*, S. 47–48.

tet werden: „Das Geflecht der Sinnbezüge erschöpft sich nie ganz in den Relationen, die zwischen den Hauptbedeutungen der Worte bestehen. Gerade die mitspielenden Bedeutungsrelationen, die in die Sinnteleologie nicht eingebunden sind, geben dem literarischen Satz sein Volumen.“¹⁸ Über dieses unerschöpfliche Erfülltsein von Sinn und Klang formulierte Gadamer 1993: „Ja, gerade dies macht das Volumen eines Textes: die Fülle wechselnder Klangwirklichkeiten und Sinnbezüge, die nicht in der bloßen Sinnteleologie aufgehen.“¹⁹

2

In Frage steht also die Zeitlichkeit dieser eigenartigen, erst *in der Verweisung wahrnehmbaren medialen Präsenz des Werkes* bzw. ihre innere Struktur als eine der wichtigsten, auch für die Dichtungsgeschichte *innerliterarisch* operationalisierbaren Eigenschaften literarischer Texte. Aufgrund der medialmateriell vermittelten inneren Zeitstruktur des Poetischen könnte eine so entworfene Literaturgeschichte der obigen Präsenz der im Kunstwerk verkörperten Sprache dann innerliterarisch Rechnung tragen.

Eine solche Literaturgeschichte hat nichts mit chronologisch geordneten Autorenporträts oder historisch aneinandergereihten Stilrichtungen gemein. Sie ist äußeren Bedingungen der historischen Literaturproduktion genauso wenig verpflichtet wie Konstruktionen, die literarische Prozesse mit der Entfaltung vom Geist eines Kollektivs oder der Progression erklären. Ferner bleibt sie auch keinen Konzepten verhaftet, die die Möglichkeiten der „entgeistigten“ literarischen Sinnbildung von medientechnologischen Konfigurationen dispositiver Herkunft herleiten und die Materialität der Sinngestaltung auf den „Rauschen“-Begriff der Infokommunikation beschränken.

Zu zeigen sein wird im Weiteren, wie das Verweisungsverhältnis von Schrift und Sprache (Text und Rede), in welchem sich die sinnstiftende Medialität der Sprache sozusagen verkörpert, ihren *materiellen Charakter* zu erkennen gibt. Nicht nur ein in reflexiven menschlichen Praktiken verankerter Umgang mit Kunstwerken kann daran erinnern, dass der Selbstbezug des Kunstwerkes immer zugleich als „Moment eines wechselseitigen Konstitutionsverhältnisses zu be-

¹⁸ Ebd., S. 48.

¹⁹ Dutt: Hermeneutik, S. 62.

greifen [ist]. Das Kunstwerk fordert einen Nachvollzug und ist in seiner Dynamik an diesen Nachvollzug konstitutiv gebunden.²⁰ Infolge des Angewiesenseins auf die linear-zeitlich verlaufende Lektüre kommt dieser Selbstbezüglichkeit auch eine innere Wechselseitigkeit zu, die dadurch zwischen Text und Werk in Erscheinung tritt, dass, wie Gadamer formuliert, „[l]iterarische Texte [...] solche Texte [sind], die man beim Lesen laut hören muß, wenn auch vielleicht nur im inneren Ohr“.²¹

Diese Wechselseitigkeit erweist sich in der tönenden Rede aber nicht als eine abstrakt-immaterielle Verbindung (wie die obige „Dynamik des Nachvollzugs“ es ist), weil die gegenseitige Verweisung von Text und Rede sich primär nicht im Schriftlichen, sondern eminenterweise im Akustischen abspielt. Dies ergibt sich vor allem daraus, dass die volle Komplexität der Sinneffekte (des Gesagten) erst im lautlich-tönenden Sprachkörper des Textes zu Wort kommen kann: nicht nur im Erklängen der Sprachmelodie (Melos der Mitteilung), sondern auch im „architekturealen“ Verlauf der Phrasierung, Prosodie und der rhythmischen Artikuliertheit der Rede. Die Verweisung zwischen Schrift und Rede materialisiert sich demnach im Äußerungsakt der tönenden Sprache. Da die medialmateriale Opazität der Sprache auch durch Diskontinuitäten des zeitlich-„architekturealen“ Satzverlaufs und der Beweglichkeit der Wortkombinationen verstärkt wird, ruft diese Art – gerade in ihrer „Undurchdringlichkeit“ konstitutiver – Präsenz nun verschiedene semantische Mehrdeutigkeiten hervor. Es geht dabei nicht nur darum, dass sich die semantischen Intentionen der Textpartitur im Anklingen niemals unverändert durchsetzen, sondern auch darum, dass bestimmte divergente Sinneffekte einer Wortkombination ihre Polyvalenz gar gegen die Stabilität der Syntax ausspielen können.

In der dritten Strophe des Gedichtes *Irrlicht* (1925) von Lőrinc Szabó erscheint das Motiv des Lichtes so, dass das Subjekt des Textes als dessen klar distanzierter Betrachter auftritt und versucht, die Unfassbarkeit der eigenartigen immateriellen Materialität dieses Phänomens zu erfassen. Indem aber dieser Betrachtende mit distanzierenden Prädikativsätzen dem Anblick beizukommen sucht, taucht die Schrift- und Lautform des den Sprechenden bezeichnenden Wortes („ich“) plötzlich innerhalb und als Teil des Wortes „Licht“ auf, was im Übrigen für das Original und für die deutsche Übersetzung in gleicher Weise zutrifft. Wider die

²⁰ Bertram: Kunst als menschliche Praxis, S. 122.

²¹ Gadamer: Text und Interpretation, S. 46.

Vorgabe der den vom Subjekt getrennten Anblick herstellenden Syntax positioniert dieses unerwartete Sprachgeschehen den Sprechenden so um, dass er sich mitten in der Sinngestalt²² des thematisierten Anblicks befindet und von da an nicht nur als interpretierender Akteur eines unerwartet aufgehobenen Gegenübers, sondern auch (oder eher) als sprachlich-materiell inkorporierter Teil des Gesehenen zu erkennen sein wird, demzufolge das bislang klar definierbare Ich des Textes ebenso unfassbar und unbegreiflich wird wie der von ihm thematisierte und zu verstehende Anblick:

dein Licht: nicht reiche ich bis dort hin:
 dein Licht: die Vorstellung: ich, –
 dein Licht: ferner denn je,
 nicht erfaßbar dies Licht,

a fényed: nem érek odáig:
 a fényed: a képzelet: én, –
 a fényed: kibonthatatlan,
 megfoghatatlan ez a fény,

Poetische Bedeutungsvarianz ist in diesem Sinne gerade ein ästhetisches Produkt der in ihrer Körperlichkeit intransparent zu Wort kommenden und in ihrer Beweglichkeit kaum einzuschränkenden Sprache.

Indem diese materielle Intransparenz der Sprache – im Gegensatz zur Alltagssprache – keinen Nachteil, sondern gerade eine Voraussetzung für die ästhetische Erfahrung darstellt, macht ihre Unlösbarkeit von der Sinngestalt der Äußerung zugleich auch ersichtlich, dass die medialmateriale Körperlichkeit des literarischen Wortes niemals rein nicht-semantisch bleiben kann. Bereits die Tatsache, dass selbst Wittgenstein die sinnlich/materielle Präsenz des dichterischen Wortes – sozusagen „postanalytisch“ – nicht mehr als nur (eine „mögliche“ oder „gerade aktuelle“, also im Prinzip veränderbare) Erscheinungsform einer Aussage begriff, spricht dafür, dass das sprachliche Kunstwerk grundsätzlich in seiner unersetzbaren Sinngestalt fundiert sei:

Wir reden vom Verstehen eines Satzes in dem Sinne, in welchem er durch einen ander[e]n ersetzt werden kann, der das Gleiche sagt; aber auch in dem Sinne, in

²² Unter *Sinngestalt* soll die unaustauschbare medialmateriale Form (als volle Gegenwart) des ästhetisch Erfahrenen verstanden werden.

welchem er durch keinen ander[e]n ersetzt werden kann. (So wenig, wie ein musikalisches Thema durch ein anderes.) Im einen Fall ist der Gedanke des Satzes, was verschiedenen Sätzen gemeinsam ist; im andern, etwas, was nur diese Worte, in diesen Stellungen, ausdrücken. (Verstehen eines Gedichts.)²³

Diese Beobachtungen Wittgensteins bleiben jedoch insofern eher formaler Natur, als die linguistische Unterscheidung sich hier nicht näher auf die Entstehung und das (Struktur-)Verhalten der nicht ersetzbaren Einzigkeit einlässt.

Die volle Gegenwart des Kunstwerkes als dynamische Präsenz in der ästhetischen Erfahrung kann nämlich ohne die Zeitlichkeit wirkungsgeschichtlicher Aspekte, genauer ohne die Zeitlichkeit der wirkungsgeschichtlichen Seinsweise nur ungenügend ausgedeutet werden. Denn das volle Dabeisein des Rezipierenden als Beteiligung am Werkwerden des Textes bedeutet auch, dass im Aufnahmakt des Kunstwerkes sowohl äußere als auch innere Temporalität konstitutiv mitwirkt. Zusammenhänge und Ereignisse einer äußeren Zeitlichkeit – deren Spuren infolge der geschichtlichen Involviertheit der Literatur bei keiner Lektüre fehlen – entscheiden darüber, welche Stelle Kunstwerke in der historischen Folge von Gattungen, Formen und Sprachmodi (Tonart, Melos) einnehmen, während die innere – von der äußeren gänzlich nicht abtrennbare – Zeitlichkeit es ist, die dem einzelnen Kunstwerk schließlich im Leseakt zum Sein verhilft. Denn erst im einzelnen Kunstwerk ist die Kunst eigentlich wirklich. In diesem Sinne ist das konstitutive Moment der Temporalität für die unverwechselbare Einzigkeit des Kunstwerkes unmöglich zu bestreiten. Was nämlich die Zeitstruktur der wagnerschen Szene mit dem alt klingenden, sich zugleich jedoch als neu herausstellenden Kunstwerk vorführt, ist einerseits das dynamische Verhalten eines Gebildes, das sich nicht aus Elementen eines aktuell verfügbaren poetischen Vorrats von Formen und Techniken (etwa „dichterischen Mitteln“) zusammensetzt und sozusagen in seiner Gegenständlichkeit vor uns steht, sondern aus sich im ständigen Werden befindlichen medialen Sinneffekten zustande kommt. Ein Paradebeispiel für die Interpretation von solchem Gewordensein als Seinsweise des Textes liefert Jaub³ berühmte Analyse von Baudelaires *Spleen II* von 1980.

Wenn man Nietzsche folgend den Akt des eigentlichen Zustandekommens als einen Vorgang begreift, in welchem ständig „dem Werden der Charakter des Seins aufgeprägt [*wird*]“,²⁴ und die innere Zeitstruktur des sich erst im Vollzug

²³ Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, S. 143 (§ 531).

²⁴ Nietzsche: Nachlass, S. 312.

ereignenden Kunstwerkes dementsprechend als eine dynamische erfasst, wird erst ersichtlich, dass selbst der rein poetologischen Eigenart des Kunstwerkes ein entscheidendes wirkungsgeschichtliches Moment innewohnt. In erster Linie damit erklärt sich, dass eine „mithandelnde“ und „mitredende“ Lektüre auch der Erfahrung teilhaftig wird, wie diese Dynamik als temporale Konfiguration der Gegenseitigkeit von alt und neu, von dichtungsgeschichtlichem Vergangenen und Aktuellem entsteht und verläuft. Formen, Inhalte und Diktionen treten dabei miteinander in konfigurative Verbindungen, um schließlich das Fertigsein und vor allem die Präsenz des Werkes allererst als ein Gewordensein zur Wahrnehmung zu bringen. Daraus resultiert erst die Folgerung, dass selbst die unerschütterliche Festigkeit und Endgültigkeit des Für-Sich-Seins eines selbstbezüglichen und selbstgenügsamen Kunstwerkes schließlich als ein Gewordenes in Erscheinung treten kann. Das Eigenartigste dabei ist jedoch, dass dieser Effekt medial vom bereits angeführten Verweisungsverhältnis zwischen Text und Rede (Diktionaltät, Tonart, Melos) erzeugt wird. Das heißt, erst in dieser temporal funktionierenden medialmaterialen Verweisungsstruktur deckt sich in ihrer vollen Individualität die eigentlich-poetische Anlage eines Werkes auf, in welcher sich auch die jeweilige dichtungsgeschichtliche Seinsweise jedes einzelnen Textes kundtut. Die besondere konstitutive Zeitlichkeit der obigen Verweisungsbeziehung ist aber nicht als ein „zeitlinearer“ Verlauf von Zeichenketten zu denken, wo sich das bedeutungstiftende Potential der poetischen Elemente im Spiel der Differenzen erschöpft, sondern vielmehr als eine kohärente Vernetzungsbewegung von Vor-, Rück- und Querverweisungen komplexer medialmaterialer Ereignisse. Diese Art Medialität garantiert, dass im literarischen Kunstwerk die Mitteilungsstruktur der Sprache sich nicht in einer abstrakten, immateriellen Verweisungsbeziehung auflöst. Gerade an dieser Stelle soll daran erinnert werden, dass auch den ästhetischen Präsenzeffekten eine Art innere Zeitlichkeit innewohnt, in deren Verlauf untrennbar „Gestaltseffekte“ einer notwendigen Räumlichkeit enthalten sind, wie dies vor allem in der Satzarchitektur erzählender Texte zu beobachten ist. Im Akt des sprachlichen Entstehens und Verschwindens verknüpft sich die laufende Zeit immer mit Effekten einer auch „räumlich“ wahrnehmbaren Zeitlichkeit.

Kein anderer unter den Größten der Moderne nahm so scharfsinnig kritischen Bezug auf Rilkes Poetik wie gerade Gottfried Benn im Jahr 1951, kurz nach den *Statischen Gedichten*: Das „Wie“ im Gedicht – so Benn –

ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung. Aber auch hier muß ich einfügen, es gibt großartige Gedichte mit WIE. [...] ... nun gut, Rilke konnte das, aber als Grundsatz können Sie sich daran halten, daß ein WIE immer ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik ist, ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation.²⁵

Indem sich Benn in seinen poetologischen Texten bei allem Respekt von Rilke vielleicht noch deutlicher distanziert als von George, treten manche seiner herausragendsten Texte mit Gedichten von Rilke in so enge wirkungsgeschichtliche Verbindungen,²⁶ dass sozusagen selbst die (sich) „materiell“ (ereignende) Zeitlichkeit des Dialogs zwei grundsätzlich verschiedener Poetiken in den Vordergrund der ästhetischen Erfahrung der Lektüre rückt.

Trotz des originell eigenen Rhythmus²⁷ und Klangcharakters finden in die Komposition des *Du mußt dir alles geben* (1929) mitgestaltend Techniken, Motive, Formeln, Figuren und Requisiten der Jahrhundertwende Eingang, die sich in ihren Andersartigkeiten und Differenzen vor allem von George bis Rilke als konstitutiv erwiesen und ganz bis in die 1960er Jahre mit traditionsbildender Ausstrahlung weiterwirkten. Es ist nämlich kaum zu übersehen, dass selbst die Eröffnungstrophe Motive und Formeln verändert in sich aufnimmt, die entweder bekannten Gedichten entstammen oder Tonalitätseffekte anstimmen bzw. Elemente des Motivvorrats aufrufen, die zum ästhetizistischen Kunstidiom

²⁵ Benn: Probleme der Lyrik, S. 504.

²⁶ Unlängst wurde auch philologisch darauf hingewiesen, dass bereits Gedichte von *Morgue und andere Gedichte* (1912) mit einigen der *Neuen Gedichte* (1907) wie etwa *Morgue* oder *Leichen-Wäsche* in klare thematische oder motivgleiche Verwandtschaft bringen lassen. Siehe Hoffmann: Spöttische Bewunderung, S. 131.

²⁷ Benns unverkennbarer Rhythmus (Duktus/Versmaß/Klang) ist weder der von George noch der von Rilke, Motive jedoch wie Flur, Sommer, usw. tauchen bei ihm in veränderter Form und Funktion auf – getragen von einem grundsätzlich anderen Melos.

der sprachkünstlerisch von George²⁸ und teils von Hofmannsthal dominierten Jahrhundertwende gehören:

Gib in dein Glück, dein Sterben,
Traum und Ahnen getauscht,
 diese **Stunde**, ihr Werben
 ist so doldenverrauscht,
 Sichel und **Sommermale**
 aus den **Fluren** gelenkt,
 Krüge und Wasserschale
süß und müde gesenkt.

Es geht dabei nicht einfach darum, dass bereits der Titel in semantisch wie akustisch evidenter Nähe zu dem silbengleichen Schlussvers von *Archaischer Torso Apollons*²⁹ steht, vielmehr wird der gesamte diktionale Charakter (oder: das ganze Gedicht als diktionales Gebilde) von dichtungsgeschichtlichen Konstituenten mitgeprägt, die – von ungewöhnlichen Wortgefügen³⁰ und von der feierlich-mitteltiefen Tonlage über die eher statisch-nominale (überwiegend substantivische) Syntax bis hin zum alternierenden Jambenrhythmus – den elegischen Grundton und die Satzmelodie der klassisch-modernen Stimmungslyrik auf einen Sprachduktus umstimmen, der dem Gedicht schließlich – trotz klar erkennbarer Stimmungsreminiszenzen an die Jahrhundertwende – gerade über diese wirkungsgeschichtliche Komplexität zu seiner originell unverwechselbaren Sinngestalt verhilft. Vor allem aus diesen erkennbar umfunktionierten Konfigurationen resultiert dann die Leseerfahrung, dass in der primären Sprachgestalt des Gedichtes George etwa in entadjektivierter und Rilke in vergleichsärmer Form – sozusagen *mitsprechend* – in der Herausbildung einer völlig neuen, spät-modernen Versgrammatik weiterwirken – in einer Versgrammatik nämlich, die statt „Und“- und „Wie“-Strukturen eindeutig von Asyndeta beherrscht wird, wobei die isolierten Wörter (Substantive, Partizipformen) zwar klar auseinander gehalten werden, sich jedoch gegenseitig aufrufen, überdecken und ineinander

²⁸ Vor allem: *Der Teppich des Lebens* (1900) bzw. die Terzinen in den „Blättern für die Kunst“.

²⁹ „Du mußt dein Leben ändern.“

³⁰ „doldenverrauscht“, „wogengeblendet“ u. ä.

übergehen können.³¹ Die Techniken dieser neuen Versgrammatik, die durch stark reduzierte Konjunktionen selbst das bedeutungsbildende Potential der Phraseme (und der Phrasierung) verunsichern – wie auch im paradigmabildenden *Immer schweigender* – sind in den meisten Fällen nicht restlos von den poetischen Requisiten der Jahrhundertwende befreit. Auch wenn dies in Form fragmentierter Eindrücke geschieht, so werden zusätzliche Elemente bekannter Gedichte von Rilke (und zum Teil von George bzw. in Spuren sogar von Trakl) auch in weiteren Passagen des Textes hörbar. Formeln und Motive von *Herbsttag*³² bis zu *Kalckreuth-Requiem*³³ tauchen genauso auf wie weitere Requisiten³⁴ der Lyrik der Jahrhundertwende. Im Wesentlichen wird erst unter diesem Aspekt ersichtlich, wie die sich ereignende innere Zeitstruktur des Textes das Gedicht von Benn (noch vor den *Statischen Gedichten*) in die dichtungsgeschichtliche Periode zwischen etwa 1918 und 1936/37 einordnet, wobei das selbstbezügliche In-Sich-Stehen des Textes als temporales Gewordensein einer Abkehr vom klassisch-modernen Kunstidiom und als Hinwendung zu spätmodernen Dichtungsparadigmen (deren Paradebeispiel das *Immer schweigender* gerade 1930 liefert) in Erscheinung tritt. Aufgrund der unterschiedlich zum Stillstand gebrachten

³¹ Exemplarisch etwa in *Spät im Jahre* (1936): „Keiner trug an deinen Losen, / keiner frug, ob es gerät- / Saum von Wunden, Saum von Rosen- / weite Blicke, sommer-spät. / Dich verstreut und dich gebunden, / dich verhüllt und dich entblößt- / Saum von Rosen, Saum von Wunden- / letzte Blicke, selbsterlöst.“

³² „**Gib** in dein Glück, dein Sterben, / Traum und Ahnen getauscht, / diese Stunde, ihr Werben / ist so doldenverrauscht, / Sichel und **Sommermale** / aus den **Fluren** gelenkt, / Krüge und Wasserschale / **süß** und müde gesenkt.“ – Strophe 5: „tief in Schwärmen Sphingiden / führen die **Schatten** her.“ – Strophe 6: „**gib** dir das **letzte** Glück, / [...] / und in dein **letztes** Gesicht / steigen Boten hernieder.“ – Herbsttag: „Herr: es ist Zeit. Der **Sommer** war sehr groß. / Leg deinen **Schatten** auf die **Sonnenuhren**, / und auf den **Fluren** laß die Winde los. / Befiehl den **letzten** Früchten voll zu sein; / **gib** ihnen noch zwei südlichere Tage, / dränge sie zur Vollendung hin und jage / die **letzte Süße** in den schweren Wein.“

³³ Siehe das Motiv des *Gesichtes* – als etwas Letztes und Beendetes: „und in dein **letztes Gesicht** / steigen Boten hernieder“ (Benn: *Du musst dir alles geben*); „wie eine Maske abreißt und uns rasend / Gesichter aufdeckt, deren Augen längst / uns lautlos durch verstellte Löcher anschaut: / dies ist **Gesicht** und wird sich **nicht verwandeln**“ (Rilke: *Kalckreuth-Requiem*).

³⁴ Traum, Sommer, Flur, süß, müde, Rosen, Licht, Hain, Schatten usw.

Zeit³⁵ entstehen klare Verbindungen auch zwischen *Herbsttag* und Benns *Wer allein ist* (1936), wobei nicht nur Syntagmen und Schlüssel motive („Wer [jetzt] allein ist“; „Schatten“, „Vollendung“) zusammenstimmen, sondern – trotz der spiegelartigen Umkehrung von Versmaß und Rhythmus³⁶ – auch der Klang und die Tonlage jeweils erkennbar aneinander erinnern.³⁷ Es ließe sich in diesem Sinne sogar sagen, dass bedeutende Texte als Texte fast immer ganz genau wissen, zu welchen großen Vorgängertexten sich verhaltend sie überhaupt sprechen und in der Bezugnahme auf welche sie schlechthin entstehen.

Ganz anders gehen ähnliche Verknüpfungsvorgänge in einer dichtungsgeschichtlichen Periode vor sich, in welcher sich die poetische Bezugnahme auf Vorgängertexte nach wesentlich anderen Paradigmen und Strategien richtet, wie etwa im Fall der nachmodernen literarischen „Episteme“. Bereits zur Zeit der ausgehenden Moderne finden sich charakteristische Beispiele dafür, dass sich zwischen Texten intertextuelle Beziehungen einstellen, die zunächst trotz absichtlicher Bezugnahmen eher locker ausfallen. Zwischen Brechts *An die Nachgeborenen*³⁸ (1937) und Celans *Ein Blatt, baumlos, für Bertolt Brecht*³⁹ (1968/1970) besteht eine Verbindung, in welcher das kontroverse Element des markierten Rekurses auf Brechts Gedicht nicht in verwandten poetologischen Zügen fundiert ist (ein größerer Abstand zwischen Brechts und Celans Poetik wäre kaum

³⁵ „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich **keines mehr**. / Wer jetzt allein ist, wird es **lange bleiben**, (Rilke: *Herbsttag*); Ohne Rührung sieht er, wie die Erde / eine andere ward, als ihm begann, / **nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde**: / **formstill** sieht ihn die Vollendung an.“ (Benn: *Wer allein ist*).

³⁶ Der rilkeschen „Formstille“ steht bei Benn ein unruhiger trochäischer Rhythmus gegenüber, welcher auch von der Dominanz der männlichen Kadenz verstärkt wird.

³⁷ „Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, / wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben / und wird in den Alleen hin und her / unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.“ (Rilke: *Herbsttag*); „Wer allein ist, ist auch im Geheimnis, / immer steht er in der Bilder Flut, / ihrer Zeugung, ihrer Keimnis, / selbst die Schatten tragen ihre Glut.“ (Benn: *Wer allein ist*)

³⁸ „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten! / Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende / Hat die furchtbare Nachricht / Nur noch nicht empfangen. / Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt! / Der dort ruhig über die Straße geht / Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde / Die in Not sind?“

³⁹ „*Ein Blatt, baumlos / für Bertolt Brecht*: Was sind das für Zeiten, / wo ein Gespräch / beinah ein Verbrechen ist, / weil es soviel Gesagtes / mit einschließt?“

denkbar), sondern in der Infragestellung einer einigermaßen peripher gefundenen künstlerischen Position. Das intertextuelle Gegenwort von Celan leitet sich dementsprechend nicht aus einer Poetik her, für die die Idee einer generellen Intertextualität als der Seinsweise der Literatur ausschlaggebend sein könnte. Dem Antworttext von Celan geht es also nicht primär um die Sichtbarmachung einer weiterschreibbaren Struktur des Vorgängertextes, sondern einfach darum, den Akt des Gesprächs (und damit auch den des Schweigens) komplexer, sozusagen auf einer höheren, nämlich sprachphilosophischen Ebene auszudeuten.

An einem anderen wichtigen Strang der expressionistischen Traditionsbildung zeigt sich aber gerade anhand von Brecht eine weitere Verknüpfungsmöglichkeit in Richtung der Nachmoderne. Kaum später nämlich, denn als der Verfall (oder zumindest die grundsätzliche Erschütterung) der Originalitätskriterien die Unvermeidbarkeit des *re-writing* eigentlich als eine unvorhergehende Bedingung und Beschaffenheit literarischen Schreibens erkennen ließ, entstand die Möglichkeit, das Prinzip der Offenheit nicht nur auf das unaufhaltbare Spiel der Bedeutungen auszuweiten, sondern es auch in der primären Praxis des Schreibens umzusetzen. Die so freigesetzte Dialektik von alt und neu, Original und Nachbildung erweiterte nun nicht nur den poetologischen Spielraum der semantischen Polyvalenz, sondern sie gab enorme Anstöße dafür, auch die Grenzen der jeweiligen Textwelt zu öffnen. Von den 1970er Jahren an begann selbst die grundsätzliche Aufschließbarkeit der Texte zugleich in diesem Sinne literaturbildend zu werden. Die Erschütterung des Originalitätsprinzips ging in dieser Weise sozusagen unabdingbar und automatisch mit der Gefährdung der autonomen Selbstbezüglichkeit des klassisch-modernen Kunstwerkes einher.

In Heiner Müllers durch und durch intertextuell angelegtem *Germania 3. Gespenster am toten Mann* (1995) tritt Brecht, dessen Dramentexte dem Werk auch als intertextuelle Vorlagen dienen, als dramatische Person auf. Unter anderem auch derjenige Brecht, der „seine Mütze [...] vor den Panzern Dreiundfünfzig gezogen [hat]“⁴⁰ und über den Helene Weigel in der *zweiten Epiphanie* Folgendes berichtet: „Aber jetzt ist er tot und nur noch ein Name der auf einem Grabstein steht der Hundestein war wie er es sich gewünscht hat.“⁴¹ Der Leser/Zuschauer wird dadurch intertextuell konkret zu einem auf sich selbst geschriebenen Epitaph-Gedicht von Brecht verwiesen. Gemeint ist dabei jedoch nicht in erster Linie die – evidenterweise übrigens nicht auszublenkende – Originalfassung von

⁴⁰ Müller: *Germania 3*, S. 278.

⁴¹ Ebd., S. 286.

*Warum soll mein Name genannt werden*⁴², vielmehr aber wird in indirekter Weise auf die Ergänzungsstrophe Bezug genommen, die Brecht dem Gedicht erst in den 1950er Jahren hinzufügte.⁴³ Statt aber das Original der Ergänzungsstrophe unmittelbar zu zitieren, gehört der kurz darauf auftönenden STIMME BRECHT der folgende Nachtrag:

Aber von mir werden sie sagen Er
 Hat Vorschläge gemacht Wir haben sie
 Nicht angenommen Warum sollten wir
 Und das soll stehen auf meinem Grabstein und
 Die Vögel sollen darauf scheissen und
 Das Gras soll wachsen über meinen Namen
 Der auf dem Grabstein steht Vergessen sein
 Will ich von allen eine Spur im Sand.⁴⁴

In dieser zwischen Nachruhm, Vorkämpferrolle, Selbstruhm, Selbstkritik und Pseudo/Bescheidenheit inhaltlich/semantisch kaum greifbaren Aussage des müllerschen Textgefüges äußert sich aber nicht nur die Unmöglichkeit einer widerspruchsfreien Übernahme bzw. Weitergabe eines literarischen Erbes, wie dessen Bertolt Brechts (als dessen Schüler übrigens auch Müller gilt) und seiner

⁴² Bertolt Brecht: / *Warum soll mein Name genannt werden* / Einst dachte ich: in fernen Zeiten / Wenn die Häuser zerfallen sind, in denen ich / wohne / Und die Schiffe verfault, auf denen ich fuhr / Wird mein Name noch genannt werden / Mit andren, / 2 / Weil ich das Nützliche rühmte, das / Zu meinen Zeiten für unedel galt / Weil ich die Religion bekämpfte / Weil ich gegen die Unterdrückung kämpfte oder / Aus einem andren Grund. / 3 / Weil ich für die Menschen war und / Ihnen alles überantwortete, sie so ehrend / Weil ich Verse schrieb und die Sprache bereicherte / Weil ich praktisches Verhalten lehrte oder / Aus irgendeinem andren Grund. / 4 / Deshalb meinte ich, wird mein Name noch genannt / Werden, auf einem Stein / Wird mein Name stehen, aus den Büchern / Wird er in die neuen Bücher abgedruckt werden. / 5 / Aber heute / Bin ich einverstanden, daß er vergessen wird. / Warum / Soll man nach dem Bäcker fragen, wenn genügend / Brot da ist? / Warum / Soll der Schnee gerühmt werden, der ge- / schmolzen ist / Wenn neue Schneefälle bevorstehen? / Warum / Soll es eine Vergangenheit geben, wenn es eine / Zukunft gibt? / 6 / Warum / Soll mein Name genannt werden? / (30er Jahre)

⁴³ Ich benötige keinen Grabstein, aber / Wenn ihr einen für mich benötigt / Wünschte ich, es stünde darauf: / Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen. / Durch eine solche Inschrift wären / Wir alle geehrt. / (50er Jahre)

⁴⁴ Ebd., S. 288.

zeitkritischen Sprachkunst. Vielmehr kündigt sich darin ein tiefergehender Wandel im generellen Status des literarischen Kunstwerkes an, der sich unwiderruflich und alle Zweifel ausschließend in den herausragendsten Texten der 1980/90er Jahre bemerkbar macht. Denn indem der müllersche Text kritisch-ironisch auf den von Brecht rekurriert, steht dabei poetologisch und wirkungsgeschichtlich wesentlich mehr auf dem Spiel als nur die kontroverse Überschreibung einer entgegengesetzten Position wie etwa im Kurzgedicht von Celan. Das brillante Kunststück des müllerschen Textes liegt insbesondere darin, dass die Gestaltungstechnik, die unterschiedlichste literarische Textsorten souverän und überlegen beherrscht, vor allem die *intertextuelle* Modalität der Aussagen zur Sprache bringen kann, die somit nicht als nur zu einer bestimmten Äußerungsform gehörige Eigenschaft der Rede in Erscheinung tritt, sondern sozusagen im aktuellen Verlauf der beweglichen Textkonfigurationen konstituierend zu Wort kommt. Diese medial-poetologische Figuration regelt nämlich zuallererst die Möglichkeiten der Herausbildung des jeweiligen rezeptiven Verhältnisses zum Wahrheitsgehalt des Gesagten. Diese intertextuelle Offenstellung des sprachmodalen Geschehens öffnet die Textgrenzen der Kunstwerke aber nicht nur formal aufeinander, um in unserem Beispiel die brechtsche Vorlage etwa/einfach gegen sich selbst sprechen zu lassen. Müller geht es dabei offensichtlich nicht um die Demonstration eines – an und für sich auch heiklen – philologisch-literarischen Einzelfalls. Vielmehr wird dabei nämlich die innere Zeitlichkeit des Textes so in die äußere gewendet, dass das temporale Gewordensein des Kunstwerkes innerhalb eines abgeschlossenen dramatischen Werkes auch seine notwendig externe Abhängigkeit von anderen Werken als Generalfall sichtbar macht. Denn indem eine gegen sich agierende Aussage hier zeitlich die Grenzen der unersetzbaren Sprachgestalt literarischen Sagens als übergehbare relativiert, legt dies zugleich nahe, dass in dieser Art Gewordensein sich das ehemalige In-Sich-Stehen des selbstbezüglichen Kunstwerkes vielmehr als ein ständig werdendes Dazwischen ausweist – und zwar als die Seinsweise der Literatur schlechthin.

Eine in solchen Verbindungen/Begegnungen fundierte „sprachkunst-immanente“ Literaturgeschichte der poetischen Sprachen, Formen und Modalitäten – in welcher die Geschichtlichkeit der Bewegung zwischen Text und Lektüre/Rezeption *sprachlich* enthalten ist – könnte vielleicht der eigentlichen Zeitlichkeit des spezifisch-literarischen Geschehens am nächsten kommen und somit der essentiell nicht fassbaren Literarizität der Werke gerecht werden.

Literatur

- Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“, in: ders., Gesammelte Werke in vier Bänden, Bd. 1. Essays, Reden, Vorträge, Wiesbaden 1962, S. 494–532.
- Baudelaire, Charles: „Rêve parisien“, in: ders., *Les Fleurs du Mal*, Paris 1965, S. 286–289.
- Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.
- Dutt, Carsten (Hg.): *Hermeneutik – Ästhetik – praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, Heidelberg ²1995.
- Gadamer, Hans-Georg: „Die Wahrheit des Kunstwerkes“, in: ders., *Gesammelte Werke 3. Neuere Philosophie I*, Tübingen 1987, S. 249–261.
- „Text und Interpretation“, in: Ph. Forget (Hg.), *Text und Interpretation*, München 1984, S. 24–55.
- *Wahrheit und Methode* (= *Gesammelte Werke 1. Hermeneutik I.*), Tübingen ⁶1990.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004.
- „Epiphanien“, in: J. Küpper/Ch. Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2003, S. 203–222.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III* (= *Werke 15*), Frankfurt a. M. 1986.
- Hoffmann, Torsten: „Spöttische Bewunderung. Die Rilke-Diskussionen im Briefwechsel Benn-Oelze“, in: H. Hof/S. Kraft (Hg.), *Benn Forum*. Bd. 6 2018/2019, Berlin/Boston 2019, S. 113–134.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986.
- Müller, Heiner: „Germania 3 – Gespenster am toten Mann“, in: ders., *Die Stücke 3*, Frankfurt a. M., S. 253–296.
- Nemes Nagy, Ágnes: *Metszetek. Esszék, tanulmányok* [Stiche. Essays, Aufsätze]. Budapest 1982.
- Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885–1887* (= *Kritische Studienausgabe*, hg. von G. Colli/M. Montinari, Bd. 12), München 1999.
- Pfeiffer, K. Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturalanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a. M. 1999.

Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik, hg. von K. Lichtblau, Wiesbaden 2009.

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations (übers. von G. E. M. Anscombe/P. M. S. Hacker/Joachim Schulte), Oxford/Chichester 2009.